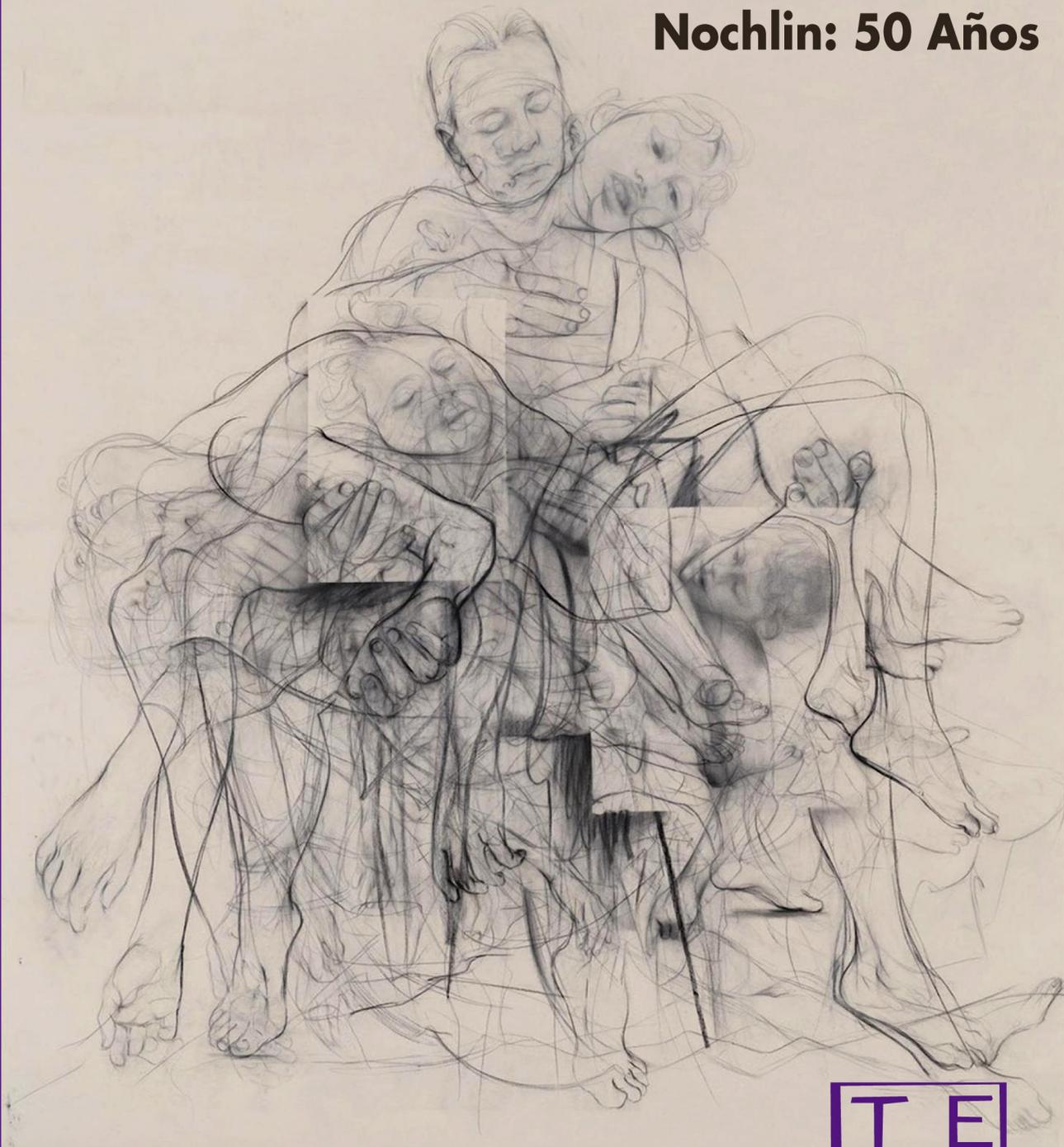


Revista de **TEORÍA del ARTE**

Nochlin: 50 Años



Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte
Departamento de Teoría de las Artes
Facultad de Artes • Universidad de Chile

N° 36 | 2022



UNIVERSIDAD DE CHILE

Créditos

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES

FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTORA: MARÍA ELENA MUÑOZ

SUBDIRECTOR: GONZALO ARQUEROS

JEFA DE CARRERA: MARÍA LAURA LATTANZI

REVISTA DE TEORÍA DEL ARTE

DIRECTORA

MARÍA ELENA MUÑOZ

COMITÉ EDITORIAL

CONSTANZA ACUÑA

GONZALO ARQUEROS

PAULA ARRIETA

MARÍA LAURA LATTANZI

RODRIGO ZÚÑIGA

DISEÑO

RODRIGO WIELANDT

IMAGEN DE LA PORTADA

CHAPTER (FOR LINDA NOCHLIN), JENNY SAVILLE

2016-2018

© 2022 SANTIAGO DE CHILE

Índice

EDITORIAL

- LINDA NOCHLIN, 50 AÑOS**
POR PAULA ARRIETA Y MARÍA LAURA LATTANZI 04

ARTÍCULOS

- RE HISTORiar / RE PINTAR:**
A PROPÓSITO DE UN RETRATO DE LINDA NOCHLIN
POR MARÍA ELENA MUÑOZ 11

- “CIRCUITO ABIERTO” EN ESPACIOCAL: APROXIMACIONES
Y EFECTOS DE UNA EXPOSICIÓN DE MUJERES EN 1983**
POR CATHERINA CAMPILLAY COVARRUBIAS
Y MARIAIRIS FLORES LEIVA 25

INTERVENCIONES

- UNA CUESTIÓN DE NARRATOLOGÍA**
POR ALEJANDRA CASTILLO 47

- AGITAR PLUMAS EN LOS PALOMARES PATRIARCALES
(LINDA NOCHLIN FOR EVER)**
POR SOLEDAD NOVOA DONOSO 51

- REPREGUNTAR: 50 AÑOS CON Y CONTRA LINDA NOCHLIN**
POR LAURA GUTIÉRREZ 57

- TRES PREGUNTAS INCÓMODAS**
POR EVELYN ERLIJ 61

RESEÑAS

- UN LEÓN DE ORO PARA CECILIA, LA POETA
QUE VIENE DEL FUTURO**
POR CONSTANZA ACUÑA FARIÑA 67

- UNA INVITACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN**
POR DANAE DÍAZ JERÍA 73

Linda Nochlin 50 años

POR PAULA ARRIETA Y
MARÍA LAURA LATTANZI

El recién pasado 2021 se cumplieron 50 años de la publicación del ensayo “Por qué no han existido grandes mujeres artistas”, de la historiadora del arte Linda Nochlin. El contexto, Estados Unidos y las diferentes experimentaciones e indagaciones de los 70, hacían de un escenario perfecto para un texto crítico, profundo, rebelde. En medio de la proliferación de diferentes estrategias artísticas y la expansión de los límites tanto del arte como del pensamiento, la pregunta por la voz que nombra las cosas –ya sea en la historia, el arte y la cultura y en otros discursos como la ciencia, la ley y el conocimiento en general– encontró en las reflexiones de Nochlin caminos que removerían las raíces más arraigadas de lo que entendíamos como autor y como genio. Son estas mismas raíces las que se remueven todavía.

Posteriormente, Linda Nochlin amplió sus reflexiones sobre las mujeres en el arte en el campo de la curatoría, con la muestra de 1976 “Women Artists: 1550-1950”, en el cual recopiló el trabajo de alrededor de 80 artistas. Nochlin no sólo reflexionó con la historia –los documentos, los archivos, la biografías perdidas- sino también con la obra misma de las artistas invisibles para la escena y los textos de arte, fue curadora, profesora, escritora y activista feminista.

Medio siglo después quisimos pensar la actualidad de su texto. No se trata de un ejercicio comparativo entre dos épocas, mediado por los avances y estancamientos del movimiento feminista y la conquista de derechos por parte de las mujeres y las disidencias, sino un acto sensible en el cual podamos escuchar ecos, ruidos, tensiones, desplazamientos; incomodidades, violencias y críticas que puedan ubicar este ensayo en el centro de la actividad política y cultural actual. Sorprende -notamos- su infinita vigencia y las nuevas perspectivas que se pueden adquirir de él.

En su ensayo, Nochlin ensaya posibles respuestas a la pregunta fundamental de por qué no han existido grandes mujeres artistas. Aventurar, primero, que las mujeres en la historia sí han existido y en mucho mayor volumen de lo que se piensa se presenta como un camino tentador. En esto, ha sido fundamental el trabajo de las historiadoras del arte que se han dedicado a recuperar esas producciones enterradas por el tiempo y la escritura del relato troncal del arte, aquel que se asume siempre en un tono masculino, occidental, blanco y heterosexual. Sin embargo, nos advierte la autora, esto no responde a la pregunta. No encontraremos en esos hallazgos la figura del genio que sí aparece instantáneamente cuando hablamos de artistas como Picasso o Warhol.

Un segundo camino, muy de la mano con las ideas del feminismo de la igualdad, sería el de asumir una grandeza particular en el arte hecho por mujeres. Si consideramos que existe una experiencia particular de las mujeres en las formas de habitar el mundo, este camino podría tener alguna posibilidad. Sin embargo, y luego de buscar nexos y relaciones entre artistas y escritoras de diferentes épocas, la autora concluye que “las mujeres artistas y escritoras parecerían estar más cerca de los artistas y escritores de su posición y época que entre sí.”

¿Cómo, entonces, podemos enfrentar la pregunta que da título al ensayo? Nochlin nos advierte del peligro de intentar responder sin antes desentrañar el origen mismo de la interrogante y de quién la está enunciando. “La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación”. En este sentido, nuestra mirada debe apuntar a las estructuras e instituciones que conforman, en diferentes niveles, esta realidad en cual algunas voces –masculinas, occidentales, blancas, heterosexuales– tienen más espacio y autoridad que otras, y es por eso que más allá de una respuesta, la pregunta que titula su ensayo resuena aún por estos días.

6

Nochlin cuestionó y nos hace cuestionar las bases mismas de los cánones del arte, ¿cómo se escribe historia del arte?, ¿cómo se habla de arte?, ¿cómo se diferencian y jerarquizan las obras? Son preguntas enormes que se hace e intenta responder en un texto breve pero que apunta a los nudos que sostienen los discursos hegemónicos. Leerla hoy nos insta a escribir, reescribir y volver a montar la historia, nos fuerza a mirar de nuevo. Integrar e incorporar su mirada y perspectiva feminista nos obliga a las instituciones académicas y museísticas a cuestionar nuestras prácticas, nuestras metodologías, nuestros enfoques.

