

caiana

Georgina Gluzman
CONICET- IICP/TAREA (UNSAM)

Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (eds.),
Radical Women: Latin American Art, 1960-1985,
Prestel-Hammer Museum, 2017, 376 páginas.
ISBN: 978-3-7913-5680-8.

Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (eds.), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Prestel-Hammer Museum, 2017, 376 páginas. ISBN: 978-3-7913-5680-8.

Georgina Gluzman
CONICET – IICP/TAREA (UNSAM)



Emanada de la muestra homónima, esta publicación profundiza las líneas que la crítica feminista a la historia del arte ha planteado desde la década de 1970. En efecto, luego de la publicación del ya célebre artículo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres??” de Linda Nochlin en 1971 se inauguró una nueva zona de trabajo en el campo de la historia del arte: la labor cuidadosa de encontrar y justipreciar el trabajo de las mujeres artistas.

Toda la disciplina, al menos para quienes estaban dispuestos a abordar críticamente ausencias, comenzó a parecer curiosamente lagunar: “el punto de vista del hombre blanco occidental”,¹ en palabras de Nochlin, era el único aceptado y actuaba como filtro empobrecedor de la memoria cultural. Sin embargo, en este texto temprano la propia Nochlin había relativizado la importancia de este tipo de investigaciones, tendientes a recuperar a las mujeres artistas. Para la historiadora del arte estadounidense la primera reacción feminista ante la ausencia de las mujeres artistas en las historias del arte era la de intentar hallar “ejemplos de mujeres artistas notables, o no lo suficientemente apreciadas a lo largo de la historia [...] rehabilitando carreras interesantes y productivas, aunque modestas, para ‘redescubrir’ a olvidadas pintoras de flores o seguidoras de David y defenderlas...”² El camino a seguir, proponía Nochlin, no era ese. En realidad, era necesario cuestionar los conceptos de arte y artista, pues la disciplina de la historia del arte se asentaba sobre “una masa oscura sin sustento de ideas dadas acerca de la naturaleza del arte y sus circunstancias, de la naturaleza de las habilidades humanas en lo general y de la excelencia humana en lo particular y el papel que el orden social desempeña en todo esto”.³

No obstante, en 1976 Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris inauguraban la muestra pionera *Women Artists 1550-1950* en el *Los Angeles County Museum of Art*.⁴ La propia Nochlin ha reconocido que sabía perfectamente que estaba entrando en contradicción con lo que había planteado apenas cinco años antes. En efecto, en uno de sus escritos autobiográficos ha señalado:

Sin embargo, después de haber estado revolviendo los sótanos y las reservas de grandes museos europeos y de galerías de arte provinciales, me parecía que realmente

había habido muchas artistas maravillosamente inventivas, extremadamente competentes y, sobre todo, incuestionablemente interesantes; algunas de ellas habían sido apreciadas y admiradas en su propio territorio nativo, aunque no pudieran ser consideradas superestrellas internacionales. Esta obra y su significación histórica merecían ser mostradas y, lo que es más importante, merecían reflexión y análisis serio dentro del discurso del gran arte.⁵

De este modo, la exposición completamente integrada por obras realizadas por mujeres hacía su aparición en el panorama de la investigación feminista. O, más acertadamente, hacía su reaparición. En rigor, ya la primera ola feminista entre fines del siglo XIX e inicios del XX asistió al surgimiento de espacios de exhibición segregados, que se multiplicaron en diversos contextos.⁶ *Radical Women* retoma esta línea de trabajo e incorpora un caudal enorme de trayectorias, obras y episodios al estudio del arte latinoamericano.

Podría pensarse que, a esta altura, la investigación cuidadosa y el análisis pormenorizado de la obra de las mujeres artistas no comporta novedad alguna. El extraordinario catálogo de la muestra inaugurada en el *Hammer Museum* de Los Angeles da cuenta de que todavía estamos muy lejos de conocer y justipreciar los logros culturales femeninos en América Latina. Las curadoras se alejaron conceptualmente del proyecto más similar a *Radical Women*, la muestra *Latin American Women Artists 1915-1995*, curada por Geraldine P. Biller con ayuda de Edward Sullivan en el *Milwaukee Art Museum* (p. 22).⁷ Cercana en cuanto a su objeto de análisis (las mujeres artistas latinoamericanas) y en cuanto a su génesis (los Estados Unidos de América), esta exposición mostraba una sucesión de clichés (p. 23), de tono marcadamente esencialista. En el extremo opuesto de este criterio metodológico, *Radical Women* cuestiona, de un modo que no suele hacerse, la propia categoría de “mujer artista”, pues considera la fragmentación que introducen la etnia, la clase y la sexualidad.

