

Nuevas historias del arte: *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* o la construcción de una memoria más inclusiva

Georgina G. Gluzman¹

 0000-0001-7541-1291

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4714

Resumo

Este texto recoge la experiencia curatorial de la muestra *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, desarrollada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2021. Busco establecer algunas consideraciones teóricas en torno a la exposición, dar cuenta someramente del escenario cultural en el que se realizó, y proponer algunos puntos posibles de continuidad entre las búsquedas de las artistas del pasado y de nuestra contemporaneidad.

Palavras-chave: Mujeres artistas. Arte argentino. Historias feministas.

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina).

Introducción

El 25 de marzo de 2021, después de un año de demoras a causa de la pandemia del COVID-19, abrió al público la muestra *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, en el Museo Nacional de Bellas Artes [Figura 1]. Se trató de una experiencia pionera en la larga historia de esta institución artística, cuyas políticas de género han sido tímidas hasta hace pocos años. Realizada por iniciativa de la Dirección Artística del Museo, encabezada por la historiadora del arte Mariana Marchesi, *El canon accidental* presentó un conjunto de casi cien obras y abundante documentación sobre un conjunto vasto de artistas mujeres activas en la Argentina en un esfuerzo sin precedentes de visibilización del acervo en femenino del Museo, de otras instituciones y de las colecciones de las familias de las artistas. El 7 de noviembre, tras haber sido extendida debido a las restricciones que impuso la pandemia, cerró y dejó una miríada de reflexiones, algunas de las que me propongo explorar.

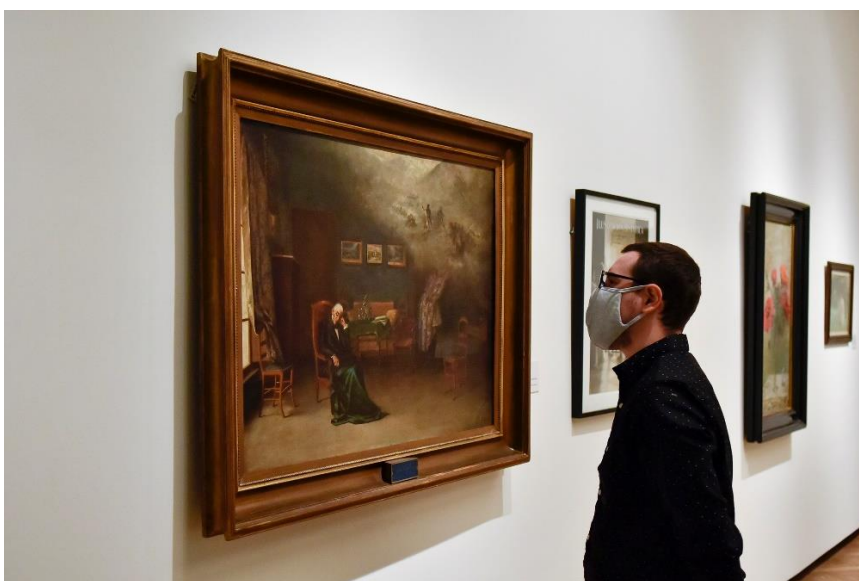


Figura 1:
El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950), núcleo “En el centro de los géneros”, Museo Nacional de Bellas Artes, 23 de marzo al 7 de noviembre de 2021.

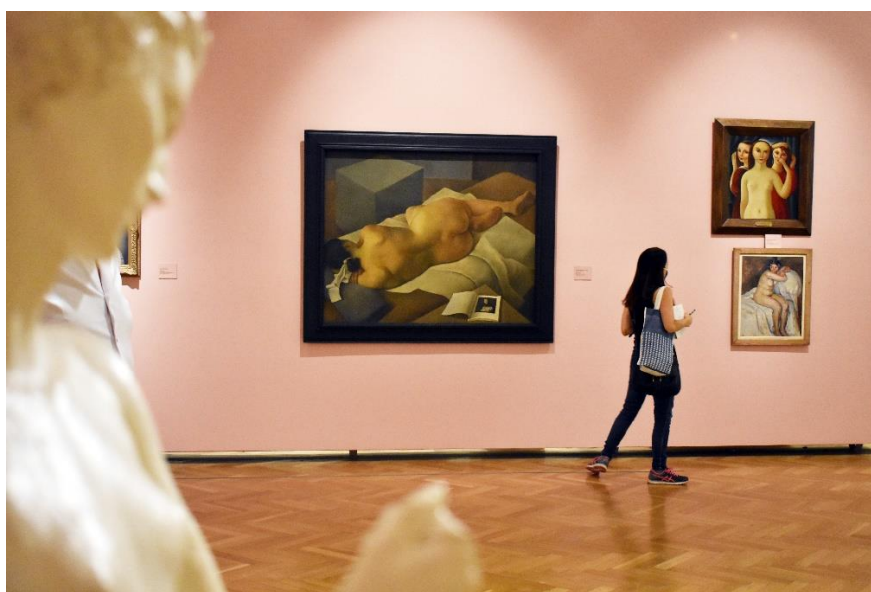
En este texto, quisiera reflexionar sobre tres cuestiones principales desde mi lugar específico como curadora invitada de la muestra. En primer lugar, describiré la organización de la muestra, así como las decisiones detrás de las elecciones tomadas, a fin de explicitar las hipótesis centrales desarrolladas en la muestra. En segundo lugar, presentaré dos modelos posibles de inserción de las mujeres artistas en los relatos histórico-artísticos. Para ello, analizaré un conjunto muy limitado de las obras presentadas para explicar qué narrativas maestras en torno al arte local pueden ser vulneradas y repensadas a partir de la consideración de las obras de mujeres artistas en este período. Finalmente, me concentraré en el impacto

de la muestra, particularmente mediante la relectura que la artista Ramona Gómez realizó de su propia obra, a raíz de una de las pinturas que integraron *El canon accidental*. En todo momento, me interesa poner en cuestión algunos de los invariantes de la escritura tradicional de la historia del arte, sobre todo el criterio de calidad, el estatuto del canon y la noción de la influencia.