En este número 36 de la Revista de Teoría del Arte, quisimos seguir rumiando e insistiendo con aquellas preguntas por lo que le dedicamos el número completo a diversas voces que se hacen eco, abordando la actualidad del problema, de los problemas. En la sección de “Artículos”, María Elena Muñoz en su texto “Re historiar/Re pintar: a propósito de un retrato de Linda Nochlin”, retoma la apelación de Nochlin por revisar la tradi-

ción de la pintura teniendo como punto de partida la obra de una artista que la retrató (Gilje) explorando en esa capacidad operativa de la destreza pictórica la necesidad permanente de desafiar no solo el canon sino los supuestos que lo sustentan. Por otra parte Catherina Campillay Covarrubias y Mariairis Flores Leiva en su artículo “Circuito abierto en EspacioCal: aproximaciones y efectos de una exposición de mujeres en 1983” analizan una exposición de mujeres chilenas en la década de los ochenta a partir de los discursos que se entretajan en un artículo-reportaje publicado en la revista de difusión masiva, Paula; las autoras reflexionan sobre la idea de “exposiciones de mujeres”, cómo se configura el signo de mujer y sus significados en su momento histórico determinado. En la sección “Intervenciones” invitamos a diversas académicas, comunicadoras y agentes del campo del arte a escribir diversos textos libres que recuperen el inconformismo que emerge del texto de Nochlin, para seguir abriendo la historia del arte, revisitarla, explorar sus secretos, identificar las invisibilidades, y recorrerla a contrapelo; se aventuran en esta sección: Alejandra Castillo, Soledad Novoa Donoso, Laura Gutiérrez y Evelyn Erlij. Finalmente se presentan dos reseñas que también invocan esta tarea: Constanza Acuña escribe sobre la obra de la poeta y artista Cecilia Vicuña, a partir del reciente hito de haber obtenido el galardón del León de Oro en la 59 Bienal de Arte de Venecia (2022); y Danae Díaz Jeria comenta su experiencias de lectura a partir del libro de Paula Arrieta *Si muere Duchamp*.

Finalmente no queremos dejar pasar esta oportunidad e interpelación que surge del texto de Nochlin para preguntarnos por nuestra propia institución. Se nos hace indispensable, en este momento en que urge hacer carne las ideas, dar una mirada a nuestro propio contexto e interrogar las estructuras y la institucionalidad que enmarca y propician nuestra activi-

dad como académicas de una universidad pública, integrantes de una comunidad que tiene como misión acoger la discusión, el conocimiento y su incidencia en las prácticas sociales.

El año 2018 en Chile estuvo fuertemente marcado por el movimiento feminista, que tiene su inicio justamente en diferentes universidades de nuestro país. Este estallido, antesala fundamental de aquel otro que vendría al año siguiente (el que se desata en Octubre del 2019), dejó al descubierto jerarquías que oprimían a mujeres y disidencias, invisibilizaban visiones y propiciaban diferentes tipos de abusos, fuertemente dependientes de una jerarquización sexual de los roles y la asimetría que esta conlleva. Las protestas, tomas y asambleas no sólo recolectaban numerosas denuncias, sino también propuestas, caminos, medidas concretas que permitieran revertir una situación histórica. En nuestra Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el petitorio de las y los estudiantes demandaba la inclusión de autoras mujeres tanto en las bibliografías de los cursos como en los referentes a los cuales se recurría en la docencia. Si bien medidas como estas abren una enorme puerta –no sólo para la visibilidad de estas autoras sino también para la fundamental exploración en la producción de conocimiento académico–, a casi cuatro años de estas movilizaciones no ha sido posible reglamentar estas demandas y han quedado al arbitrio y voluntad de cada docente. Más aún: nos parece asistir a la certeza de que no se trata de un asunto reglamentario, ni un problema que se solucionará con un grupo de normas cuyo incumplimiento tenga alguna penalización. De nuevo, es un asunto mucho más complejo que esto, una estructura, una cultura arraigada de manera mucho más profunda.

Podemos, por ejemplo, dar una mirada rápida a algunos datos de nuestro entorno inmediato, la Universidad de Chile, a ver si ahí encontramos algunos indicios del funcionamiento de esta estructura. Algunos datos: al año 2019 la matrícula de estudiantes de pregrado es levemente superada por mujeres (%50,7), sin embargo la situación cambia a nivel posgrado (57,1% en magister y 57,2% en doctorado), lo que indicaría una mayor dificultad de las mujeres por continuar sus estudios. La situación se vuelve más compleja en el caso de la denominada carrera académica: de la totalidad de académicos/as de la institución, el 62,7% son hombres y 37,3% mujeres. Y, más aún, si miramos la jerarquía más alta de la universidad, la de profesor titular, nos encontramos con una concentración abismante de un 80% de profesores hombres. En el caso de los proyectos de investigación Fondecyt y Fondef (los fondos de investigación más utilizados entre académicos en Chile), sólo el 27% proyectos son liderados por mujeres; y de los centros de investigación solo un 16% cuenta con jefatura femenina. Entonces, si bien se observa un creciente ingreso de mujeres dentro del cuerpo académico se impone una “división sexual” del trabajo en donde los hombres ocupan los puestos de mayor jerarquía y las mujeres se ocupan más bien el del “trabajo doméstico académico” (tales como labores administrativas y de gestión, acompañamiento de estudiantes), tareas no reconocidas ni valorizadas por la academia.

A grandes rasgos, estamos ante la imagen de una pirámide, jerárquica, que tiene en la base cierta cantidad de mujeres que van disminuyendo drásticamente a medida que se sube en la escala. Un diseño en el cual las actividades que requieren las mal llamadas “habilidades blandas” recaen principalmente en académicas mujeres, mientras que las actividades de índole intelectual, está concentrado en los académicos varones. Esto no sería

por sí mismo un problema si no estuviera aparejado por otro asunto: que la universidad, como institución, valora mucho más estas últimas actividades que las primeras, con lo cual el papel de las mujeres queda clausurado en ciertas características totalmente arbitrarias y, a la vez, desvalorizada por la naturaleza misma de la actividad académica. Un doble cerrojo con negativas repercusiones económicas, personales y, lo que es peor, intelectuales. Todo ello hace visible una realidad más compleja que traba el logro de una transformación sustantiva.

Recientemente, la comunidad académica de la Universidad escogió a la primera rectora de la historia de la Universidad de Chile. Rosa Devés asumirá entonces el rol histórico de quien abre un nuevo candado y amplía los horizontes para todos los que vienen. Es sabido que las mujeres de todas las épocas han debido sortear muchos más obstáculos y prejuicios para alcanzar el mismo lugar que un hombre, por lo que este acontecimiento adquiere numerosas capas de relevancia. Ante estos innegables avances, ante la fuerza con que el movimiento feminista ha empujado a la escucha de otras voces y ante la incomodidad ya instalada en las prácticas tradicionales de naturalización de la discriminación, no nos queda más que retomar cada vez nuevos bríos, alientos, alianzas y afectos, para que el horizonte no deje de ampliarse. Es nuestro deber, tanto por quienes libraron las intensas batallas del pasado como para las artistas, escritoras, intelectuales y académicas que vendrán.

Re historiar / Re pintar: a propósito de un retrato de Linda Nochlin

POR MARÍA ELENA MUÑOZ*

Resumen. El texto que sigue se propone, más allá de resaltar el efecto provocador del canónico artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, aludir a la amplitud del trabajo investigativo de Linda Nochlin, así como a la relevancia que sus preguntas aportan para el desarrollo de la disciplina historiográfica enmarcadas en su continua apelación por revisar, por volver a mirar el legado de la tradición. Esto último será abordado a partir de una comparación entre el trabajo revisionista de una artista que la retrató y sus propias convicciones respecto de la necesidad permanente de desafiar no solo el canon sino los supuestos que lo sustentan.

Palabras Clave: tradición, canon, genio, historiografía, feminismo.

Abstract. The text that follows proposes, beyond highlighting the provocative effect of the canonical article “Why have there been no great women artists?”, to allude to the breadth of Nochlin’s investigative work, as well as the relevance that her questions contribute to the development of the historiographical discipline framed in its continuous appeal to review, to look again at the legacy of tradition. The latter will be addressed from a comparison between the revisionist work of an artist who portrayed her and her own convictions regarding the permanent need to challenge not only the canon but also the assumptions that support it.

Keywords: tradition, canon, genius, historiography, feminism.

* Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica y Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Académica del Departamento de Teoría de las Artes, donde a la fecha ocupa el cargo de Directora. Ha sido Jefa de carrera y consejera de la Facultad de Artes. Se desempeña en el área de Historia del Arte, específicamente en los campos de arte moderno, tanto europeo como americano.



Kathleen Gilje. *Linda Nochlin en el Bar del Folies Bergère*, de Édouard Manet.
Óleo sobre tela 96 x 130 cm., 2005.

I

La pintura que aquí se cita forma parte de una serie de retratos que la artista y restauradora estadounidense Kathleen Gilje hizo de notables críticos e historiadores del arte, en los que sustituía sus rostros por los de algunos personajes de obras canónicas. Aparentemente, habría sido la misma Linda Nochlin la que escogió la obra en la cual inmiscuirse, para tomar el lugar de Suzon, la inescrutable *barmaid* de la obra que Edouard Manet pintó en

1882. Desde allí la intrusa nos mira de frente, confiada, mientras viste el ceñido traje azul oscuro de Suzon, su coqueta gargantilla, a la vez que imita su pose y ocupa el estrecho espacio entre el mesón de mármol y el enorme espejo que refleja la vida bullente del famoso *café concert*. Su rostro encaja plenamente, no parece ajena al lugar, por el contrario, se ve asertiva, como si dominara la situación. A diferencia de la pintura de Manet, este cuadro es plenamente un retrato por lo que toda esa elusividad, la compleja trama de relaciones espaciales entre las figuras y el reflejo que hacen tan interesante a la pintura original, pasan aquí a segundo plano. Podría decir que el cuadro de Manet, en realidad, se transforma en una especie de fondo para el retrato de la conocida historiadora del arte.

Teniendo en cuenta que Nochlin dedicó gran parte de su carrera como historiadora del arte al estudio del arte del siglo XIX, particularmente en su variable realista francesa, la intrusión hace sentido, más aún si se considera que Nochlin describió el Bar del Folies Bergère como “tal vez la más conmovedora imagen de alienación jamás pintada [...] de una figura atrapada entre el mundo de las cosas tangibles y el de los reflejos impalpables, existiendo solo como una estación de paso entre la vida y el arte”. (Nochlin, 1989, p.16). Consecuentemente, la estrategia anacrónica de Gilje la aliena de su presente para ubicarla como habitante de un tiempo y un espacio otro: el entorno bohemio que Manet y otros artistas apreciados por Nochlin solían pintar. Comparecer en medio de una réplica de no otro que Manet es también significativo porque su obra representa muy bien lo que ella entendía por realismo. No un estilo uniforme, no un período histórico, ni una supuesta esencia estética, sino una actitud frente a la contemporaneidad.

Su libro *Realismo* (1971) es sin duda insoslayable para quien se interese por entrar en la complejidad de la trama de dicho movimiento y para entender el rol de éste en la configuración de la modernidad artística y el origen de la vanguardia. En este volumen Nochlin desafía la creencia habitual que identifica al realismo con la representación fiel o mecánica de la realidad, así como cualquier sintonía con lo que se pueda entender por verdad. Lo hace planteando una cuestión de base y que estará presente en su trabajo futuro: la desnaturalización de lo que se comprende como percepción pura.

