

[\(De\)construir la tradición. Acerca de las otras historias del arte. Genios, cuestionamientos y un nombre propio \(II parte\).](#)

Revista de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias Escáner Cultural. N° 187, Diciembre 2015. Santiago de Chile. ISSN 0719-4757.

Continuando con la entrega anterior, hay algunas reflexiones que me gustaría proponer. La primera de ellas es que, al parecer, en el mundo del arte existe una constante en forma de fantasma sigue vigente: la presencia de las artistas es escasa en las colecciones permanentes de museos e instituciones. Por ello, no dejo de pensar en cómo están construidas socialmente las diferencias al momento de apreciar y valorar algunas obras. No puedo sino presentar un sinnúmero de especulaciones al respecto y reflexionar a partir de ellas. Quizá se deba –como bien nos lo plantearan muchas autoras e historiadoras- al problema que suscita la noción de “genio” en esta historia del arte que se escribe día a día. Al respecto, convendría recordar lo siguiente:

“En el Romanticismo se dejó crecer y reformular un discurso misógino, que trajo como consecuencia la consolidación de esta historia de marginación. Durante este tiempo, eran los hombres quienes poseían e juicio e ingenium; las mujeres por el contrario, se dejaban llevar demasiado por sus emociones, como para llegar a ser grandes artistas. El artista Romántico se apropia de los valores “femeninos” al mismo tiempo que atribuye a las mujeres una serie de características asociadas a la masculinidad y que “desde ahora” adquieren un sentido negativo (razón, juicio, contención). Ante esto, Christine Battersby afirma que la misoginia Romántica estaba acompañada de un cambio de paradigma estético: el genio pasa a ser una figura dotada de atributos considerados “femeninos” al mismo tiempo que se declara que las mujeres no pueden dedicarse a la creación artística. (...) En la antigua Roma, los genii eran los espíritus masculinos protectores que garantizaban la supervivencia de las propiedades del gens o del clan familiar, asegurando la fertilidad de la tierra y del propio *paterfamilias*”. (1)

¹ MAYAYO, P.: *Historias de Mujeres, Historias del arte*. Madrid, España. Ediciones Ensayo Arte Cátedra, 2ª Edición, 2007.

En este momento del análisis es cuando viene a la cabeza lo que en su momento expone también la historiadora Carol Duncan: pareciera ser que la “grandeza” es masculina (2). Es decir, desde este concepto, tan acariciado por muchos, y desde la connotación física que conlleva, las mujeres están lejos de ser consideradas por una cuestión corporal, según la cual, tienen otro destino. También se debería, según otras autoras, a la escasa genealogía reconocida e inscrita de artistas mujeres en la historia oficial, en cómo son examinadas las obras de arte al momento de conocer el nombre de su creador(a). Y lo cierto es que variadas preguntas han sucedido a reflexiones de este tipo: ¿A estas alturas aún sigue siendo necesario instaurar un nuevo canon?, ¿es necesario instaurar una nueva forma de ver sobre la que se deban medir aquellas obras para considerarlas y reconocer su valor artístico? ¿qué óptica es la que debe guiar la mirada? y ¿sobre qué bases debe sustentarse?. Frente a estas preguntas que se repiten a lo largo del tiempo, la única opción que creo posible es releer –y reescribir– esa historia oficial, pero ¿cuántas veces deberá ser necesario?. ¿No es más cómodo dejar sin remover las estructuras sociales o institucionales y seguir dejando en la periferia de la historia oficial a media humanidad?

Si hilamos fino, comprendemos que hasta ahora sólo ha sido estudiada e investigada poco más de la mitad de la Historia del Arte. Aún está en el olvido –al menos oficialmente– buena parte que también contribuyó a su desarrollo, pero que ha sido ignorada en el discurso oficial y lo cierto es que, al menos de momento, no se ve una voluntad de cambio.