Entre muchos puntos dignos de destacarse, la exposición y el catálogo resultante tienen la rara virtud de combinar artistas reconocidas (como la chilena Paz Errázuriz o la argentina Marta

Minujín) junto a otras que han corrido otra suerte: artistas que hasta ahora no habían sido exploradas de modo sistemático (p. 17). Así, *Radical Women* relata historias que jamás fueron contadas. Su radicalidad no reside en la creación de “grandes obras” según una serie de parámetros preestablecidos, sino por una combinación de factores: el carácter experimental de las piezas, que atraviesan diversos lenguajes e implican el propio cuerpo en la gestación de mensajes rupturistas en contextos de persecución política o exilio.

El recorte propuesto por las curadoras considera artistas que han hecho “contribuciones extraordinarias al campo del arte contemporáneo” (p. 17). Muchas de ellas son dueñas de trayectorias que desafían el modelo lineal y hasta teleológico que la historia tradicional del arte ha impuesto: una carrera que inicia, llega a una cumbre y luego decae. Las biografías de varias de las artistas son presentadas de manera atenta a la trabazón entre lo público y lo privado, entre lo político y lo íntimo. Sus itinerarios no constituyen líneas rectas, sino que presentan muy a menudo quiebres y curvas.

El foco está puesto en la noción de “cuerpo político” que estas artistas exploraron mediante un giro radical en la “iconografía del cuerpo” (p. 17). Los sistemas de control y disciplina del cuerpo, particularmente del femenino, fueron analizados y deconstruidos por artistas de diversos medios desde la tumultuosa década de 1960. La pesquisa fue guiada por tres preguntas básicas: ¿dónde estaban las artistas y sus obras?, ¿qué circunstancias hicieron posible su elisión o desaparición de las narrativas? y, finalmente, ¿cuál fue la contribución de este grupo de artistas? (p. 18).

Fruto de una larguísima y cuidada investigación, el catálogo de *Radical Women* presenta dos tipos de ensayos críticos: una serie de capítulos que plantean cuestiones teóricas y otra, que analiza escenas locales (Argentina, Brasil, el Caribe, América Central, Chile, Colombia, México, Paraguay, Perú, Estados Unidos, Uruguay y Venezuela). El esquema difiere del utilizado en la muestra, cuya organización no fue geográfica sino conceptual y desarrollada en nueve núcleos. Destinada a convertirse en una publicación de consulta permanente, el catálogo de *Radical Women* responde a un criterio

pedagógico y a un deseo: el de fomentar el crecimiento y la expansión de la investigación feminista sobre mujeres artistas latinoamericanas. En efecto, las curadoras son conscientes tanto del carácter pionero del trabajo que han desarrollado (que abre de modo indiscutible campos de investigación) como de las ausencias, pues no han podido hallar artistas que encajaran en su propuesta curatorial en todos los países de América Latina (p. 18).

Uniendo una investigación de base largamente postergada (por la desaparición del material y por olvido historiográfico) con un análisis profundo, fundado en la firme convicción del valor y las capacidades afectivas de las obras consideradas, *Radical Women* constituye una pieza de referencia y sin dudas un hito en la exploración de los múltiples recorridos de las mujeres latinoamericanas en el arte.

Notas

¹ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 17.

² *Ibidem*, p. 19.

³ *Ibidem*, p. 23.

⁴ Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin: *Women Artists 1550-1950*, New York, Alfred A. Knopf, 1976.

⁵ Linda Nochlin, “Starting from Scratch: the Beginnings of Feminist Art History”, en Norma Broude y Mary Garrard (ed.), *The Power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement*, London, Thames and Hudson, 1994, p. 137. La traducción es nuestra.

⁶ Georgina G. Gluzman, “WAS (*Women Artists Shows · Salons · Societies*): *expositions collectives d’artistes femmes 1876-1976*”, en <http://www.unsam.edu.ar/revistasacademicas/index.php/tarea/article/view/455/480>, acceso 2 de diciembre de 2018.

⁷ Geraldine Pollack Biller (ed.), *Latin American Women Artists 1995-1995*, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 1995.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Gluzman, Georgina; “Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (eds.), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Prestel-Hammer Museum, 2017, 376 páginas. ISBN: 978-3-7913-5680-8”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 13 | Segundo semestre 2018, pp. 99-101.