La noción según la cual el realismo es un mero simulacro o espejo de la realidad visual, constituye un obstáculo en el camino de su comprensión como fenómeno histórico y estilístico. Se trata de una burda simplificación pues el realismo no fue mero espejo de realidad en mayor medida que cualquier otro estilo y su relación *qua* estilo con los datos fenoménicos –*la donné*– es tan compleja y difícil como la del romanticismo, el barroco o el manierismo. No obstante, en la medida en que se trata de realismo, la cuestión se complica en gran medida por las aseveraciones de sus partidarios y opositores, relativas a la afirmación de que los realistas no hacían sino reflejar la realidad cotidiana. Estas aseveraciones prevenían de la creencia de que la percepción podía ser “pura”, no estar condicionada por el tiempo y el lugar. Mas, ¿es posible en algún caso la percepción pura, la percepción en vacío, por decirlo así?. (Nochlin, 1991, p.12).

Sosteniendo esa mirada interrogadora Nochlin destinó parte importante de su carrera a sus estudios sobre Gustave Courbet, un artista al que consideraba la quintaesencia del realismo y cuyas obras observó críticamente una y otra vez¹, en principio como tema de su tesis doctoral y luego como ob-

¹ “Ciertamente, el pintor que mejor encarna la doble implicación –tanto artística como políticamente progresista– del uso original del término “vanguardia” es Gustave Courbet y su realismo militante y radical. “El realismo”, declaró Courbet rotundamente, “es democracia en el arte”. Vio su destino como una continua acción de vanguardia contra las fuerzas del academicismo en el arte y el conservadurismo en la sociedad. Su obra maestra resumida, El estudio del pintor, es una declaración crucial de los puntos de vista / políticos más progresistas en los términos formales e iconográficos más avanzados disponibles a mediados del siglo XIX”. Linda Nochlin “La invención de la vanguardia” (1968) Reproducido en Art News. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-linda-nochlin-invention-19th-century-french-avant-garde-1968-9237> (Traducción de la autora).

jeto de variadas publicaciones entre ellas su libro titulado –simplemente– Courbet (1979) además de otros acercamientos críticos, como la curaduría Courbet Reconsidered de 1989 en el Brooklyn Museum. Otros títulos que dan cuenta de su encantamiento con el siglo XIX y el realismo son “The politics of vision: Essays on Nineteenth Century Art and Society”(1989), “Representing women 19th and XX century” (1999) y “Misere: the visual representation of the misery in nineteenth century”(2018). Salvo el primer libro nombrado, el resto no cuenta con traducción al español.

II

Linda Nochlin (1931-2017) ha sido reconocida, con justa razón, como una figura que vino a cambiar el eje de la historia del arte al introducir en ella una óptica feminista. Esto no significa solo que haya impulsado la historia del arte feminista, lo que ya es bastante, sino que desde un punto de vista feminista desestabilizó las formas tradicionales de hacer historia del arte. Nochlin comparte con los historiadores sociales del arte, la idea de que todo hecho artístico, así como también todas las interpretaciones del mismo no son fenómenos de estudio aislados y que por lo mismo deben ser analizados en consideración a los valores dominantes y a sus condiciones sociales, culturales e institucionales de producción y recepción. Pero por sobre todas las cosas a Nochlin le asiste la convicción de que todo hecho artístico y sus respectivas lecturas son susceptibles de ser re-visadas, siempre vueltas a mirar, introduciendo una o más veces ángulos imprevistos. Como mencioné anteriormente lo que ella practicó, desde los inicios de su carrera fue la puesta en duda de la supuesta neutralidad o la pretensión de neutralidad, de las construcciones historiográficas, animando a las y los historiadores a desconfiar de las premisas que estaban en la base de los discursos

canónicos de la disciplina. Su trabajo hizo tambalear las ideas, más o menos conscientes, de que en la historia y en los que la producen, existen características, condiciones y procesos que ocurren de manera *natural* y que estos puedan percibirse *puramente* y estudiarse de manera neutral y objetiva.

Si bien es cierto esta inclinación des-naturalizadora ya estaba operando en su trabajo anterior, fue la publicación del artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” en la revista Art News el año 1971, lo que hizo conocido el pensamiento de Nochlin, y lo transformó en un hito feminista e historiográfico. Lo provocativo era el hecho de admitir (en la misma pregunta) que efectivamente no habían existido *grandes* mujeres artistas. No es que el relato historiográfico las hubiera hecho desaparecer, sino que, en rigor, la historia no cuenta con ejemplos de artistas mujeres de la talla de los considerados *grandes*.

Por cierto ella no afirma que no haya habido mujeres artistas destacadas: lo que manifiesta es que ninguna de ellas se inscribe en el dorado catálogo de los grandes. Por mucho que nos esforcemos en resaltar el trabajo de importantes pintoras como Lavinia Fontana (1552-1614) o Angélica Kauffman (1741-1807), por ejemplo, ninguna de ellas ha alcanzado la altura de artistas a los que la historia del arte les ha asignado ese “poder misterioso e intemporal” y a quienes (exclusivamente hasta hace poco tiempo) se les ha concedido páginas y páginas de estudio, salas especiales en los museos, películas y documentales. “No existen los equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt, de Delacroix o Cézanne, de Picasso o Matisse o, aun, en tiempos muy recientes, equivalentes de De Kooning o Warhol, como tampoco hay equivalentes afroamericanos” (2001, p.21), dice Nochlin resaltando el hecho de que los que alcanzan la excelencia no solo

son hombres, sino que también son blancos. Blancos como todos aquellos que, desde el taller, la academia, las galerías, la historia, han impuesto una mirada sobre el arte y los artistas definiendo e instalando la noción de “grandeza”. La “grandeza” entonces no es una cualidad natural e incuestionable sino una construcción cultural como muchas otras. El punto de vista “neutro” se devela en realidad como el punto de vista privilegiado del hombre blanco.

En concreto, ella argumentaba que la inexistencia de grandes mujeres artistas, así como la ausencia de representantes de otros grupos alternos o ignorados, no es, de ninguna manera algo natural, intrínseco a las cualidades de género o raza, sino una construcción determinada por la cultura y sobretodo por las instituciones que dan forma al quehacer artístico y su recepción.

Cuando hace cincuenta años, Nochlin formuló la pregunta, su intención era refutar lo que se podría entender como la respuesta cultural tácita: “No han existido grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de llegar a la grandeza” (2001, p.18). Con esto buscaba revelar un supuesto, una verdad implícita, un sobreentendido que ya era incómodo de expresar en ese entonces, mucho más hoy. Poder responder a la pregunta, sin limitarse a una estrategia exclusivamente reivindicatoria (con todo lo válida y productiva que pueda ser), y sin orientarse a la búsqueda de una grandeza otra, propiamente femenina, es preciso, según Nochlin, impugnar las suposiciones en la pregunta en orden a retar al statu quo. Era necesario desafiar un supuesto intelectual presente en la historia del arte según el cual las mujeres son incapaces de alcanzar la grandeza, un argumento tan natural como era el de pensar que la mujer debía estar sometida a la auto-

ridad masculina en el hogar y a la autoridad patriarcal en el mundo y que los seres humanos de piel oscura son inferiores. Ese supuesto descansaba en la categoría de *genio*, a la que las mujeres por su propia condición no podían acceder. El mito del genio creador entonces es lo que requería ser sometido a crítica, para desmontar, no sólo la forma en que las mujeres han sido excluidas de esta categoría, sino para someter a toda verdad natural que habite la historia del arte. Desde que Vasari llamó a Miguel Ángel “El Divino” el concepto, reservado principalmente para hombres europeos, ha deambulado en los relatos que han dado forma a la experiencia de la creación artística como a los relatos que la recogen. El mito del gran artista, único, irremplazable, intemporal cuya grandeza radica en una excepcionalidad casi inexplicable nunca alcanzó a una mujer artista. ¿Por qué?

No porque las mujeres por *naturaleza* no hayan salido premiadas con la chispa del genio, con la que sí algunos artistas hombres habrían sido bendecidos, dice Nochlin, sino porque que la excelencia a la que algunos artistas efectivamente han llegado no depende solo de un talento extraordinario, sino de la trama institucional en la cual el artista vive y se forma. El hecho de que las mujeres no hayan podido desarrollarse plenamente como artistas (aunque algunas lo hicieron bastante bien) tiene que ver no solo con su relegación al ámbito doméstico, que pudo impedirles acceder a cualquier ámbito de realización, sea la ciencia, la filosofía, etc., sino que, en el caso concreto de la historia del arte, la denegación de la condición de genio ha estado determinada por las instituciones que regulan el estudio, la creación y difusión del arte, instituciones articuladas por la supuesta neutralidad de la mirada (dispositivo) masculina (y blanca) . En caso de que quisiéramos seguir hablando de genios se podría decir que el genio no nace, sino que se hace y si las mujeres (y otros grupos) no llegaron a devenir genios no

fue por una incapacidad de nacimiento determinada por su sexo o color de piel, sino por una histórica exclusión de las instituciones que controlan los procesos artísticos como, por ejemplo, las academias o antes de eso, los talleres y gremios. A ello habría que agregar la discriminación institucional que excluía a las mujeres del acceso a estímulos, premios y viajes. Las mujeres que en la historia sobresalieron fueron mayoritariamente hijas de padres artistas y solo a ellos deben su instrucción. Relegado a la pintura de naturalezas muertas y retratos, el arte producido por mujeres fue catalogado a menudo como amateur.

Lo destacable es que su cuestionamiento no era, ni puede entenderse como solo un reclamo en favor de la visibilización de las mujeres en el arte, aunque ese reclamo es más que válido y en efecto fue algo que ella misma se encargó de reconocer a lo largo de la historia. Por sobre todo su ánimo corría en favor del desmontaje de todo supuesto, lo cual era una exigencia de tipo disciplinar, un llamado al rigor intelectual incluso, en función del ejercicio crítico.

En un momento en que todas las disciplinas adquieren más conciencia de sí mismas y de la naturaleza de sus suposiciones, tal y como se manifiestan en los lenguajes mismos y en las estructuras de los diversos campos académicos, la aceptación sin crítica de “lo que es” como “natural” puede resultar intelectualmente fatal. (Nochlin, 2001, p.18).

En relación con la exigencia de rigor intelectual, es pertinente atender al hecho de que Nochlin escribe su artículo en un momento en que el concepto de arte estaba siendo sometido a revisión en el mismo campo de la producción artística y en el de las lecturas críticas desde el posestructuralismo y el feminismo. Así, la desnaturalización de los supuestos historiográ-

ficos que ocurren al introducir la pregunta incómoda sobre la ausencia de grandes mujeres artistas avanza en paralelo al desmontaje de las nociones instaladas de arte y de artista, los cuestionamientos al concepto de genio y autor y a la cuestión de género. Lo fundamental de todo esto es que, una intromisión feminista se convierte en una poderosa herramienta de crítica, más allá del reclamo, más allá de la denuncia, para apuntar a lo medular de la cuestión: el derribe del supuesto implícito en el régimen patriarcal y colonial, de la que la mirada del hombre blanco es lo que corresponde al orden natural de las cosas. No se pueden observar los fenómenos sin tener en cuenta cuáles son los supuestos que los promueven y levantan.