Como contrapunto a lo expuesto, encontramos una serie de afirmaciones que surgen a partir del impacto de las Guerrilla Girls en la escena artística de Estados Unidos en la década de los ochenta, y posteriormente en el mundo entero. Como por ejemplo, que “el buen arte no tiene sexo” frase tan proclamada a lo largo de la historia del arte, así como en la crítica de arte a lo largo de todo el siglo XX. No obstante, fueron muchas creadoras que, intuyendo que esta constante seguiría, echaron mano sobre ello y decidieron firmar sus obras con las iniciales de sus nombres, como por ejemplo: Lee Krasner, quien por años firmara sus obras como L.K.; la artista de comics estadounidense Dale Messick, autora de

² DUNCAN, C.: “When greatness is a box of whetstones”, *Artforum*, Núm.14, octubre de 1975, pág. 60-64.

la famosa tira *Brenda Starr*, que cambió a su nombre Dalia por Dale; la caricaturista de “El Tiempo” de Bogotá, Consuelo Lago, cuyo público creyó durante 34 años que era un varón, al firmar siempre como C. Lago. Y la lista sigue, lo que pone de manifiesto la escasa valoración que las artistas habrían percibido en los espacios de creación. Recordemos que lo usual era que, si se dedicaban en alguna forma a la creación, fuesen conocidas por su papel de acompañantes: la novia de, la esposa de, etc. Creo consecuente citar aquí el episodio en que Alfred Stieglitz, fotógrafo y marchante de la obra de Georgia O’Keeffe, defiende el trabajo de la artista durante la presentación de una exposición en 1920, explicando que la obra debía alejarse de la ideología de la diferenciación sexual al igual que se había hecho con los otros pintores de flores. También está el caso de Dora Maar, que al ser nombrada inevitablemente se asocia a la relación que tuvo con Picasso, antes de pensar su obra. Caso similar es el de Sonia Delaunay (Sarah Ilínichna Stern), cuya obra solía ubicarse a la sombra de la de su marido en los discursos estéticos. Remedios Varo y Leonora Carrington tuvieron que pasar por la experiencia de rediseñarse a sí mismas después de convivir con los artistas de principio de siglo y brillar con luz propia recién a finales del siglo XX.

En el caso de los museos, llama poderosamente la atención la forma en que están construidas las filiaciones que se consideran legítimas de algunas artistas, así como también resulta insólito que muchas de ellas no se hayan estudiado para poder estar seguros de su grandeza o de la falta de ella, como se tiende a pensar.

En el caso del Museo del Prado, encontramos en la base de datos disponible a: Julia Alcalde y Montoya, Lucía Anguisciola, Sofonisba Anguisciola, Aristegui, Rosa Bonheur, Elena Brockman, Granada Cabezudo, Margarita Caffi, Marguerite-Jean Carpentier, Fernanda Francés y Arribas, Artemisia Gentileschi, Adela Ginés y Ortiz, Catharina Ykens, Angélica Kauffman, Flora López Castillo, Teresa Madasín, Emilia Menassade, Anna María Teresa Mengs, Julia Minguillón Iglesias, Condesa de las Navas, Teresa Nicolau Parody, Clara Peeters, María Roesset Mosquera, Marisa Roesset y Velasco y Helena Roque Gameiro. Un total de 25 artistas mencionadas entre los 3000 que componen la colección

total y que no significa que todas ellas estén expuestas y les hayan seguido la pista en su totalidad, como materia de estudio. De hecho la única artista no derivada hasta ahora a un depósito es Clara Peeters

En el Museo Thyssen- Bornemisza encontramos a: Sonia Delaunay- Terk, Alexandra Exter, Tatiana Filonov, Natalia Sergeevna Goncharova, Angélica Kauffman, Georgia O'Keefe, Liubov Popota, Olga Rozanova, Varvara Fedorovna Stepanova, Nadesha Udalzova. Diez Mujeres en total. Debo señalar en este punto no pude resistirme a visitar la última exposición celebrada en este Museo: "Lágrimas de Eros" donde mi expectativa y mis ansias de ver más obras de las artistas expuestas fue abiertamente echada por tierra luego de la primera media hora de visita. Lentamente aparecieron y un total de seis mujeres³ entre casi 80 obras expuestas en ambas salas que cobijaron la muestra.