Una muestra de reparación y descubrimiento

Fruto de quince años de pesquisa en el terreno de las actividades femeninas en el arte,² *El canon accidental* es sin dudas la primera exposición de su tipo realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes [Figura 2]. A diferencia de los intentos previos de reinscribir tímidamente la participación femenina en estructuras cronológicas previamente delineadas y desde parámetros permeados por construcciones patriarcales, *El canon accidental* optó por contar una historia que, aun a riesgo de ser considerada separatista, tuviera a las mujeres en su centro.

Figura 2:
El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950), núcleo "En el centro de nuevas direcciones", Museo Nacional de Bellas Artes, 23 de marzo al 7 de noviembre de 2021.



Sin embargo, el propio título de la muestra intentó dar cuenta de la relación compleja del proyecto feminista en la Historia del Arte con las nociones centrales sostenidas por la disciplina. En efecto, la idea de un canon *accidental* se opone a uno de los pilares tradicionalmente aceptados en la disciplina y a sus héroes indiscutidos. La Historia del Arte ha construido una estructura de valores con un protagonista masculino (que también es heterosexual, blanco y de clase media) y ha ignorado en

² GLUZMAN, Georgina G. *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos, 2016.

gran medida como creadores de obras con valor a todos aquellos sujetos que quedan fuera de esos parámetros, que se han tendido a naturalizar. Pero el canon no es natural: es político, cambiante y hasta caprichoso. En resumen, el canon es accidental y *todo* podría haber sido de otra manera. Esta duda por la estabilidad y sentido del canon marca mi propuesta de aproximación a la Historia del Arte, la que pienso como un relato fluido y cambiante, en diálogo permanente con los hechos sociales, políticos y culturales que forman parte de la escritura, no como mero trasfondo, sino como parte integral de la materialidad del hacer Historia del Arte.

En tal sentido, es imposible separar la realización de *El canon accidental* de diversos fenómenos estéticos, culturales y políticos que han ganado espacio en la Argentina desde hace aproximadamente diez años.³ Estamos reinventando el pasado a través del prisma del género. Los temas que se consideraban menores son cada vez más importantes. En neto contraste con el tradicional desprecio que la Historia del Arte local ha sentido por las cuestiones de género, asistimos ahora a un renovado interés por temas hasta ahora ignorados, sin duda impulsados por la “marea verde”, una de las imágenes más potentes de las luchas feministas por la legalización del aborto, que está sacudiendo los cimientos patriarcales de la sociedad latinoamericana en su totalidad.⁴ Una de las características de esta “marea” feminista es su escala: manifestaciones masivas de cientos de miles de mujeres. Este es nuestro presente feminista en América Latina. No podemos separar nuestra contemporaneidad (y nuestro futuro) de nuestro pasado. Un deseo irrefrenable por conocer y comprender las genealogías feministas está apareciendo en el escenario cultural.

En la mayoría de los países latinoamericanos, con excepción de México, la recepción de autoras feministas como Linda Nochlin fue más bien tardía. En 1971, la historiadora de arte estadounidense Linda Nochlin publicó el célebre “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, donde expuso a la historia del arte como una práctica ideológica, revelando que la producción de conocimiento está íntimamente ligada al poder. Lo que más se conoció en los países latinoamericanos fueron las escritoras feministas italianas, particularmente Carla Lonzi (1931-1982), quien formaba parte del colectivo feminista *Rivolta femminile*. En 1971, el mismo año en que Nochlin publicó su renovador ensayo, el grupo escribió “Ausencia de la mujer en los momentos exaltadores de las manifestaciones creadoras masculinas”, un poderoso manifiesto sobre la relación entre creatividad y masculinidad en el patriarcado:

³ GLUZMAN, Georgina G.; PALMEIRO, Cecilia; ROJAS, Nancy; ROSENBERG, Julia. **Las olas del deseo**. Sobre feminismos, diversidades y cultura visual, Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.

⁴ PALMEIRO, Cecilia. **Ni Una Menos**: las lenguas locas, del grito colectivo a la marea global. Cuadernos de Literatura, vol. 3, núm. 46, julio-diciembre de 2019.

Nosotras, pertenecientes a “Rivolta Femminile”, rehusamos participar en los movimientos exaltadores de la creatividad masculina porque hemos tomado conciencia de que, en el mundo patriarcal, es decir en el mundo hecho por los varones y para los varones, incluso la creatividad, que es una práctica liberadora, es ejecutada por los varones y para los varones. A la mujer, en tanto ser humano subsidiario, le es negada toda intervención que implique reconocimiento de sujeto: para ella no ha sido previsto ningún tipo de liberación.

La creatividad masculina tiene como interlocutora otra creatividad masculina, y mantiene a la mujer como cliente y espectadora de esta operación, porque su estado femenino la excluye de toda competitividad. La mujer es condicionada a una categoría que garantiza, a priori, al protagonista de la creatividad, que sus valores serán apreciados.⁵

La negativa de las mujeres a celebrar la creatividad masculina se convierte en una condición de posibilidad para una expresión femenina renovada. Carla Lonzi y la *Rivolta* buscaban alterar el status quo y la opresión sistémica de las mujeres creadoras en la cultura patriarcal. Me parece importante mencionar este texto, traducido al español en 1978, para descentrar un poco a Nochlin y brindar un panorama vasto de las críticas feministas a la institución arte. Sabemos que las disciplinas académicas tienden a resaltar la producción teórica de algunos centros, pero en un país más *periférico* como Italia, las mujeres también discutían el canon.