III

En 2013, el Bruce Museum de Connecticut, realizó una muestra titulada “Revised and restored. The art of Katleen Gilje”. En aquella exhibición estaba incluido el cuadro donde aparece Nochlin en el *Bar de Folies-Bergère*, junto con un gran número de pinturas que se apropiaban de obras de grandes maestros tales como Van Eyck, Ghirlandaio, El Greco, Courbet, etc. El catálogo incluía (entre otros) un ensayo de Linda Nochlin. El título de la muestra, “Revisado y restaurado”, consigna al hecho de que el trabajo expuesto consistía en una reelaboración de pinturas canónicas, las cuales fueron revisadas, desde un punto de vista conceptual y pintadas o re-pintadas usando las técnicas originales. Mediante la inserción de anacronismos y otras intromisiones, más o menos sutiles, la artista invitaba a ver las obras originales bajo una nueva luz. Se trata de pinturas que en algunos casos se presentan como restauraciones o como procesos de limpieza de obras conocidas. Por ejemplo, *Los músicos* (1597) de Caravaggio donde la artista sugiere una primera versión del cuadro a través de una ficticia exposición

de rayos X que cambia todo el sentido a la composición, la cual se habría cubierto en la versión definitiva. Bajo la falsa imagen radiológica se “revela” lo que originalmente habría estado presente y que luego se “borró”, como pasa con el cuadro *Susana y los viejos* (1652) de Artemisa Gentileschi, que muestra una escena mucho más violenta y desgarradora que la opción final por la que la autora original optó.



Kathleen Gilje. *Susana y los viejos*, restaurado, 1998.

La reversión de la obra de Courbet, *Mujer con un papagayo* (1866) obedece a un cuestionamiento que la pintora hace de las observaciones que el connotado historiador del arte Michael Fried hizo sobre esa misma obra respecto de la lucha de Courbet con su propia posición como espectador. Otra forma en que tienen lugar estas intervenciones o reversiones es dando cuenta a través de las derivas que las obras han sufrido a lo largo de la historia, por ejemplo, una pintura objeto de vandalización, o simplemente poniendo en tensión obras del pasado con otras contemporáneas, como la recreación del retrato del *Cardenal Niño de Guevara (El Gran Inquisidor)* que El Greco pintó en 1600, donde se entromete sugerentemente la *Silla Eléctrica (Desastre Naranja)* de Andy Warhol. Asimismo, Gilje se permite incurrir en el anacronismo dentro de pinturas canónicas introduciendo elementos perturbadores como el caso de *El Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck donde el espejo convexo y sus representaciones paisajísticas es sustituido por una obra objetual del artista Joseph Cornell con una imagen de la luna y algunos elementos alusivos a la maternidad. El retrato de Nochlin en el *Bar de Folies-Bergère*, sin embargo, más que operar una función perturbadora lo que hace es integrar amablemente a la historiadora con los imaginarios que la estimulan.

Finalmente, siempre se trata de llamar la atención respecto de las presunciones no examinadas y que habitan tanto las obras como los textos que las abordan. Haciendo intervenir elementos que antes no estaban o transformando características de los personajes y escenarios, las apropiaciones de Gilje son para Nochlin parodias muy bien ejecutadas técnicamente que desafían a “el club de Toby” (*Old Boy’s Club* en el original) de los grandes de la historia y del discurso académico establecido.

El mérito que la historiadora reconoce en la pintora es su capacidad de hacer operativa su destreza pictórica para enfatizar o más bien revelar, la equívoca trama conceptual de las obras. A través del engaño visual de sus alteraciones contemporáneas de los originales consagrados de la pintura occidental nos hace pensar y ver de manera diversa y compleja lo ya sancionado. “Estas nuevas encarnaciones de antiguas obras maestras, “restauraciones contemporáneas”, como las llama Gilje, parecen despejar las implicaciones ocultas de las obras mismas, implicaciones que, en su mayor parte, solo una feminista del momento podría sugerir” (Nochlin, 2013, p 71. Traducción propia). Con ello reconoce que no se trata solo de un “volver a hacer”, sino de un trabajo que corresponde a una reflexión crítica sobre las obras y los discursos sobre ellas tejidos, reflexión mediada por la óptica feminista.

No obstante, afirma Nochlin, el trabajo de Gilje no es meramente un proyecto feminista, puesto que lo que hace es levantar otro tipo de problema. ¿Podemos mirar a los viejos maestros con nuevos ojos? ¿es posible ver las grandes obras del pasado con una suerte de visión virgen como si fuera la primera vez? A su parecer los trabajos de Gilje no son solo trucos visuales buscando jugar con la percepción de quien observa, sino que son propuestas que socavan la doctrina de la historia del arte, ya que lo que la artista hace interviniendo o modificando las imágenes, es cuestionar las lecturas que la historia del arte ha hecho de ellas.

No es lugar aquí para extenderse más en detalle sobre la obra de Gilje, la que por lo demás no me entusiasma en lo particular. Lo que quiero hacer notar simplemente es que su trabajo hace eco de las ideas formuladas años antes por Nochlin según las cuales la historia del arte, sus hechos, sus relatos, deben ser siempre vueltos a mirar desde otras posiciones, con nuevos

dispositivos, promoviendo intromisiones que desafíen el supuesto natural. Nochlin y Gilje están conectadas no solo porque una de ellas escribió sobre la otra y porque esa otra pintó el retrato de la historiadora formando parte del imaginario de sus investigaciones. Lo que la artista hace con los materiales y técnicas de la pintura para desmontar los supuestos que la lectura de las obras y sus contextos han establecido, lo hacía Nochlin con las herramientas de la historia del arte y la crítica. Aquello que Nochlin introducía en su comentado ensayo de 1971, con respecto a la noción de genio, Gilje lo hace “a escala” restaurando sentidos y develando las premisas interpretativas que han configurado los cánones historiográficos y críticos, validando el hecho, celebrado por Nochlin, que el propio arte puede comprenderse como una forma plausible de historiar, de reescribir los relatos.

Bibliografía

- Nochlin, L. (2013) “Seen beneath the surface” en *Revised and Restored: The Art of Kathleen Gilje*. Connecticut: Catálogo Bruce Museum.
- Nochlin, L. (2001) “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?” en Cordero y Saénz (compiladoras) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Nochlin, L. (1989). *The politics of vision: Essays in Nineteenth Century Art and Society*. New York: Icon Editions.
- Nochlin, L. (1991). *Realismo*. Madrid: Alianza.
- Nochlin, L. (1968) “The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880”. *ArtNews*. Recuperado el 25 de mayo 2022, de <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-linda-nochlin-invention-19th-century-french-avant-garde-1968-9237>

“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 “Círculo 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), María de la Luz Torres (b. 1943) and Gilda Hernández (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).

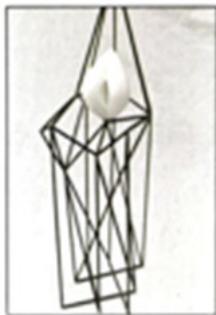
Inmediatamente después, indica: “EL IDEAL ES QUE LAS OBRAS HECHAS POR MUJERES NO FUESEN OBRAS FEMENINAS SINO SIMPLEMENTE OBRAS” (p. 26).³ Llama la atención que proponga la existencia de una sensibilidad única –incluso relacionándola directamente con la potencia de la maternidad que formaría parte de 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.

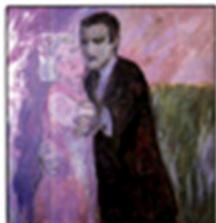
El “quizás” profundiza la contradicción: para ella, no sería posible aseverar rotundamente la existencia de una diferencia que distinga un “arte de mujeres”. Es interesante destacar que Del Canto identifica condiciones estructurales asociadas a roles que deben ser desempeñados, una conciencia feminista 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 obras 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 hacerla suya a través de su sensibilidad." "Usamos cámaras proyectoras, todas proyectándose simultáneamente, todas presentes entremezcladas, 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 LARENAS, 50 años, separada, sin hijos. Pintora y dibujante, licenciada en la Universidad de Chile. "Nos hemos reunido cinco mujeres simplemente por el hecho común de ser mujeres." "Todas íbamos a ser reinas... y además dedicadas al quehacer práctico. ¿Se nos olvidará de feministas tal vez? No sé, pero no puedo negar mi femineidad y distante 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 el por qué de una muestra de "mujeres", me parece eso sí 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 reaccioné, 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 pentameral; 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 pentameral 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 andan 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 Alicia 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 calle 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.

Intervenciones



Linda Nochlin and Deisy. Alice Neel. Fragmento, 1973.

En su ensayo, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (1971), Linda Nochlin nos exige una consideración más socialmente comprometida con las condiciones de producción, que incluyen y exceden al campo del arte y se hacen cargo de todas las esferas de la vida: los modos de producir sujeciones de identidad que incluyen cuerpo, narraciones, afectos, y los modos en que esos cuerpos se desarrollan como trabajo, vida, reproducción; los modos de producción de visualidad y las políticas de las miradas que estas, ahora como dispositivos, generan; así como también los modos en que habitamos y percibimos un mundo dominado por el antropocentrismo y la racionalidad humanista extractivista.

La pregunta de por qué no existen grandes artistas mujeres incluye a la historiografía crítica y la desborda al proponernos revisar los modos de producción, de visión, invitándonos a explorar nuevas dimensiones como nuestros vínculos con la naturaleza y la cultura, la narración y la crítica, la mirada y los cuerpos. La pregunta de por qué no existen grandes artistas mujeres resalta las tachaduras y desenmaraña narraciones exponiendo las relaciones de poder que la sostienen, y reescribe, reinscribe continuamente, pone en jaque las certezas, las miradas, hace tambalear las categorías que se fijan demasiado a las cosas, proponiendo una relectura constante, activa y situada.

Nos proponemos aquí recuperar el inconformismo que emerge del texto de Nochlin, su agite, su bullicio, su ser una “aguafiestas” (tal como propone Sara Ahmed) para seguir abriendo la historia del arte, revisitarla, explorar sus secretos, identificar las invisibilidades, saltar sobre sus bordes, recorrerla a contrapelo y quebrar sus promesas. Esta ha sido la invitación que desde la Revista de Teoría de las Artes diversas mujeres que nos dejan aquí sus intervenciones.



Harriet Taylor Mill. Artista desconocido, 1923 aprox.

Una cuestión de narratología

Por ALEJANDRA CASTILLO*

El problema de existir real o figuradamente es un problema de narración. Esta primera afirmación no busca otra cosa que llamar la atención sobre los modos en que es narrada una vida, de qué forma se establece su visibilidad y cómo se delimitan los ámbitos de pertinencia de ella. Por años, la vida de las mujeres ha sido narrada en una ambigua zona donde lo público y lo privado se entrecruzan formando un nudo tenso de difícil disolución, en el que el lazo de lo público no deja de estar enredado con el lazo de lo privado. Dos cabos que desde comienzos de la modernidad política se siguen anudando en las figuras del Estado y la familia.