Me sumió en profundos cuestionamientos desde la manera en que se realiza la promoción de las artistas en la institución del arte y frente a la gestión del arte actual. Sabemos que las artistas existen, que están ahí, que marcan presencia y transitan en los espacios de esta índole, verdaderas cúpulas del arte canónico, pero al parecer no se quedan. Si van, es sólo de paso. No sé si el meollo del asunto sea el acceso en sí, como siempre lo hemos pensado o directamente se deba a la gestión de estos espacios, a la falta de un comisariado y un modelo de gestión que se preocupen de estos "detalles". Y esto debiera ser todavía tema de debate, así como también de soluciones y avances. Sobre todo, a 24 años de las G.G., lo que legitimaría aún más sus demandas y nos haría pensar en la actualidad de sus críticas.

Un poco más alentador resulta dirigir la mirada hacia el arte contemporáneo, donde el panorama es más auspicioso. Quizá sea una razón poderosa el hecho que abarque períodos más recientes, aunque eso no es una garantía total (ya vimos el caso de Lágrimas de Eros, donde sin embargo, la imagen de la mujer estaba presente en todas las obras, salvo 3 ó 4 excepciones) pues si se midieran con cánones de antaño probablemente el resultado no sería tan alentador. Es más, creo que una nueva mirada se ha impuesto en la adquisición

³ Marlene Dumas, María Martins, Nan Goldin, Rineke Dijkstra, Marina Abramovic y Cindy Sherman.

e investigación de muchas obras y artistas. Hace pensar que en la colección se contempla la propuesta artística más que sentirse ciegamente atraídos por la marca curatorial que ha sustentado o patentado alguna obra y la marca artística que significa “el nombre”. Quizá los resultados de esta investigación me hacen posicionarme de manera demasiado optimista frente al porcentaje que representa a las mujeres en el MNCARS, pero considero importante resaltar este hecho. Destacan como parte de la colección permanente: Marina Abramovic, Rosario de Velasco, Valie Export, Helen Lewitt, Tacita Dean, Nancy Spero, María Blanchard, Elena Asins Rodríguez, Lili Dujourie, Lygia Clark, Sonia Delaunay, Ulrike Rosenbach, Susana Solano, Dora García, Maruja Mallo, Alice Creisher, Anna Bella Geiger, Dora Maar, Dara Birnbaum, Gego (Luise Gertrude Goldsmith), Carmen Laffón, Martha Rosler, Soledad Sevilla, Lygia Pape, Cristina Iglesias, Louise Borgeois, María Helena Vieira da Silva, Angeles Santos, Shirin Neshat y Ana Mendieta. 30 autoras y algunas con gran cantidad de obras, aunque muchas de éstas en bodegas aún por ser parte de adquisiciones más recientes.

En este punto, creo necesario hacer un pequeño paréntesis y recordar que durante todo el siglo XIX se produjo en Europa un movimiento pedagógico educacional, que se generaliza luego de la Exposición Universal de Viena (1873) cuyo tema fue: “Cultura y Educación” y donde surge la idea de los primeros museos pedagógicos, con la finalidad de fomentar la didáctica y que se diera especial énfasis a que las colecciones expuestas debían también educar⁴. En estos momentos estamos en deuda siguiendo esta pauta y los museos no estarían cumpliendo bien sus obligaciones de coleccionar, conservar, investigar, difundir y educar, ya que transmiten sólo una parte, una historia parcial. El peligro de que esto continúe, puede llegar a traducirse en que las actuales y futuras generaciones seguirían conociendo sólo la mitad y seguirían sacando en limpio la escasa presencia de mujeres en

⁴ Esta corriente que consideraba que los museos tenían esta función educativa alcanzará su máximo desarrollo en Norteamérica alrededor de la década de los '30, con el gran surgimiento de museos privados, los que además proponían una gran cantidad de eventos, con el fin de que acudiera más gente y se conociera mejor el lugar. En Europa los museos eran mayoritariamente públicos, aunque ya durante la II República comenzará a asomar el interés por los programas educativos, tendencia que se generalizará en todo el mundo a partir de la II Guerra Mundial, considerándose ya la educación, desde las instituciones oficiales, como un factor fundamental dentro de los museos. Ver más [en línea] disponible en: <http://209.85.229.132/search?q=cache:hL117ppDV-0J:arte.laguia2000.com/museos/las-funciones-del-museo+funci%C3%B3n+del+museo&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es>

esta “Historia del Arte”. O lo que dicho de otro modo sería equivalente a que “No existían las mujeres artistas”, cuando sabemos que la realidad es completamente diferente.