Por otro lado, *El canon accidental* reconoce, en una crítica feminista a la triste tradición académica del descubrimiento y la innovación *personales*, a una muestra ambiciosa realizada en 1988 por la crítica, curadora y gestora Rosa Faccaro (1931-2019). En el fervor que caracterizó la vuelta de la democracia, Faccaro y un equipo de colaboradoras dieron forma a *La mujer en la plástica argentina I*, una muestra de investigación que incluyó artistas históricas y contemporáneas [Figura 3]. La tarea de repensar la Historia del Arte a través del prisma del género había estado postergada por mucho tiempo. El origen de la crítica feminista en América Latina está conectado con los renovados reclamos de género luego de la brutal represión de las dictaduras cívico-militares en la década de 1970. Las feministas (académicas, artistas y activistas sociales) se vieron obligadas a un exilio real o interno durante esos tiempos difíciles, de



Figura 3:
Tríptico de la muestra *La mujer en la plástica argentina I*, Buenos Aires, Centro Cultural Las Malvinas, 1988.

⁵ LONZI, Carla. *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina*. Buenos Aires: La Pléyade, 1978, p. 131.

los que emergieron fortalecidas. *La mujer en la plástica argentina I* fue una muestra de esos aires de libertad, a los que *El canon accidental* quiere unirse simbólicamente [Figura 4].

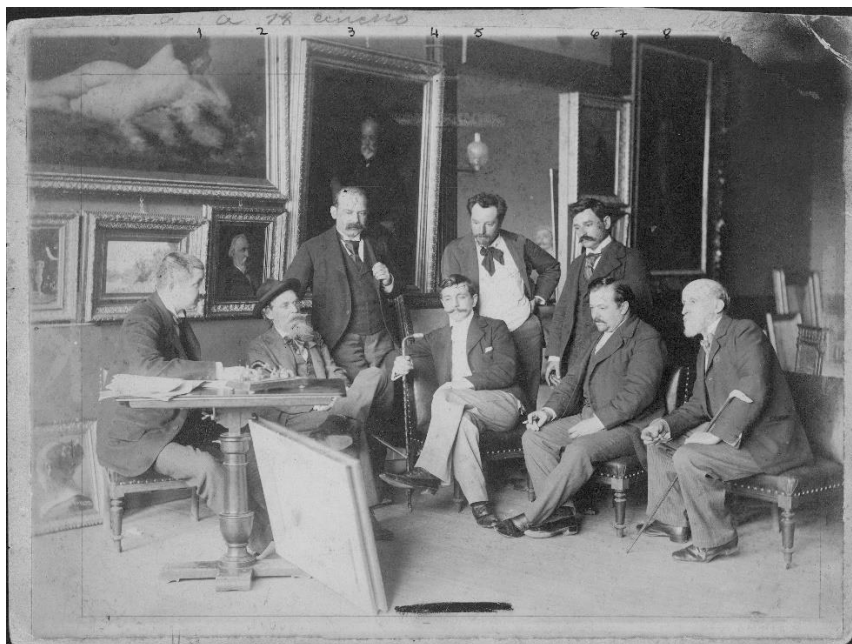


Figura 4:

El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950), obra recuperada de la basura de Eugenia Belin Sarmiento por Fabiana Barreda, hija de Rosa Faccaro, junto al tríptico de la muestra *La mujer en la plástica argentina I*, Museo Nacional de Bellas Artes, 23 de marzo al 7 de noviembre de 2021.

La sede donde se llevó a cabo *El canon accidental* resulta reveladora de un número de cuestiones culturales, políticas y artísticas de nuestro tiempo. Esta imagen del grupo de artistas del Ateneo, que estuvo en la base de la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, da cuenta de las complejidades de la historia de esta institución [Figura 5]. Las decisiones masculinas han moldeado el recorrido del Museo. Pero, ¿pueden las paredes de los museos permanecer inmóviles frente a los embates de la *marea*? Los museos están bajo ataque, como todos los dispositivos culturales tradicionales, y sus autoridades lo comprenden. Por ello, no es exagerado decir que el Museo Nacional de Bellas Artes está bajo su propia lupa: inventariando las obras de mujeres artistas y recuperando la historia de las exposiciones de mujeres artistas en sus salas. Después de años de ser criticado por no exhibir las obras de las mujeres artistas de su colección, el Museo ha iniciado un proceso de reevaluación de sus propias prácticas. En tal sentido, *El canon accidental* es una parte de esa iniciativa de autocrítica.

Figura 5:
Eduardo Schiaffino, Eduardo
Sívori, Ángel Della Valle,
Ernesto de la Cárcova y Lucio
Correa Morales en la Sociedad
Estímulo de Bellas Artes,
Buenos Aires, 1893,
Departamento de Documentos
Fotográficos, Archivo General
de la Nación.



La exposición se organizó a partir de tres núcleos, que eran tanto cronológicos como temáticos. La primera sección (En el centro de los géneros) exploraba la actividad de las mujeres artistas entre 1890 y 1910, cuando comenzaron a ingresar de lleno en el germinal campo del arte local. La segunda parte (En el centro de la consagración) analizaba la actuación femenina en el Salón Nacional, importante instancia reguladora del campo artístico desde 1911. El último tramo (En el centro de nuevas direcciones) abarcaba la expansión de los ámbitos de trabajo e interés de las mujeres desde aproximadamente 1935.

