

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 ARTIST:~~ **LESBIAN**

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'ev}
 Not being stuck in a ^{getting your fist} ~~torured~~ ^{face} ~~teaching~~ ^{in the pussy} position ^{right spot}.
 Seeing your ~~face~~ ^{face} live ^{in the pussy} ~~in the pussy~~ of others.
 Having the opportunity to choose between ^{cunt lapping} ~~career~~ and motherhood. ^{or small} ~~first~~ -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 editions of art history~~. CASTRATION.
 Not having to undergo the embarrassment of being called a ~~genius~~. A straight choad
 Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit. ^{having your} ~~having your~~ ^{pussy eaten out.}

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

Please send ~~contributions~~ ^{contributions} for
 Box 1056 Cooper Sta, 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 desconfie 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?