La Historia del Arte, cuando le interesa, se apoya en la descontextualización de la procedencia y en las relaciones sociales del artista, así como en las de parentesco, y cuando le resulta más conveniente (para parecer políticamente correcta) la utiliza para generar la idea del genio o para ocultarla en otros, pues podría incluso echar en tierra un gran número de datos que se han apoyado y alimentado precisamente de esa historia que estamos constantemente revisando. Sabemos también que hoy en día, la existencia y el valor de la obra de arte se apoyan exclusivamente en la firma del artista, lo que ya se traduce a una marca comercial. Implícito está que si el sistema/mundo/mercado del arte no es capaz de generar grandes artistas no se dispondrá luego de grandes obras con las que dinamizar sus transacciones y especulaciones. Porque tal y como plantea Jesús Angel Martín Martín: “(...) arte es lo que se vende –o se compra- como tal. Cuando se compra un objeto cuyo coste es superior al de los materiales de que consta, la plusvalía que se genera equivale a su valor artístico.”⁵

Y aquí surge otro problema de fondo: si pensamos en la obra de arte como la manifestación física o como el resultado final del genio o talento especial que tiene el/la artista y si su valor económico es lo que lo/la legitima luego de que algún galerista, crítico o curador decida quién vale o quién no en este mercado y quien merece o no, entrar en esta historia del arte. Basta mirar a nuestro alrededor y ver que en estos tiempos es cada vez más fuerte la profesión de curador/a (o comisario) ya que es el que dictamina qué se muestra y qué no. O dicho de otro modo: decide quién es el/la artista (más rentable) y quien no lo es tanto. Y luego de hacer su elección, de acuerdo a aquel que más le sirva para elevar su propio discurso dentro de la historia del arte, su ocupación pareciera ser la de inventarlo y hacerlo producir “ese tipo de arte” que vale más que otro. Si hablamos del valor como lo exclusivamente legitimador, entonces quien más vende es también quien más debe producir, precisamente para vender más. Ejemplos de ello sobran. Y aquí se cruza la idea

⁵ MARTÍNEZ, J.: “*Arte y mercado*” en Boletín G.C. Gestión Cultura, Nº 12: Mercado del Arte Contemporáneo, junio 2005.

de que, según esa lógica, la maternidad podría ser considerada un problema ya que inevitablemente se produciría menos arte. Después de todo, lo que legitima la posición y calidad del/la artista es la cantidad de dinero que puede llegar a recaudar por sus creaciones. Y mientras más produzca, más puede circular y se puede especular acerca de su valor y de su calidad como genio-artista.

De acuerdo a esto: ¿sería posible volver a legitimar toda la historia? Quizá sea el momento preciso de volver los ojos hacia el pasado para re-escribir y proponer con otra mirada e incorporar las obras que aparentemente perdidas en las colecciones permanentes de los museos y hacerlas circular –aquí está la sutileza- desde su propio discurso, donde las mujeres son sujetos creadores, autoras, sujetos analíticos, agudas y críticas con la realidad que le rodea. Ya no desde su imagen como un tema recurrente o tema de trabajo de otros autores. Por ello es preciso sacarlas de las bodegas y depósitos donde están guardadas. Investigarlas, restaurarlas, exponerlas y hacerlas visibles, además de hacer el trabajo de contextualizarlas a cada una en su época, en la revisión historiográfica que lentamente se escribe y que aún tenemos pendientes. Traerlas desde esa memoria perdida que supone estar en un depósito esperando salir para ocupar el lugar que es propio y al que es necesario retomar. Examinar acuciosamente estos hechos y continuar sacándolos a la luz, exponiendo las luchas que se han producido (y se producen) en el terreno de la producción y exposición artística; así como también volver masiva la historia política que rodea esta parte de la historia del arte y reconocer que esas luchas son las que permiten que hoy en día las mujeres se dediquen -sin problemas aparentes- a la creación, es lo que creo que debe continuar ocurriendo para la inscripción definitiva.