El primer núcleo fue el más desafiante en términos expositivos, aunque todas ellas presentaron complejidades. Sin embargo, ubicar obras y documentos de este período inicial fue especialmente arduo e implicó la necesidad de recurrir a otros acervos, pues el Museo Nacional de Bellas Artes simplemente posee *poquísimas obras* de mano femenina de esos años. Las mujeres artistas del siglo XIX y la primera mitad del XX han recibido una atención renovada por parte de los historiadores del arte solo muy recientemente: plantean nuevos problemas sobre el tejido de las historias locales y reexaminan los antiguos.

La fundación del Museo Nacional de Bellas Artes fue un proyecto largamente planificado por el grupo de artistas e intelectuales que había creado el Ateneo en 1892. Sin embargo, la figura principal en el diseño del Museo Nacional de Bellas Artes fue su fundador y primer director, Eduardo Schiaffino (1858-1935), artista él mismo y figura pionera en la Historia del Arte. El *patrimonio* del Museo creció casi exclusivamente a partir de las donaciones que Schiaffino solicitaba. Aunque el Museo estaba pensado

como una institución capaz de nuclear obras *representativas* de toda la historia del arte, la mayor parte de las obras que Schiaffino reunió fueron obras del escenario francés contemporáneo, el predilecto de los coleccionistas locales. Solo dos mujeres artistas argentinas de principios de siglo verían sus obras en el Museo. Una de ellas fue Elina González Acha (1861-1942). Trasladada a la Embajada Argentina en Montevideo, hoy en día, la obra de González Acha *simplemente no está disponible*. La escasez se torna imposibilidad.

Junto a los tres núcleos señalados, la exposición presentaba una suerte de tejido con cinco ejes que atravesaban las tres etapas cronológicas [Figura 6]. A partir de la exploración del trabajo artístico, la visibilidad de las artistas, la formación artística, la fortuna crítica y los escritos en primera persona, este tejido se materializaba con documentación de diverso tipo y procedencia. Estas líneas de indagación permitían contar una historia unificada, desde diferentes ángulos, de las mujeres en el arte argentino.



Figura 6:
El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950), eje "La fortuna crítica", Museo Nacional de Bellas Artes, 23 de marzo al 7 de noviembre de 2021.

Los lugares posibles de las mujeres artistas

Desde sus inicios, el proyecto feminista en la Historia del Arte se ha debatido entre dos tendencias principales: la postura aditiva y la reconstructiva.⁶ Generalmente, se ha pensado en una sucesión temporal: existiría una primera ola de recuperación de nombres femeninos, seguida por una segunda que se caracterizaría por llegar a conclusiones más innovadoras.⁷ Estas abstracciones desconocen la simultaneidad de los procesos de trabajo, que aúnan el momento del mentado descubrimiento con la elaboración de hipótesis en torno a cada pieza de mano femenina rescatada de las garras del olvido y la destrucción.⁸

⁶ TRASFORINI, Maria Antonietta. **Bajo el signo de las artistas.** Mujeres, profesiones de arte y modernidad. València: Universitat de València, 2009.

⁷ GOUMA PETERSON, Thalia; MATHEWS, Patricia. The Feminist Critique of Art History. **The Art Bulletin**, núm. 69, 1987.

⁸ GREER, Germaine. **The Obstacle Race.** The Fortunes of Women Painters and Their Work. New York: Farrar Straus Giroux, 1979.

Existen unos pocos nombres femeninos que, fruto de una visibilización estratégica, se han convertido en familiares en la Historia del Arte local. En el período abarcado por *El canon accidental*, hallamos un puñado de artistas que han prácticamente dominado la producción escrita en torno a las mujeres artistas. Lola Mora (1866-1936) y Raquel Forner (1902-1988) han encarnado el ideal de la mujer artista como un sujeto en permanente tensión con las expectativas sociales y *apartado de la historia*, como una rareza y una excentricidad. Este tipo de construcciones discursivas han imposibilitado la concreción de relatos menos centrados en excepciones y más atentos a las condiciones culturales precisas en las que las mujeres actuaron.

Tanto Mora como Forner han sido celebradas como mujeres especiales, rupturistas y dueñas de personalidades fascinantes. En gran medida, la ingente producción escrita sobre ambas repite los mitos que crecieron en torno a ellas desde su aparición en la escena pública, mitos fomentados por ellas mismas como agentes conscientes en su propia historia, y que han efectivamente obliterado a las mujeres artistas no consideradas excepcionales de todo relato. Al mismo tiempo, Mora y Forner rara vez son analizadas en sus coordenadas específicas de clase y raza, que sin embargo influyeron decisivamente en sus trayectorias.

Un lugar peculiar dentro de este selecto grupo de mujeres artistas está ocupado por la figura de Norah Borges (1901-1998). Si en el campo de la pintura Forner ocupa un lugar como experimentadora y renovadora formal según un modelo tradicional de *disputa* con la sociedad de su tiempo, Borges encarna otra opción: es la eterna niña, de rasgos bellos y calmos, que trabajó silenciosamente en los márgenes de la vanguardia plástica y literaria de su tiempo.