La narración de la vida de las mujeres urdida en esos lazos no hace sino declarar ambiguamente su autonomía. Cuando la vida de las mujeres logra desatar el nudo, cuando no son más parte del círculo de la familia, cuando el Estado parece no intervenir en ellas (habría que detenerse en este punto y preguntarse si la vida de las mujeres, su cuerpo, deja alguna vez de estar cautivo por la narración estatal), aparece de manera casi instantánea la

* Doctora en Filosofía. Profesora titular del departamento de filosofía, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

narración del amor romántico. La vida de Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt, Gabriela Mistral y Violeta Parra son ejemplos de ese nudo, de esa narración. Nos podemos imaginar los grados de invisibilidad, olvido y violencia de todas aquellas mujeres que no logran redoblar su vida en otra narración que desafíe el nudo de una narración figurada en el Estado, el amor y la familia.

Por narración no quiero decir que no tenga efectos en la vida de las mujeres, los tiene y muchos, crueles, dolorosos, limitantes. Las mujeres son siempre hijas de la familia, las mujeres merecen siempre atención del Estado o de algún hombre. No es difícil atisbar que uno de los problemas que secreta este nudo, junto con la posición ambigua de las mujeres en lo público y lo privado, es un tipo de narratología que estructura todas las historias posibles escritas bajo el signo mujer. No estaría de más recordar el nombre de Antígona en el relato propuesto por Hegel para reconocer esta narración claroscuro y el lugar doble, ambiguo, asignado a las mujeres.

El problema de existir real o figuradamente para las mujeres es un problema de narración. Así lo nota Linda Nochlin en *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971). Nochlin no se conforma con los argumentos expuestos habitualmente al momento de explicar la ausencia de genio de las mujeres en la historia del arte. Argumentos que denuncian las dificultades de formación de las artistas, la discriminación patriarcal que anima la vida de las instituciones artísticas, o la benigna, pero igualmente discriminadora, reducción del arte producido por mujeres a una especificidad “femenina”.

Nochlin intenta responder la pregunta de por qué no ha habido grandes mujeres artistas volviendo a la lectura de un texto del siglo diecinueve, *The Subjection of Women* (1869), escrito por el filósofo liberal John Stuart Mill. Son dos las tesis que Mill propone para explicar la exclusión de las mujeres de todo ámbito que no sea el privado. La más problemática de ellas dice del propio consentimiento, una especie de servidumbre voluntaria validada por la figura del contrato matrimonial. Y otra, al parecer menos relevante, relativa a los modos en que se narra lo natural. Es esta segunda tesis la que abordará Linda Nochlin, buscando poner en evidencia la zona ficcional que constituye a los “hechos”: no hay hecho sin ficción. No hay algo así como lo femenino, certeza de un carácter, naturaleza inmutable atada a un cuerpo dado y al hecho de la naturaleza. No hay hecho sin ficción, no hay ficción sin narración. Desde esta complicación de lo natural, expuesta siempre como segunda naturaleza, Nochlin cuestiona la figura del genio, su génesis, la historia del arte tramada por los hombres.

Expuesta la ficción, expuesto el artificio, Nochlin olvida, sin embargo, la narración feminista que hace posible la escritura de *The Subjection of Women*. Olvido de un contexto de revuelta feminista y de una escritora. Olvido de Harriet Taylor, feminista socialista que al decir del propio Mill es la verdadera autora de las mejores páginas que pueda tener *The Subjection of Women*. Tal vez esta omisión es parte del entramado “natural” que se impone al momento de narrar la visibilidad y exclusión de las mujeres en el arte. Interrogar esa omisión, desenmarañar la trenza de una narración que organiza todas las historias posibles del arte, obligaría a advertir que la respuesta a la pregunta que se plantea la crítica feminista del arte debe comenzar necesariamente por una cuestión de narratología.



Queridas viejas. María Gimeno. Performance, 2017.

Agitar plumas en los palomares patriarcales (Linda Nochlin *for ever*)

POR SOLEDAD NOVOA DONOSO*

A propósito de este texto, en un ejercicio en extremo ingenuo o fútil intentaba recordar la primera vez que leí a Linda Nochlin. No logro recordarlo exactamente, pero sí viene a mi mente un viaje a Londres el año 1998, en medio de mis estudios de doctorado en la ciudad de Barcelona, durante el cual adquirí una serie de textos que, según yo misma, me permitirían articular un curso sobre arte y feminismo una vez regresara a Santiago. Uno de esos libros era *Women, Art and Power, and Other Essays*, volumen que compila siete ensayos de Nochlin, entre ellos, por supuesto *Why there have been no great Women Artist?* De ello deduzco que mi primera lectura fue en el original inglés, publicado por Thames and Hudson y presentado como “seven landmark essays on women artists and women in art history, brings together the work of almost twenty years of scholarship and speculation.” (siete ensayos fundamentales sobre las mujeres artistas y las mujeres en la historia del arte, reúnen el trabajo de casi veinte años de estudio y especulación).

*Historiadora del arte, docente, investigadora y curadora. Directora del Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

Que una publicación se presentara a sí misma haciendo gala de los veinte años de estudio por un lado, y de la especulación por otro, sin duda constituía un gran estímulo intelectual, pero también emocional, y casi corporal, para una historiadora del arte que se autodefinía como una mala historiadora del arte, y que había sido formada –huelga decirlo, pero cabe insistir en ello- en medio de la más absoluta ignorancia respecto a las teóricas, las historiadoras, las artistas, o las académicas feministas (las tres primeras, feministas o no). Este libro pasó a constituir un tesoro que me ayudó a entenderme como feminista –tener la sensación de siempre haberlo sido pero no haber encontrado hasta ese momento la palabra para definirme fue crucial–, y, a tener más o menos armado mi curso sin saber dónde podría dictarlo a mi regreso a Chile, con muy buenas evaluaciones en los estudios de doctorado, pero sin la tesis y por ende sin el grado.

Mi curso abriría con una potente cita tomada del prefacio: “La historia del arte feminista está aquí para hacer ruido, para poner en cuestión, para agitar plumas en los palomares patriarcales. No se debe confundir con sólo otra variante de o un suplemento de la corriente principal de la historia del arte. En su fuerza, una historia del arte feminista es una práctica transgresora y en contra de lo establecido, es decir, que pone en cuestión muchos de los principales preceptos de la disciplina”, y debería desafiar a mis estudiantes –varones o mujeres- a replantearse todo, y a ir por más. Ese era mi objetivo, a la luz de la consigna de Nochlin.¹

¹ Debo señalar que la incomodidad que me movía desde hacía varios años ya había encontrado un primer espacio de reflexión y complicidad en el Seminario sobre literatura y feminismo organizado por Kemy Oyarzún probablemente el año 1991 o 1992 en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, como parte del cual guardo hasta el día de hoy las fotocopias de los textos leídos en ese marco. Ellos fueron también cruciales y me ayudaron a conformar mi arsenal académico para este curso imaginado que proyectaba a la distancia: Josefina Ludmer, Julieta Kirkwood, Raquel Olea, Olga Grau, Nelly Richard, la propia Kemy Oyarzún y otras. Aunque no se hablaba de artes visuales en él, ellas fueron también mis faros en el camino que, sin duda a tropezones y sin destino claro, comenzaba a configurar.

Años más tarde, tuve la fortuna de poder intercambiar un par de correos con Nochlin, una académica a la que consideraba mi maestra, la que me había situado en el mundo y había ayudado a poner nombre a ese descontento intelectual que me llevaba a impugnar a la Academia y a las instituciones, pero siempre –era mi ambición y mi posición política– desde dentro. En ese par de correos –perdidos en el ciberespacio gracias a la muerte de mi cuenta de *Hotmail*– invitaba a Nochlin a venir a Chile como parte del Seminario que organizábamos a propósito de la exposición *Handle with Care. Mujeres artistas en Chile 1995 -2005*. De manera entrañable, me señaló la imposibilidad de este viaje, pero me puso en contacto con otra grande que ha colaborado a abrir mi cabeza y mi mirada, Maura Reilly, quien en ese momento curaba junto a Nochlin la muestra *Global Feminisms* en el Brooklyn Museum de Nueva York.

De la mano de Nochlin –y de algún que otro curso de doctorado o conferencia en Barcelona– me encontré con Griselda Pollock, Roszika Parker, Jo Ann Isaack, Amelia Jones, historiadoras del arte que se dedicaban a la escritura y al análisis historiográfico-historiográfico, que era lo que a mí me interesaba. Y comenzaron a sonar nombres como Assumpta Bassas, Fina Birulés, Amelia Valcárcel o Celia Amorós. Efectivamente, en ese momento era una bibliografía casi totalmente anglosajona y europea; hubo de pasar algunos años para encontrarme con otras que han sido fundamentales en mi reflexión, conocimiento y descubrimiento del feminismo y el arte en América Latina (Mónica Mayer, Karen Cordero, María Laura Rosa, Julia Antivilo).

Junto a *Why there have been...* otro texto fundamental para mi necesidad de responder a la incomodidad generada por la disciplina es la introducción a *Representing Women* (1999), *Memoires of an Ad Hoc Art Historian*, en el que Nochlin, de manera certera, expone sus propias condiciones de producción y su sistema de trabajo ad hoc, para desplegar en los siete capítulos siguientes su análisis sobre las formas de representación en la pintura francesa del siglo XIX, el que junto con constituir un ejercicio de lectura apasionante y develador, articula aquello que el feminismo instala en el campo académico y disciplinar, esto es, la puesta en cuestión de las políticas del conocimiento.

En definitiva, desde *Why there have been...*, escrito hace ya cincuenta años, lo que hemos aprendido con y de Nochlin ha sido que el asunto no es de qué “tipo” de arte hablamos sino la importancia de formular correctamente la pregunta; la necesidad de focalizarnos en las condiciones de producción; así como el efecto que trabajan en el desmantelamiento de “lo ya sabido” las exposiciones y un buen catálogo.

Sin ninguna duda, *Why there have been no Great Women Artists?* es un texto que hasta el día de hoy es citado o convocado al momento de hablar sobre historias del arte en nuestra región, un texto que aún hoy resuena indicándonos que queda mucho trabajo por hacer y que para seguir haciéndolo aún necesitamos hacer visibles problemáticas que no se zanzan.

Para la historia del arte, el artículo de Nochlin nos ha permitido poner luz en las problemáticas que aquejan a nuestra disciplina, y en un contexto más amplio, ha colaborado a que hoy en día en nuestros Departamentos propiciemos o toleremos marcos teóricos de discusión o análisis que ya no se circunscriben a los clásicos señores del pensamiento crítico. Cada vez más tesis de pregrado o postgrado se proponen escribir sobre aquello no escrito, particularmente abordando una matriz construida desde los feminismos y la historia del arte, revisando no solo la práctica artística contemporánea, sino volviendo a mirar “el pasado” que creíamos ya conocíamos tan bien a través de los relatos canónicos. El escaso desarrollo de la disciplina historiográfica en las artes visuales en nuestro país se ha convertido hoy en una ventaja, pues no ha sido necesario combatir ferozmente teorías o estructuras de gran desarrollo o elaboración, sino más bien mirar alrededor y recoger todo aquello que era tan evidente pero que no estaba incorporado en esa norma, y darle un sentido que aquel relato no podía brindarle. Con esto no quiero decir que el trabajo haya sido o sea fácil o banal, sino que es un campo tan rico y estimulante pues aflora a borbotones desde múltiples fuentes.