Sabemos lo necesario que resulta re-escribir una y mil veces la historia del arte, establecer filiaciones, taxonomizar las obras, inscribir esta genealogía paritaria, establecer influencias y reconocer los avances conseguidos entre ambas partes. Es parte del compromiso que adquirieron los museos al convertirse en entidades que protegen los bienes culturales. Hasta ahora se nos cuenta una historia coja, a propósito de la no inclusión total de las artistas como partes importantes de las colecciones permanentes y porque además cuando se las ha incluido, pesa siempre la idea de verlas como excepciones en su entorno, siendo incapaces de articular una historia de inclusión: una historia completa. Creo

necesario mencionar en este punto, que una de las estrategias utilizadas para hacer que este tema deje de ser molesto a ojos institucionales, y en la sociedad en general, es presentando muestras aparentemente reivindicativas, cuando en realidad existe un aprovechamiento de que el tema esté en boga y se pretende mostrar a la mujer (o su imagen) como protagonista absoluta, facilitando, que una falsa idea de inclusión que sea vista a ojos de la sociedad entera, cuando no es otra cosa que utilizar un nombre vistoso para despertar interés en base a la problemática existente, pero que sigue abiertamente repitiendo el modelo ampliamente conocido: la mujer es vista como un objeto más entre los tantos posibles temas planteados por los artistas.

Episodios como éste son una máscara institucional utilizada a modo de distractor real, para que deje de ser un asunto pendiente de tratar por parte de las instituciones museales y así neutralizarlo, aludiendo además que los espacios museales están presentes para artistas válidos y que cuando realmente existen, sin importar su condición o inclinación sexual, pueden acceder a ellos; aunque son espacios que operan desde una perspectiva competitiva, siguiendo el canon oficial de artistas secundarios y “grandes maestros” de esta historia.

Como ya señaló Nochlin, responder a por qué no ha habido grandes artistas mujeres es una trampa y la pregunta distrae del problema. Para esta historiadora del arte, si se intenta encontrar respuesta a esa pregunta se asume como lógica la mirada dominante sobre el arte y los artistas. Quizá lo que haya que hacer es interrogarse sobre la posición de los individuos en el marco de unas relaciones sociales jerarquizadas y de estas representaciones dominantes que han construido a las mujeres y a otros sujetos históricos “no sólo como diferentes sino también como inferiores”⁶ y para esto es preciso echar mano también desde la sociología, y por supuesto, que haya que plantearse desde cánones desconocidos hasta instaurar uno propio para legitimar. Si lo pensamos en términos actuales, el mundo del arte es uno de los que se consideran más feminizados y en los que la mujer ha adquirido supuestas participaciones, mayor reconocimiento, algún tipo de poder y más igualdad, pero

⁶ MÉNDEZ, L.: “Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática”. Anais, Serie Sociología vol II, p. 241-248.

las estructuras que lo sostienen siguen siendo masculinas y promueven exclusiones relevantes e históricas:

“De hecho, muchas de las exclusiones de este mundo del arte fueron las desencadenantes para el nacimiento de las Guerrilla y concretamente cuando en 1985, el museo del arte moderno en Nueva York inauguró la exposición *An International Survey of Painting and Sculpture* donde entre los 169 artistas sólo había 13 mujeres, y todos eran varones blancos, europeos o estadounidenses, lo que además nos da la certeza de que además de funcionar desde el sexismo, se hacía desde el racismo”⁷.

Estas consignas con las que se sigue considerando sólo media historia, siguen bajo el supuesto de ser certezas incuestionables de aquellos que tienen un poder, sentenciando bajo parámetros incuestionables la calidad y por supuesto amparándose en la mercantilización del arte. Intereses personales y juicios subjetivos se suman en cuanto a la apreciación de la obra y se traducen luego en distintas formas de marginación, al considerarse (les) como partes de una periferia.