Estas trayectorias, sobre todo en las fórmulas estereotipadas que siguen manteniendo en la literatura histórico-artística local, no desarman los presupuestos en torno a la creatividad como área masculina por excelencia. Muy por el contrario, los tres casos (siempre analizados aisladamente entre sí) mantienen a las mujeres creadoras en el lugar de sujetos excepcionales y de auténticas rarezas. Pero ¿qué sucede con las decenas de casos que no se ajustan a estos modelos simples? ¿Qué tipo de lugar pueden ocupar las retratistas, las educadoras o las ilustradoras? ¿Qué sucede con las mujeres que se volcaron a la fotografía, con aquellas que trabajaron en el campo de la miniatura o con las que siguieron estéticas consideradas no progresistas, que el proyecto moderno *pide ignorar*? [Figura 7]

Algunas obras de ciertas artistas recientemente recuperadas se pueden ajustar casi sin problemas al modelo heroico de la mujer artista, definida en clara sintonía con los presupuestos masculinistas de la Historia del Arte. Una pieza como *En Normandie*, uno de los óleos de grandes dimensiones que María Obligado (1857-1938) ejecutó en su estadía en Francia [Figura 8], tal vez logre

ingresar (aunque como nota al pie) en el relato de los “primeros modernos”.⁹ En comodato al Museo Nacional de Bellas Artes desde el fin de *El canon accidental*, *En Normandie* no desentona en la actualidad en la sala de artistas de entresiglos.

Pero, este modelo de mujer artista deja sin dudas muchas experiencias femeninas en el terreno del arte *fuera de cualquier posibilidad de ser contadas*. En tal sentido, quisiera hacer una *lectura a contrapelo* de un fragmento del clásico ensayo de Linda Nochlin publicado por primera vez en 1971. Allí, señaló que la pregunta por las mujeres artistas a veces suscitaba una respuesta paradójica:

Otro intento de responder la pregunta supone desplazar ligeramente el terreno y afirmar, como lo hace el feminismo contemporáneo, que, en el arte de las mujeres, existe un tipo diferente de “grandeza” que el que existe en el arte de los hombres, postulando, entonces, la existencia de un estilo femenino, distintivo y reconocible; diferente tanto en sus cualidades formales como en las expresivas, y basado en las características especiales de la situación y experiencia de las mujeres.¹⁰

Nochlin advertía los riesgos de pensar en las obras de mano femenina como una categoría ahistórica con una serie de atributos, normalmente considerados menores según la crítica tradicional del arte. Pero, tomando sus palabras como base, pienso que las mujeres artistas han a menudo desarrollado *un arte femenino a sabiendas*, es decir, *una performance sobre lo tradicionalmente femenino*. En muchos casos, la obra de las mujeres artistas puede ser vista como una reflexión sobre el ser mujer en el mundo desde los márgenes que supone la *no pertenencia a la norma masculina*.

El caso de Clelia Pissarro resulta ejemplar. Su producción es totalmente desconocida con la excepción de unas pocas pinturas, mayormente interiores y naturalezas muertas. Su ingreso a la Historia del Arte está mediado por el retrato que su hermano, Víctor Pissarro (1891-1937), hizo de ella. La obra recibió un reconocimiento en el Salón Nacional de 1935. Clelia Pissarro encontró, entonces, un lugar en la Historia del Arte como fuente de inspiración para otro artista. Maestra de escuela durante más de treinta años, Clelia Pissarro representó en su obra *Labores* ocupaciones femeninas tradicionales: el bordado, la costura y el tejido [Figura 9]. Claves en la construcción del ideal de domesticidad, las artes de la aguja han sido mantenidas al margen de la Historia del Arte. Pero, Pissarro las coloca en un lugar de privilegio, reinterpretando la tradición de la naturaleza muerta con las herramientas *tradicionales* del artista con su *visión alternativa*.

⁹ MALOSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos**. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

¹⁰ NOCHLIN, Linda. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En: CORDERO REIMAN, Karen e INDA SÁENZ. **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.



Figura 7:
Estudiantes egresadas de la Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas,
Caras y Caretas, Buenos Aires, 19 de febrero de 1927.



Figura 8:
María Obligado, **En Normandie**, 1902, óleo sobre tela, 162 x 207 cm, colección particular.
En comodato al Museo Nacional de Bellas Artes desde 2021.



Figura 9:
Clelia Pissarro, **Labores**, 1940, óleo sobre hardboard, 55,5 x 65 cm, Ministerio de Educación.



Figura 10:
Clelia Pissarro, **Estudio de interior**, 1942, acuarela sobre papel, 39 x 49 cm, Ministerio de Educación.

Labores está íntimamente unida a otra obra conocida de Pissarro: *Estudio de interior*, una imagen de un abarrotado, aunque amplio, taller artístico [Figura 10]. En el atelier son visibles diferentes elementos propios de la práctica de la escultura y de la pintura, particularmente de naturalezas muertas. *Labores* y *Estudio de interior*, pertenecientes a la misma colección pública, dan cuenta de una *intervención específicamente femenina* en la pintura: Pissarro señala la continuidad del trabajo creativo, ya sea en un bastidor de bordado, feminizado, o en el caballete.

El caso de Pissarro y su naturaleza muerta *calmamente rupturista* revela la necesidad de distanciarnos de las construcciones heroicas en nuestra tarea de contar las historias de las mujeres artistas: si queremos que el proyecto feminista en la Historia del Arte prospere debemos salir de los relatos estereotipados. Ello implica poner en tela de juicio *las jerarquías entre el mal arte académico (regresivo e inútil) y el buen arte moderno (progresivo y trascendente)*. Muchas mujeres no se aventuraron en la experimentación artística *adecuada* según las clasificaciones modernistas heredadas y pocas veces cuestionadas.