En este marco, la mirada o perspectiva feminista ha permeado en los últimos años nuestras lecturas, nuestras escrituras, nuestras cátedras y nuestros discursos sobre el arte, su práctica y su relato histórico, y sin duda el artículo fundamental de Nochlin ha sido clave en el ayudarnos a situar las preguntas que nos permiten dar cauce a nuestro inconformismo e insatisfacción con aquello simplemente dado.

THE ADVANTAGES OF BEING A ~~WOMAN~~ ^{LESBIAN} ARTIST:

Working without the pressure of ~~space~~ sucking dick.
 Not having to be in shows with men. ~~that don't exist~~
 Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs.
 Knowing your career might pick up after you've ^{sucked} eighty-five million pussies.
~~Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine.~~ ^{what'rev}
 Not being stuck in a ^{getting your fist} ~~luxurious~~ ^{face} ~~teaching~~ ^{in the pussy} position ^{right} spot.
 Seeing your ~~art~~ ^{face} live ^{in the pussy} in the ~~work~~ ^{cunt lapping} of others.
 Having the opportunity to choose between ~~career~~ ^{or small} and motherhood. ^{fist-fucking.}
 Not having to choke on those ~~big cigars~~ ^{or} paint in Italian suits ^{big} ~~dicks~~.
 Having more time to work after your mate dumps you for someone ^{younger}. Fuck you.
 Being included in ~~revised~~ ^{CASTRATION.} ~~editions~~ of art history.
 Not having to undergo the embarrassment of being called a ~~genius~~. ^{A straight chad}
 Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit. ^{having your} ~~your~~ ^{pussy eaten out.}

→ RIDYKEULOUS!
GORILLA GIRLS ~~CONSCIENCE OF THE ART WORLD~~

Please send ~~your comments~~ ^{to} ~~me~~ ^{at} ~~Box 1056 Cooper St., NYC NY 10276~~

The Advantages of Being An Woman Lesbian Artist. Ridykeulous, 2006.

Repreguntar: 50 años con y contra Linda Nochlin

POR LAURA GUTIÉRREZ*

Pienso en la incomodidad que todavía me genera la proclama “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” que lanzara Nochlin en 1971. La potencia y la clausura que conlleva esa consigna es fundamental como paradoja feminista. Era incalculable en ese entonces cuán profundo podía ser el tajo de esa proclama necesaria, difícil dimensionar cuanto podría socavarse teórica y políticamente la historia del arte, sus estrategias de (in)visibilidad y visualización.

Sin embargo, las críticas no demoraron en llegar. El puntapié inicial de la exclusión sexo-genérica dio lugar a un terremoto epistemológico mucho más hondo: no sólo teníamos que “conformarnos” haciendo ingresar a “las mujeres” a la “gran” historia del arte, sino que debíamos transformar los propios presupuestos institucionales, discursivos, semióticos y visuales que la disciplina había sostenido a lo largo de varios siglos. Históricamente autoproclamada universal, sin género, sin sexo, sin clase y sin raza era mo-

* Doctora en Ciencias Sociales, investigadora del CONICET/UNER y profesora en la UNMdP y UADER. Sus trabajos abordan los cruces entre prácticas artísticas y teorías feministas y de las desobediencias sexuales.

mento de cambiar no sólo la cuenta sino también la manera de contar, más allá de la suma. En este sentido, la interrogación posterior de Griselda Pollock profundizó aún más el bullicio: ¿puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?

La cantidad de muestras, acciones y debates desarrolladas en las últimas décadas alrededor de los legados y las formas de las estrategias feministas en las prácticas artísticas, en las curadurías museográficas y en las escrituras teóricas hablan de esos corrimientos. Pero también, nuestra ocupación visual en las calles hace ver las formas en que hemos respondido a estos interrogantes con nuestros propios cuerpos en los espacios públicos.

A pesar de ello, paradójicamente, el estallido feminista sobre las formas de mirar sigue precisando aún del incómodo señalamiento de las “ausencias” que emprendió Nochlin, por más que se desconfíe abiertamente de las trampas esencialistas y reproductoras de la inclusión.

Pienso, por ejemplo, en las *Ventajas de ser lesbianas* (2003) del colectivo argentino Mujeres Públicas que parodiaba el reconocido texto de las Guerrilla Girls (*The advantages of being a woman artista*, 1988). A partir de la reinención de la injuria y la reutilización de la parodia como estrategia de acción textual y visual utilizado por las guerrillas, redoblaban la apuesta sobre otras experiencias: la de ser lesbianas visibles en un contexto hostil. En 2006 –sin saber nada de esta acción y en una ciudad muy distinta– el colectivo artístico Ridykeulous unía ambos sentidos en su acción *The Advantages of Being an woman Lesbian Artist*. En cada gesto de tachadura y reescritura hay una reinscripción que abre un horizonte de lo posible. Una búsqueda que construye nuevos modos de decir, sentir, hacer y ver.

Estrategia que es reapropiaba también en la reciente intervención del Colectivo Marrón en el Palais de Glace de CABA donde insistían: “¿el arte en Argentina es sólo oficio de blancos?” (2021). Una vez más, Nochlin regresa contra ella misma y sus pretensiones liberales de inclusión para seguir exponiendo el racismo estructural de los museos y de los oficios artísticos.

Entonces, ¿cómo imaginar la profundidad de una proclama que pone todo al alcance de su resignificación perpetua? ¿Qué podemos todavía aprender con y contra ella? La potencia de la paradoja es que no sabemos las formas en que puede reactualizarse esa consigna. Contra toda pretensión de quietud, de certeza sobre a qué nos referimos cuando la invocamos, sólo espero que nos ponga en jaque una y otra vez, a nuestras lecturas limitadas, a los objetos y formatos consagrados, a lxs sujetxs que lo llevan adelante, a lo que aún no vemos en nuestras formas de visión.



Semiotic of the Kitchen. Martha Rosler. Video, 1975.

Tres preguntas incómodas

POR EVELYN ERLIJ*

De todas las historias terribles que rondan la figura de la pintora estadounidense Alice Neel (1900-1984), hay tres que no me puedo quitar de encima. Se supone que poco después de ser madre, la pintora habría dejado a su guagua en la escalera de incendios –la típica de los edificios de Nueva York– para poder terminar un cuadro. Luego, está la anécdota del día en que se inauguró una de sus primeras retrospectivas importantes en el Museo de Arte de Fort Lauderdale, cuando tenía cerca de 80 años, y no reconoció a Isabetta, su segunda hija, después de casi una vida sin verla. Por último, la muerte por difteria de su primogénita, que no alcanzó siquiera a cumplir un año. Según se cuenta en el libro *The Baby on the Fire Escape*, Neel se culpó para siempre por no llamar a un médico ni haber comprado una estufa para calentar el departamento.

Rara vez se habla de las pinturas de esta artista sin mencionar alguna de estas historias. Sus cuadros de mujeres embarazadas, de maternidades tétricas y hasta pesadillescas –pienso en «Well Baby Clinic» (1928-1929)–, o de madres de miradas perdidas, retratan, quizás como nunca nadie lo ha he-

* Editora y periodista. Ha escrito sobre cultura en diarios y revistas chilenas y latinoamericanas. Es editora general de la revista Palabra Pública, de la Universidad de Chile.

cho ni antes ni después, lo desconcertante que puede ser dar a luz a otro ser humano. Diría incluso que es uno de los estudios más poderosos de eso que en los años 50 la teórica feminista Betty Friedan llamó “el problema que no tiene nombre”: la desdicha de varias generaciones de madres que quedaron atrapadas para siempre en la esfera doméstica. Esta es una interpretación entre muchas otras, por supuesto, pero si de algo estoy segura es que no es necesario saber qué tipo de madre habría sido Neel para entender su obra. ¿Por qué cada vez que aparece una biografía de ella se cuele tanta chimuchina de su vida íntima? ¿Acaso no tiene derecho a tener una biografía de *creadora*? Una biografía construida en torno a su trabajo, a su estilo; al medio siglo de historia social que retrató en sus cuadros, a los hitos de su carrera, a la forma en que emancipó al cuerpo de la mujer del erotismo, de la femineidad, de la maternidad sacralizada? ¿O a su *genio*, si se quiere, esa “misteriosa efusión divina” –como la llama Linda Nochlin– capaz de elevar al Olimpo del arte incluso a tipos nefastos, a enfermos psiquiátricos, a criminales, a pederastas?

¿Una artista mujer tiene derecho a una *biografía pública*?

*

Un día de 1973, en una vereda cualquiera de Iowa, apareció una mancha de sangre que sugería un suicidio. Era un charco que se repartía en varias direcciones y en el que flotaban pedazos de vísceras, como si fuera obra de un cuerpo estrellado. La lectura de la escena era obvia, pero los peatones que pasaban por el lado apenas miraban: algunos subieron la vista hacia el edificio esperando ver indicios de la tragedia, alguien removió los restos con su paraguas y el resto –la mayoría– siguió de largo sin disminuir el paso.

La secuencia es parte de «Moffitt Building Piece» (1973), uno de los varios trabajos en formato video de la artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), que fue registrado por su hermana desde el asiento trasero de un auto. La pieza fue parte de la exposición «Covered in Time and History», que circuló por varios museos del mundo, cuando, subiéndose a la cresta de la última ola feminista, curadores, burócratas del arte y teóricos empezaron a desempolvar nombres de mujeres olvidadas, en su mayoría muertas o ya bastante viejas. Con esa obra, la artista hizo visible una realidad feroz: que el ser humano puede ser indiferente a los otros, a la violencia, a la muerte. Pero también puede leerse como la declaración de una mujer latina en un universo artístico predominantemente masculino y blanco: la violencia de género no tiene que ver solo con la que se ejerce contra el cuerpo de la mujer. Es también su invisibilización.

Al final de la exposición, un dato biográfico en un panel inducía a mirar sus trabajos de otra forma, en especial la recién mencionada: Ana Mendieta se habría suicidado lanzándose desde el piso 34 de su departamento de Nueva York después de una pelea con su pareja, el también artista Carl André. Poco tiempo después de inaugurada la muestra, la artista y académica canadiense Ara Osterweil se preguntaba en la revista *Artforum*: “¿Cómo se puede evitar pensar en la huella que dejó el cuerpo de Mendieta en el tejado en relación con sus inquietantes siluetas o con su investigación sobre la violencia de género?”.

Yo me pregunto: ¿Es posible mirar la obra de una artista sin ver un espejo de su vida?