Si nos referimos estrechamente a los museos, entendemos inmediatamente que son quienes resguardan la memoria y el patrimonio e incluso aquí se ven obstáculos de tipo ideológico, sobre todo si analizamos el origen de esta palabra:

“De todas formas existe una diversidad de obstáculos teóricos, ideológicos y políticos a superar todavía. Uno de ellos tiene que ver con la etimología del término patrimonio. El término proviene de la expresión en latín *patrimonium*. Su raíz, *pater*, está fuertemente ligada a una figura masculina y asociada a la constitución de específicos vehículos con

⁷ R.Z.: *Guerrilla Girls*. Violencia sin cuerpos. Net Art. Disponible [en línea] en: http://209.85.229.132/search?q=cache:r7z9Y4bZ3XYJ:www.carceldeamor.net/vsc/netart_/guerillagirls.html+An+International+Survey+of+Painting+and+Sculpture+guerrilla+girls&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es

otras/os, como son los familiares, sobre todo desde los siglos centrales en la edad media, cuando se produce la recepción del derecho romano, como derecho real en el mundo occidental. Esta noción de pater se vincula con bienes transmitidos en herencia (cargos, honores, funciones) que por intermedio de la vía masculina, la del primogénito, se constituyen en el patrimonio de un linaje. Obviamente las mujeres –en palabras de uno de los más eminentes medievalistas del siglo XX, George Duby– participaron en este sistema, pero tuvieron roles pasivos y objeto de las alianzas de poder formuladas por los varones de los linajes. Entonces, estamos en presencia de un término fuertemente generizado en relación con lo masculino. Esta expresión mantiene grabado en nuestro hábito cultural e ideológico un concepto que refiere a todo aquello que es poderoso, excepcional, político, como son los lugares donde los varones, aún desde el medioevo en adelante, construyeron la imagen/representación y el “lugar” (político) desde donde ejercieron el poder”⁸.

Es importante destacar que los museos también representan una forma de configuración simbólica de los espacios en la sociedad: en primer término de los físicos, pero también de los sociales, de organizar los roles que ayudan a esta configuración social. Pensemos en el poder de la imagen, en el poder de lo que es capaz de evocar y sabremos también qué incidencia tienen en la sociedad en su conjunto. Para ello no hace falta entrar a estudiar todas y cada una de las piezas expuestas en un museo, simplemente basta con observar la publicidad o el cine y ver cómo esos roles que ellos proponen son encarnados posteriormente por la sociedad de manera consciente o no. Imágenes que actúan como amplificadores, como radiografías de los comportamientos que se dan o como propuestas de lo que debe ser, generando imágenes del ideal al que como sociedad y como personas debemos aspirar a llegar.

⁸ LAGUNAS, C., RAMOS, M.: *Patrimonio y Cultura de las mujeres. Jerarquías y espacios de género en Museos Locales de Generación Popular y en Institutos Oficiales Nacionales*. La Aljaba segunda época, Volumen XI, Año 2007. Argentina. Pp.: 6-7.

Realizar entonces una nueva ubicación, una nueva escritura de esta historia del arte desde ellos es fundamental para lograr incluso, ciertos cambios sociales. Por supuesto que también deben ser propuestas nuevas lecturas a esta inscripción de la historia, pues quienes asisten a los museos, ven en el actual modelo expuesto una cuestión natural de las construcciones sociales y donde actualmente se sigue viendo -aunque muchos libros y autoras (es) dediquen volúmenes enteros a este apartado- que lo público es territorio del varón y lo privado de la mujer, a no ser que se trate de una “excepción” como son consideradas muchas de estas artistas presentadas. Una mirada que sigue acrecentando el problema de los roles, porque implícitamente se considera algo no- natural; son mujeres que según este discurso escapan a la regla y a las capacidades consideradas comunes en ellas, lo que inmediatamente las convierte o sitúa al margen de un supuesto centro, las encadena en una periferia de forma peligrosa y permanente por tratarse de instituciones que reproducen los mismos modelos que siempre los ha caracterizado: individualismo, clasicismo, competitividad, maestros y seguidores, consumismo y sexismo. Al parecer el mundo del arte se nos abre, pero sólo hasta ciertos puntos y habrá que seguir empujando aquellos muros durante otros tantos años, hasta tirarlos completamente.