Otro caso relevante es el de Cecilia Marcovich (1894-1976). La artista y educadora fue una figura mayor de la escena plástica local desde su regreso de París a la Argentina en 1931. La serie de las *Morenas*, tal vez su trabajo más notable, es el resultado duradero de un viaje que la artista realizó a Brasil en 1939. Sus obras de inspiración brasileña incluyen pinturas, dibujos y esculturas [Figura 11]. La artista buscó retratar a los afrodescendientes, mediante el foco casi exclusivo en las mujeres y los niños [Figura 12]. Estas representaciones están ligadas a la larga tradición de los *tipos populares*, de vasto desarrollo sobre todo desde el siglo XIX. Pero, Marcovich introduce humanidad y dignidad en la figuración del pueblo afrobrasileño. El foco en las cabezas, muchas veces monumentalizadas en su concepción, actúa también como signifiante de las capacidades intelectuales, trascendiendo la mera fascinación visual por el *otro* [Figura 13]. No hay nada grotesco, peyorativo o condescendiente en sus piezas.

La artista también produjo una gran serie de pinturas, a menudo abocetadas, como en ejercicios rápidos. Marcovich construyó sus imágenes del pueblo afrobrasileño utilizando simples planos de color. En una de las obras de Marcovich expuesta en *El canon accidental*, la mirada de la mujer nos confronta a nosotros, los espectadores, de una manera bastante inesperada [Figura 14]. Lejos de ser un mero *objeto de estudio*, como en la tradición de los tipos populares, la mujer es representada como *sujeto*. Otros estudios incluyen múltiples figuras, donde se destaca la vida social de la comunidad. Sin referencias al paisaje, rasgo habitual en la representación de los afrodescendientes que los vincula simbólicamente a la naturaleza, el grupo de mujeres se encuentra aislado [Figura 15].



Figura 11:
Cecilia Marcovich,
Niña de color, 1962, piedra,
colección particular.



Figura 12:
Cecilia Marcovich, **Sin título**,
circa 1939, óleo sobre cartón.



Figura 13:
Cecilia Marcovich, **Mujer de color**, piedra, colección particular.

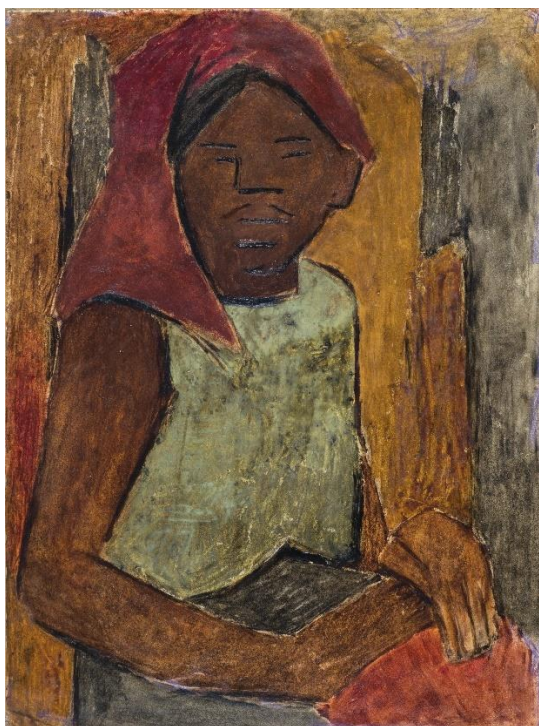


Figura 14:
Cecilia Marcovich, **Sin título**, 1939.
Óleo sobre cartón, 43,5 x 32 cm,
colección particular.



Figura 15:
Cecilia Marcovich, **Sin título**, circa 1939.
Óleo sobre cartón.

Entablan una conversación que nos excluye a nosotros. Los vestidos sencillos y los adornos personales son los únicos marcadores del estatus social de las mujeres representadas. El entorno y cualquier posible signo de exotización se borran en favor de un estudio cuidadoso de las figuras y sus actitudes.

Lo erótico, aunque no completamente borrado porque la materialidad de los cuerpos está muy presente gracias a la pintura empastada, no se ajusta a los estándares tradicionales y voyeristas. Las mujeres no están desnudas ni se presentan como meros objetos para ser consumidos visualmente. Poseedoras de vida propia, dejan atrás la frialdad de muchas de las representaciones femeninas de la llamada *École de Paris*, donde Marcovich se había formado.

Además, las figuras representadas no se ajustan a un estándar tradicional de vestimenta exótica. Una de las imágenes más llamativas de la serie es la de una bañista de aspecto moderno. Al igual que sus contemporáneos, entre los que se encuentran reconocidas artistas como Raquel Forner con su importante serie de bañistas, Marcovich esboza un nuevo cuerpo y un innovador vestuario para una mujer moderna, pero racializada [Figura 16]. Separando los cuerpos de las mujeres afrodescendientes de las narrativas primitivas y ahistóricas, Marcovich nos ofrece un vistazo de una *modernidad afrodescendiente* al reelaborar un tema tradicional, convertido en moderno.

Como muchos otros estudiantes de América Latina, Marcovich fue a la Académie Lhote en la década de 1920. El tema de las bañistas modernas había sido explorado por el instructor de Marcovich en Francia, André Lhote (1885-1962), quien imaginó también a modernas bañistas, caracterizadas así por sus trajes de baño. Pero, la modernidad era implacablemente blanca para Lhote.¹¹ Marcovich aquí reelaboró radicalmente el tema, no solo pensando en el encuentro entre la idea de una mujer moderna y una mujer racializada a través de un traje de baño, sino también mostrando su fuerza y su pose activa. La bañista afrobrasileña no está disponible para el consumo visual del espectador. Ella está físicamente allí, pero no está disponible y en gran parte no está interesada en nosotros.