El feminismo es un camino que se recorre a tropezones. Es un viaje pedregoso, sin retorno, incluso violento; hasta la biografía y la historia familiar se tambalean, si es que no se derrumban. Es una experiencia radical, porque significa aprender a mirar de nuevo. El feminismo enseña a releer toda la cultura que una conocía hasta entonces, y así, como en esas historias imposibles en que él o la protagonista –porque este no es ni debe ser un viaje solo de mujeres– se da cuenta, después de haber superado un sinfín de peripecias, que nada era como creía. El feminismo, como todo pensamiento construido desde los márgenes, es darse cuenta de que el mundo no era como nos habían dicho. No es un camino feliz, y por lo mismo, es condenarse a ser una aguafiestas, como diría Sara Ahmed. Supone tener la sospecha entre ceja y ceja.

Hace casi quince años escribo sobre cultura en medios de comunicación, y durante un par de años comenté desde Europa exposiciones de arte que tenían lugar en ciudades como París o Berlín, cosa que hoy me resulta extraña y provinciana. Gracias a eso, *descubrí* una cantidad importante de artistas mujeres, cuando recién comenzaban a agitarse las aguas de lo que hoy se conoce como la “cuarta ola feminista”. Las cursivas son importantes: *descubrir* es un verbo que se usa muchísimo cuando se habla de arte y mujeres, de la misma forma en que se usó durante siglos –¡siglos!– para referirse a la conquista y saqueo de América. No hay nada novedoso en esta afirmación: el acto de *descubrir* pone el foco en quien mira. Ante mis ojos aparece una realidad que yo no conocía, y al nombrarla, yo la hago existir. Medio siglo atrás, Linda Nochlin advirtió que frente a la pregunta de por qué no ha habido grandes mujeres artistas, la primera reacción feminista es “tragar la carnada”, responder con ejemplos de mujeres artistas notables que han sido olvidadas o no han sido apreciadas por la historiografía y, paso

siguiente, invitar a *redescubrirlas*. En 2018, en la época en que los medios intentaban descifrar las consecuencias del *#metoo* en el campo cultural, publiqué en un diario chileno la nota “El mundo del arte redescubre a sus mujeres”, después de haber escrito sobre todos los temas relacionados imaginables: si es posible separar la obra del artista, si podemos seguir viendo *Manhattan* sin pensar en Soon-Yi Previn, o si es posible soportar las obras de Balthus conociendo su predilección por las menores de edad.

Hoy miro esos textos y pienso que es imposible querer ser libre sin haber antes tragado una carnada. Pienso en lo que decía el filólogo alemán Victor Klemperer: que las palabras pueden ser como pequeñas dosis de arsénico que tragamos sin darnos cuenta. Y pienso que los medios –no todos, pero una buena parte– son algo así como laboratorios que producen ese veneno en cantidades industriales y lo hacen circular.

Esto lo saben muy bien lxs artistas y teóricxs del arte: la forma importa tanto como el tema, un asunto que rara vez se discute lo suficiente en las escuelas de periodismo. Decir que el joven Daniel Zamudio –por dar un ejemplo, ya que en 2022 se cumplen diez años de su asesinato– murió por *ser homosexual* y no por la *homofobia de sus atacantes* no es un gesto inocente. Tiene que ver con el lugar desde el que se mira, dónde se fija la mirada.

Vuelvo a los ejemplos de Neel y Mendieta, y tomo una cita de John Berger: el espectador “ideal” del arte siempre ha sido varón. Y me atrevo a decir que todas –o la mayoría– hemos aprendido a mirar como varones.

¿Dónde estamos medio siglo después del ensayo de Nochlin? Diría que seguimos *desaprendiendo*. Nos leemos, nos reconocemos, nos escuchamos

más entre nosotras –en el arte y en todas las disciplinas– pero el presentismo y la deshistorización del feminismo siguen siendo un peligro. Lo dice Martha Rosler: “No se pueden comprender obras de arte del pasado sin entender su contexto de producción, lo mismo con las luchas políticas: sin esa información estamos mal equipados para combatir los contragolpes y caminar hacia adelante”. O como dice Sara Ahmed: citar a quienes nos antecedieron es “hacer memoria feminista”, es construir caminos alternativos a la historia masculina que nos enseñaron. Pero ya no basta con citar. No basta con nombrar a Artemisia Gentileschi, a Rebeca Matte, a Carol Rama, a Joan Jonas, a Helena Almeida.

Tampoco basta con luchar por cuotas de género –o del tipo que sean– o por paridad. Recuerdo un texto de la crítica estadounidense Aruna D’Souza en el que aplaudía la inclusión en la famosa Whitney Biennial 2019 de artistas indígenas, latinos, queer, trans, lesbianas, gays, afroamericanos, asiático-americanos y de miembros de la disidencia corporal y funcional; pero reclamaba la ceguera frente a una política que todavía guía “gran parte de la programación de los museos en todas partes y desde siempre”: la presencia de “hombres blancos mediocres”. Rosler ha insistido mucho en esto: a pesar de que existen muchísimas artistas vivas con trayectorias extensas, premios y reconocimiento, seguimos rodeados de “exposiciones de artistas hombres reaccionarios muertos hace rato”.

Y me pregunto, ahora por última vez: ¿cuándo podremos mirar el arte hecho por mujeres sin ver solo a mujeres?

Un León de Oro para Cecilia, la poeta que viene del futuro

POR CONSTANZA ACUÑA FARIÑA*

En abril recién pasado la artista y poeta Cecilia Vicuña (Santiago, 1948), recibió el León de Oro de la 59 Bial de Arte de Venecia, seguramente el reconocimiento más importante que existe para una artista visual. Ha sido ampliamente difundido por la prensa local como un hecho histórico: la primera chilena en recibir este prestigioso premio internacional a la trayectoria y por su contribución a abrir nuevas rutas interdisciplinarias para el pensamiento y el arte contemporáneo. La crítica coincide en que se trata de una producción que suma visiones y epistemologías no occidentales, tradiciones indígenas, integra voluntades desde la acción política y el lenguaje poético, al abordar la crisis ecológica, los fenómenos migratorios, la transculturación y las fracturas sociales e históricas abiertas por el colonialismo. También ha puesto en el centro de su reflexión la censura y la discriminación sufrida históricamente por las mujeres. Durante la entrega del premio CV manifestó que “En un sentido profundo, mi obra es el cuerpo fructífero del hongo subterráneo invisible que es el mundo nativo de esta Tierra. El León de Oro confirma la potencia de las obras y memorias negadas que, al ser reconocidas, pueden fertilizar la creación de otros mundos

posibles. Nuestro arte y conciencia pueden jugar un papel en la necesidad urgente de alejarnos de la violencia y la destrucción, para salvar nuestro medio ambiente de un colapso inminente”.

En los últimos años las exhibiciones y los reconocimientos a la obra de Vicuña han sido notables e imparables: el 2017 tuvo una destacada participación en Documenta de Kassel, Alemania. La muestra itinerante “Radical Women: Arte Latinoamericano 1960 – 1985”, en el Hammer Museum de Los Ángeles y en Sao Paulo, Brasil (2017). El Premio Velázquez a las Artes Visuales (España, 2019). La retrospectiva “Veroír el fracaso iluminado” CA2M en Madrid 2021. La adquisición de la obra monumental “Quipu Womb” por parte de la Tate Modern de Londres en abril del 2022. Y la inauguración el 27 de mayo de este mismo año de su muestra individual “Spin Spin Triangulene” (Gira Gira Trianguleno), en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

En Chile la presencia, la puesta en valor y la aproximaciones críticas a su obra han sido esquivas. Durante los años de la transición se acentuó una perspectiva de sospecha frente a trabajos que exigían un conocimiento sobre los pueblos originarios, mentalidades y sensibilidades borroneadas y que mostraban las heridas abiertas de los procesos del colonialismo y sus huellas traumáticas: demasiado cercanas y lejanas a la vez, esas obras aparecieron a todas luces, incómodas. La poética de lo precario, lo ominoso, la destrucción distópica de la naturaleza, cantar a viva voz desde las lenguas que se creían muertas, hacían sin duda sentir “raras” sus acciones de arte : demasiado intensas, perturbadoras, muy poco irónicas y formalistas para los grupos que promovían una pintura hedonista, o desajustadas para los códigos más crípticos del arte conceptual de la década de los 80 y 90. Tal

vez la penetración de su obra quedó en suspenso- desde fines del siglo pasado a las primeras décadas del XXI-, su relación compleja con Chile, desde su partida a Londres en 1972 donde la sorprendió el golpe militar de 1973. Luego el paso por Bogotá y desde 1980 se radica en la ciudad de Nueva York. Entremedio vinieron los viajes de ida y vuelta a Chile durante la recuperación de la democracia, que recuerdan otras imágenes del destierro y de la pérdida de la patria como en Gabriela Mistral, especialmente en su poema “El Regreso”:

Desnudos volveremos a nuestro Dueño,
 manchados como el cordero
 de matorrales, gredas, caminos,
 y desnudos volveremos al abra
 cuya luz nos muestra desnudos:
 y la Patria del arribo
 nos mira fija y asombrada

Hasta que la emergencia de las demandas sociales estallaron y la memoria histórica se conectó a sus precarios y a sus quipus: “Los eventos recientes en Chile, el estallido social de octubre de 2019, demuestran la vida precaria del monumento en una transición histórica. La rebelión de los postergados, los indígenas y mestizos atacó y transformó los monumentos militares y coloniales, de sur a norte, desde Arica a Magallanes, trocándolos en pregunta y expresión multivalente de rabia y alegría.” (Monu-mental, pp 38-45 Sobre Monumentos UC 2022). Nos remite a su búsqueda de las raíces profundas de las cosas, los acontecimientos, el reino animal y vegetal, el agua. De hecho, uno de los métodos de trabajo de CV consiste en rastrear el origen, descubrir que *en la punta de la palabra está la palabra*. No es ca-

sual que la etimología sea un centro de gravedad de su proceso creativo, el encuentro de saberes arcaicos y demiúrgicos sobre el poder de las imágenes, sus resonancias, incluso desde lenguajes no verbales y desde las lógicas concretas que emanan de los cuerpos.

Es clave en ese sentido, volver a un texto que publicó en mayo de 1973 y que es parte de su libro *Saborami*, publicado en Inglaterra ese mismo año y reeditado en Santiago el 2015. En “Explicación acerca de los cuadros”, decía: “Considero a mis cuadros una artesanía ritual, objetos que existen independientemente de la “historia del arte”, como si ésta historia se hubiera muerto o nunca hubiera existido. Necesito que en mis cuadros todo sea irritante, molesto, perturbador, porque brotan de un estado de conmoción en que las imágenes se forman constantemente, como hélices que todo lo rasgan para salir. Qué son esas imágenes? Las trato de capturar conversando, escribiendo, pintando o haciendo alguna cosa conceptual, para que me sirvan como vehículo espacial, para que me conduzcan a un nivel de gozo y revelación. Esas formas vienen de un lugar concreto y van a otro lugar igualmente concreto, son vehículos de espacio interior, exterior... Para encontrar esa forma necesito un abre lata y después un hilo para abrir los cabos sueltos y crear una red de pensamiento, una telaraña que es un cosmos particular para uso de la pensadora. Siempre el pensamiento funciona creando diagramas, mandalas en los que cada punto es “un punto de relación” para moverse en lo ilimitado, un hito en el cosmos para desplazarse y jugar estableciendo ciertas “verdades” arbitrariamente elegidas para construir sistemas o estructuras (tejidos). Así se consigue la ilusión de orden o tiempo, o la ilusión de inmovilidad dentro del movimiento... el hallazgo del paraíso coincidirá con el hallazgo de un lenguaje”. (Beau Geste Press, Devon, Inglaterra 1973).