Figura 16:
Cecilia Marcovich, **Sin título**, circa 1939,
óleo sobre cartón.

¹¹ André Lhote, *Sur la plage*, óleo sobre tela, 93 x 160 cm, 1928, colección particular.

En París, Marcovich había entrado en contacto con la fascinación por la llamada cultura *nègre*. Emanada del poder colonial y después de la decepción de la Primera Guerra Mundial, la infame *negrofilia* era, como ha explicado Carole Sweeney, una fascinación cultural por la negritud y un significativo flotante para un sentido más generalizado de alteridad.¹² Lhote no escapó a la fascinación racista que ejercían las mujeres racializadas y su supuesta hipersexualidad,¹³ presente en todos los ámbitos de la cultura visual. Como ha explicado Malek Alloula, en su extraordinario estudio sobre las postales de harenes, la difusión de postales eróticas populares de mujeres semidesnudas se convirtió en la fantasía del pobre,¹⁴ pero se difundió en todas las esferas de la cultura visual. Bajo los regímenes colonialistas, el cuerpo racializado se convirtió en el lugar tanto de la regulación como del deseo.

En el estudio de André Lhote, Marcovich seguramente entró en contacto con modelos racializadas, que vivían modestamente de estas fantasías exotizantes. Pero, la artista hizo un cambio. Marcovich introdujo una *instancia diferencial* en la construcción de una visualidad de la modernidad. Sin embargo, su presencia en los relatos histórico-artísticos está indisolublemente ligada a los ataques virulentos que los artistas de la vanguardia concreta de la década de 1940 le dirigieron por ser *anticuada*. El pintor Alfredo Hlito (1923-1944) escribía sobre Marcovich y su escuela:

La señora Marcovich ha enseñado y convencido a sus discípulos de que el arte moderno concluye con el cubismo. Sea por deshonestidad docente, por ignorancia, o por desidia intelectual, ni la señora Marcovich ni sus discípulos de la caverna, se han preocupado por saber más. (...)

El matriarcado, la caverna, han sido superados como formas históricas por el desarrollo progresivo de la humanidad; del mismo modo el hipócrita bizantinismo escolástica que, como método pedagógico, pretende erigirse en salvaguardia del statu quo artístico, peligrosamente zarandeado por las luchas de movimientos y tendencias.¹⁵

Este comentario, con claros sesgos de género, es sintomático del tipo de críticas múltiples a las que hicieron frente las mujeres artistas. Las obras de Marcovich, en su diversidad de formatos y técnicas, dan cuenta de ese camino *otro*, elegido a conciencia por las mujeres en busca de su identidad artística.

¹² SWEENEY, Carole. **From Fetish to Subject: Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935**. Parecer Publishers: Westport, 2004, p. 2.

¹³ André Lhote, *La négresse ingénue*, óleo sobre tela, 46 x 61 cm, circa 1928, colección particular.

¹⁴ ALLOULA, Malek. **The Colonial Harem**. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986, p. 4.

¹⁵ HLITO, Alfredo. En torno al taller escuela de C. Marcovich. **Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención**, núm. 2, 1946, p. 8.

Historias propias

Hubo un elemento de *descubrimiento* que atravesó la experiencia de *El canon accidental*. Quiero referirme brevemente a la artista lesbiana contemporánea Ramona Gómez (1985). Militante transfeminista e investigadora de la historia de las disidencias sexo-genéricas en la Argentina, Gómez ha realizado una importante serie en torno a las *cuerpas invisibilizadas* y a las posibilidades de figuración de los deseos, las identidades y las violencias.

En esta oportunidad, me quiero referir a su serie de autorretratos [Figura 17]. Sobre una de las piezas que la integran, la artista explicó:

En *Ramona gestual 3*, el gesto irreverente y desprejuiciado frente al espectador me muestra con una postura política e ideológica frente a todo lo establecido. Al ser una artista lesbiana y militante, constantemente tengo que tener esa actitud frente a los prejuicios y discriminaciones que hemos padecido a lo largo de la historia y seguimos viviendo quienes somos parte del colectivo LGBTQI+.¹⁶

La artista eligió el género del autorretrato como modo de exploración del sujeto *frente* a la sociedad. La propia Gómez resalta su sorpresa al descubrir que su gesto tenía una historia, un anclaje. Al visitar *El canon accidental*, la artista entró en contacto con el *Autorretrato* de María Obligado, una obra también desafiante [Figura 18]. Al respecto, Gómez expresó:

Tiene unas características que se corren del canon establecido. María se pinta con rasgos duros. Se nota que es una mujer con mucha personalidad, lo que nos hace suponer que tuvo que representar esa idea de la mujer con características masculinas para imponerse como artista. Una pintura claramente provocadora para su época. (...)

Al igual que María, hay que seguir imponiéndose en cada período, porque todavía son muchos los prejuicios y las discriminaciones que vivimos las personas que elegimos construir nuestras identidades y sexualidades de manera más libre, por fuera de los condicionamientos hegemónicos.¹⁷

¹⁶ GÓMEZ, Ramona. Comunicación personal. 5 de febrero de 2022.

¹⁷ GÓMEZ, Ramona. Narrativas identitarias disidentes desde la patologización higienista. Una resignificación visual de los discursos hegemónicos. Ponencia presentada en el XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes / XIX Jornadas del CAIA, 2021.



Figura 17:
 Ramona Gómez, **Ramona gestual 3**, 2013, acrílico
 sobre tela, 90 x 70 cm, colección de la artista.

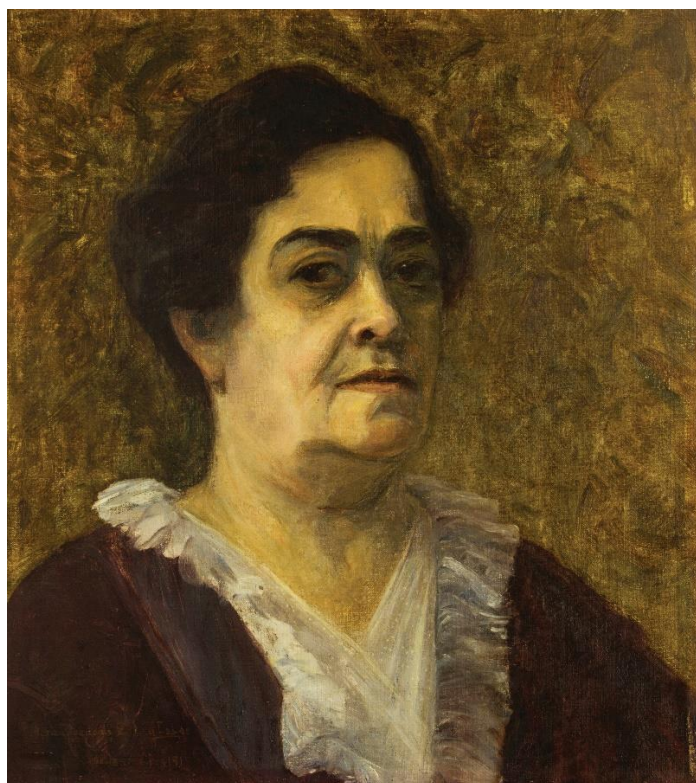


Figura 18:
 María Obligado, **Autorretrato**, 1915.
 Óleo sobre tela, 45 x 40 cm,
 Museo Histórico Provincial de Rosario
 “Dr. Julio Marc”.

Las obras expuestas en *El canon accidental* habilitan la posibilidad de generar nuevas narrativas, históricamente profundas. La resignificación y el análisis de Ramona Gómez del *Autorretrato* de María Obligado es una expresión cabal de la *necesidad de conocer nuestros pasados*, como herramienta fundamental de resistencia.

A modo de conclusión

El análisis detenido de la actividad artística femenina en la Argentina entre 1890 y 1950 muestra un escenario marcado por tensiones, ambiciones y posibilidades, no sólo por obstáculos insalvables. Los aportes del feminismo han hecho añicos el discurso monolítico de la Historia del Arte y prometen ser clave en la generación de relatos novedosos. En un contexto social cada vez más complejo, que asiste a la masificación del feminismo y a los debates en torno a las cuestiones de género, debemos utilizar todas las fuentes y herramientas teóricas disponibles para escarbar e inventar nuevas historias del arte, menos estables y más plurales.

La lógica de la producción académica impone tiempos, plazos y abundancia de publicaciones que simplemente no se condicen con los ingentes esfuerzos que hay que hacer para reconstruir biografías olvidadas y estudiar obras invariablemente guardadas en las reservas de los museos, en el mejor de los casos. *El canon accidental* fue también una oportunidad para visibilizar para un público amplio este trabajo de reconstrucción paciente y amorosa, al mismo tiempo que buscó corregir una distorsión específica de la disciplina, la de género, mostrando que las mujeres artistas siempre estuvieron ahí. Esto es lo feminista de *El canon accidental*. Pero, creo que hay otra cosa feminista aquí: la muestra jamás intentó ocultar la incertidumbre que se cierne sobre el pasado de las mujeres artistas, muchas de las que jamás conoceremos en profundidad. En lugar de tratar de evitarla o encubirla, es una clave para los muchos enfoques del proyecto feminista multifacético en la historia del arte: el pasado está en permanente construcción.

Referencias bibliográficas

ALLOULA, Malek. **The Colonial Harem**. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986, p. 4.

GLUZMAN, Georgina G. **Trazos invisibles**. Mujeres artistas en Buenos (1890-1923). Buenos Aires: Biblos, 2016.

GLUZMAN, Georgina G.; PALMEIRO, Cecilia; ROJAS, Nancy; ROSENBERG, Julia. **Las olas del deseo**. Sobre feminismos, diversidades y cultura visual, Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.

GOUMA PETERSON, Thalia; MATHEWS, Patricia. The Feminist Critique of Art History. **The Art Bulletin**, núm. 69, 1987.

GREER, Germaine. **The Obstacle Race**. The Fortunes of Women Painters and Their Work. New York: Farrar Straus Giroux, 1979.

GÓMEZ, Ramona. Narrativas identitarias disidentes desde la patologización higienista. Una resignificación visual de los discursos hegemónicos. Ponencia presentada en el **XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes / XIX Jornadas del CAIA**, 2021.

HLITO, Alfredo. En torno al taller escuela de C. Marcovich. **Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención**, núm. 2, 1946, p. 8.

LONZI, Carla. **Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina**. Buenos Aires: La Pléyade, 1978, p. 131.

MALOSSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos**. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

NOCHLIN, Linda. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En: CORDERO REIMAN, Karen e Inda SÁENZ. **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

PALMEIRO, Cecilia. **Ni Una Menos**: las lenguas locas, del grito colectivo a la marea global. Cuadernos de Literatura, vol. 3, núm. 46, julio-diciembre de 2019.

SWEENEY, Carole. **From Fetish to Subject**: Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935. Parecer Publishers: Westport, 2004, p. 2.

TRASFORINI, Maria Antonietta. **Bajo el signo de las artistas**. Mujeres, profesiones de arte y modernidad. València: Universitat de València, 2009.