*Violeta Parra. Cecilia Vicuña. Óleo sobre tela, 58,1 x 48,1 cm.
Tate Gallery Collection, Londres, 1973.*

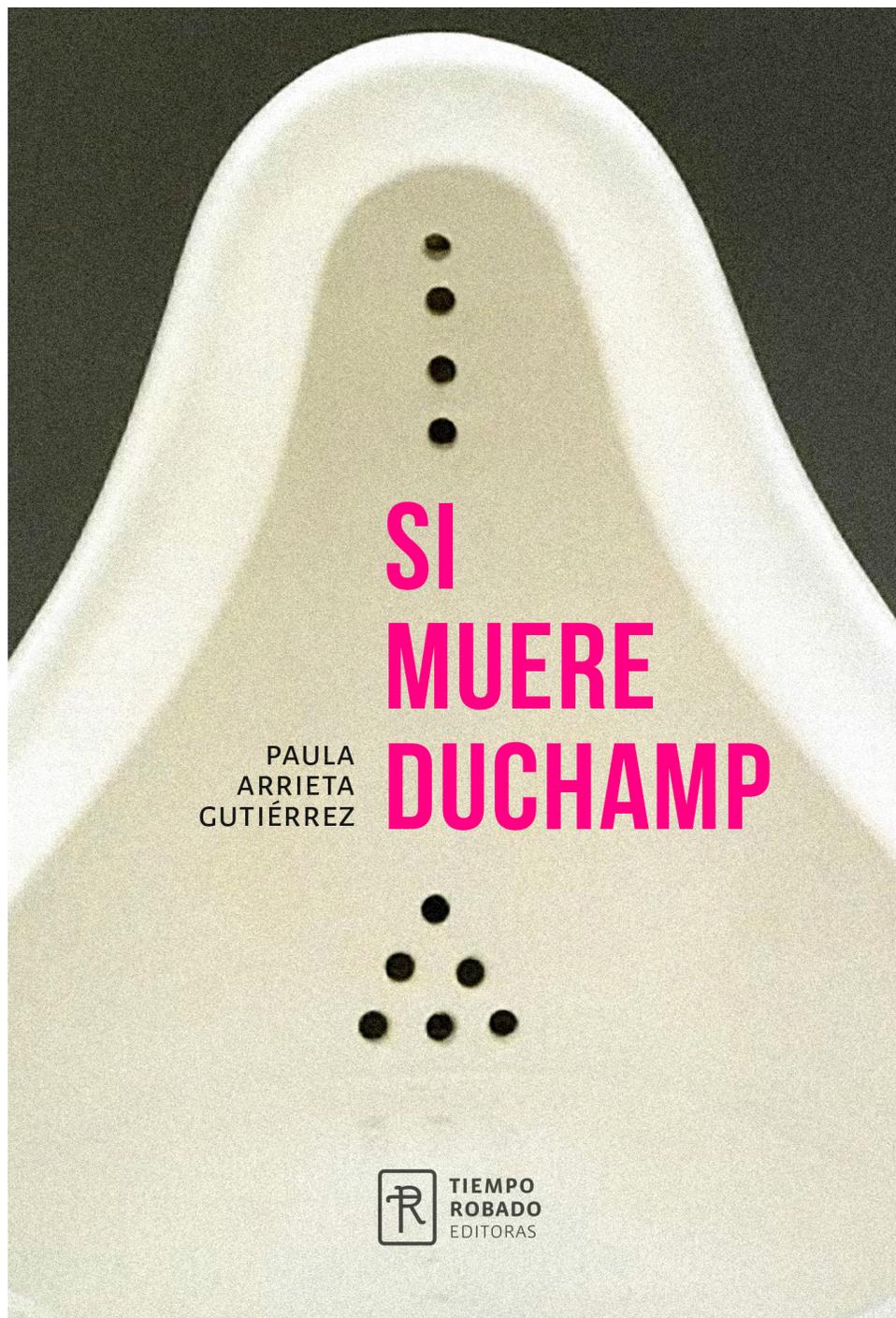
En el retrato que hizo CV de Violeta Parra (1973, Tate Gallery Collection desde 2017), se expresa iconográficamente un programa común: transcribir y recrear la tradición popular, como un punto de partida fundamental: en el sentido de recuperar un cuerpo histórico que tenía su origen en la tradición oral y su “habla”, su realidad simbólica y su materialidad. Y en la comprensión de esa herencia que se manifiesta a través de la sobrevivencia de las culturas y los mitos indígenas, y se expresa en el imaginario de la religiosidad popular y en la historia colonial latinoamericana.

Esa capacidad de síntesis y de “escuchar a los muertos con los ojos” —como recuerda Roger Chartier parafaseando a Quevedo, a la hora de encontrar un lema que pudiese definir la labor del historiador—, también la reconozco en el método de Cecilia Vicuña, del que todavía tenemos que aprender infinitos significados y movimientos.

Una invitación a la construcción

POR DANAE DÍAZ JERIA*

El libro de Paula Arrieta *Si muere Duchamp* llegó a mis manos gracias a un bici reparto en plena cuarentena de la pandemia por Covid-19 y la verdad es que a pesar de haber leído segmentos previos y una buena parte del ensayo, la experiencia de este pequeño libro en términos de formato, pero gigante en cuanto a sus ideas, era totalmente alucinante por el olor a tinta en un papel recién impreso que materializaba en un objeto eterno las reflexiones de la autora en uno de sus mejores textos por su claridad y esa voz autoral que aparece con sutileza y fuerza a la vez. El texto, con un brillante prólogo de Alia Trabucco, nos propone una reflexión actual acerca de la figura del genio o más bien del autor visto como genio; la presencia de la pregunta por la historia y su narración; además de la constatación de la diferenciada realidad que hemos vivido y sobrevivido las mujeres a lo largo de la historia. Apunta a ser un ensayo que no habla únicamente de arte cuestionando la autoría o el estatuto de las obras de arte contemporáneo, sino que trasciende los límites del campo para hablarnos de la experiencia de la violencia histórica, cuestiona los relatos de la historia, nos habla de poder, y otros asuntos que la autora teje muy naturalmente.



Portada del libro *Si muere Duchamp* de Paula Arrieta Gutiérrez.
Tiempo Robado Editoras, Santiago, 2021.

La historia que Paula eligió contarnos es la recapitulación de un evento artístico: la aparición de la obra *Fuente* (1917) atribuida históricamente a Marcel Duchamp.

Todo el relato que establece inicialmente el libro es la historia que hemos aprendido durante generaciones en las escuelas de arte acerca del lúdico acto de firmar un objeto de fabricación industrial, un urinario, como si fuera una obra tradicionalmente entendida. En los hechos fácticos la Fuente fue postulada a un concurso de arte y llevaba una misteriosa firma de autor: R. Mutt. El nombre y el objeto en sí incomodaron fuertemente al jurado de la competencia del que el mismísimo Marcel Duchamp era parte. Finalmente, fue expuesto igual en esta primera muestra de la Sociedad de Artistas Independientes.

Uno de los primeros asuntos que me gustaría mencionar es que ni a mí ni a mis compañeras en alguna clase en la Escuela de Arte nos contaron de las investigaciones que había en torno a la problematización de la autoría de *Fuente*, ni mucho menos analizamos críticamente este cuestionamiento para siquiera imaginar qué hubiese pasado si esta obra hubiese sido realmente de la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, tal como formulan algunas hipótesis al respecto que de hecho Arrieta incorpora en su libro con gran detalle. Es decir, nunca pudimos ni elucubrar una historia distinta para una de las obras más importantes de los últimos cien años de Historia del Arte.

Una cuestión que me parece relevante –y muy astuto de parte de Arrieta– es que el libro no se centra en la autoría en sí de la obra, sino que nos invita a reflexionar si es que realmente cabría la posibilidad en la historia

de que hubiese sido una mujer la ideóloga de *Fuente*, teniendo en consideración la cadena argumentativa de algunos historiadores que hacen una férrea defensa a la autoría de Duchamp.

Esto último es, a mi parecer, el trabajo más fino que realiza la autora en su ensayo porque nos propone mirar más allá de los límites artísticos y entender que existen una serie de limitantes que son históricas para las mujeres y que se aplican para el caso de la autoría de esta obra fundamental en la historia del arte, pero también en los más diversos ámbitos y disciplinas.

La historia de Antonia Bravo y Nabila Riffo sirven a la autora para entender lo que acabo de mencionar. Los argumentos de las defensas de los inculcados por los crímenes que sufrieron ambas mujeres y la cobertura mediática que tuvieron sus casos nos permiten ver con mucha claridad ello. ¿Por qué las grandes hazañas son propias de los hombres?, ¿por qué son las mujeres las culpables de sus pesares? y ¿por qué son ellas, nosotras, las que permitimos que todo esto nos ocurra?

Cuando Linda Nochlin se pregunta si han existido o no grandes mujeres artistas en la historia, una a priori señala que sí, e intenta dar rápidamente algunos nombres para llenar nominalmente una enciclopedia que silenció y omitió, pero Nochlin en su ensayo señala que quizás no pasa por allí la respuesta a la interrogante, sino que quizás sea mejor analizar las condiciones históricas que permitieron que esas mujeres existieran en

sus respectivos contextos. En ese sentido, Paula retoma esta idea con el caso de Fuente pues no creo que sea suficiente con la reivindicación de si fue o no la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven quien ideó la obra y envió aquel urinario firmado por R. Mutt a la muestra de la Sociedad de Artistas Independientes, sino que habría que reflexionar sobre la forma en que pensamos y construimos la historia, ya que, precisamente ahí radica la imposibilidad de considerar que esta obra inaugural para el arte contemporáneo haya sido realizada por una mujer. Así, cuando decidimos pensar en el engranaje de metodologías, de objetividades, de la verdad como instrumento de validación para lo que nos constituye en el pasado y presente, es que se nos señala de forma escandalosa que no hay chance reivindicatoria si es que seguimos pensando la historia como una concatenación de relatos épicos de diversos genios bajo argumentos racionales y objetivos que, al parecer, son el terreno de lo masculino. Ante lo anterior, Paula Arrieta nos propone un ejercicio bastante más radical que la reivindicación (ojo que, sin renunciar a ello, pero sí complejizándolo), haciéndonos notar que el problema es el lente con el que miramos la historia y la estructura sobre la que se sostiene. Por lo tanto, su propuesta es desmantelar una serie de creencias preestablecidas del poder y la forma en que se construye el conocimiento de todo tipo. En el fondo, nos invita a pensar la posibilidad de la construcción ética del conocimiento, a ir más allá de la estructura aprehendida y a edificar sin sesgos historias más amplias, con más voces, con más subjetividades que nos permitan expandir la mirada, para poder ver.

