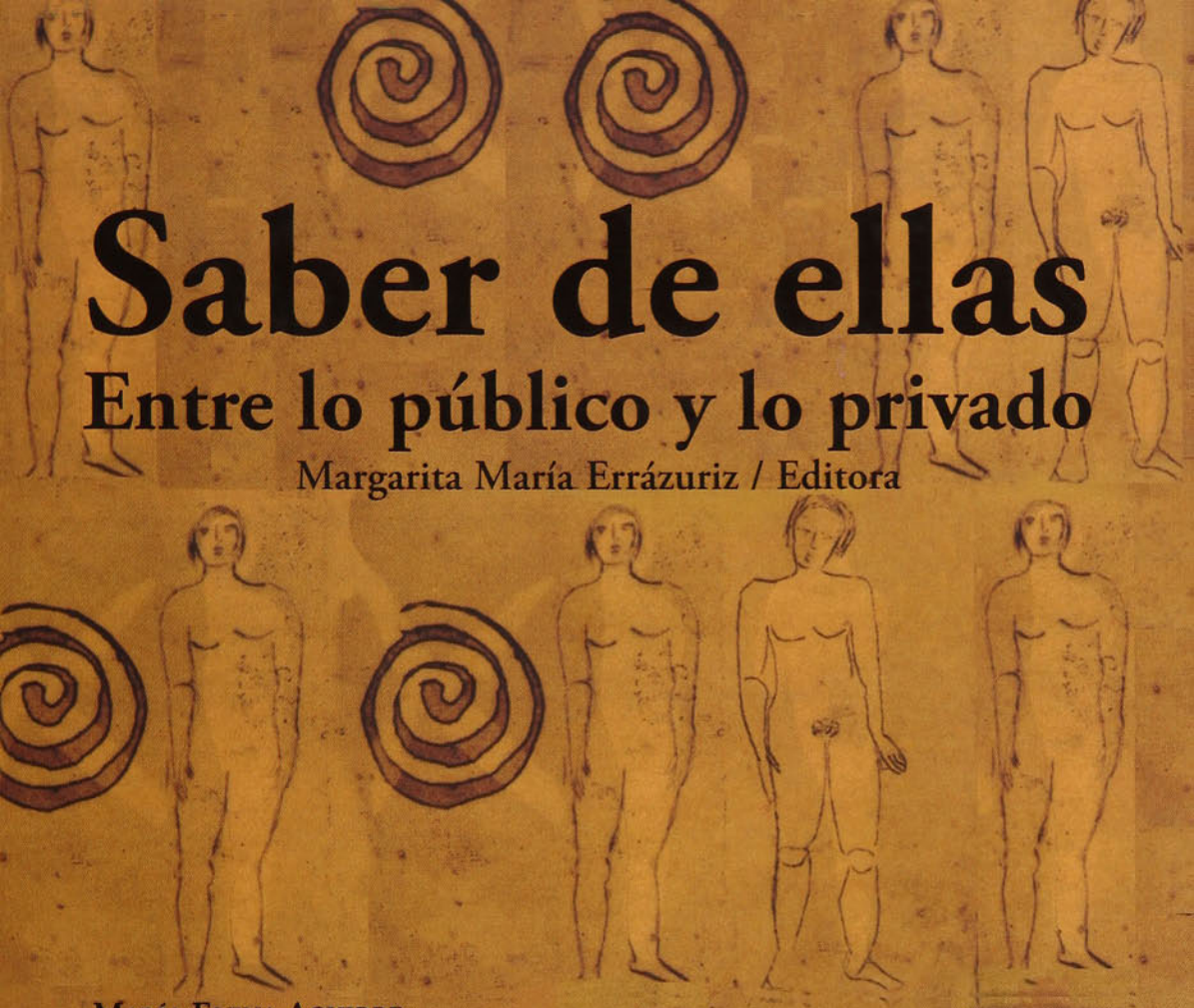
Saber de ellas

Entre lo público y lo privado

Margarita María Errázuriz / Editora



María Elena Aguirre
Ingrid Antonijevic
Claudia Bonan
Ricardo Capponi
Carla Cordua
Carolina Dell'Oro
Verónica Edwards
Margarita María Errázuriz
M. Solange Favereau
Cristina Gueneau de Mussy
Virginia Guzmán
Rosa Melnick
Silvia Pellegrini
Paula Serrano
Hernán Somerville
Clara Szczaranski
Adriana Valdés
Eugenia Weinstein

EL MERCURIO
AGUILAR

ComunidadMujer es una corporación privada sin fines de lucro que quiere poner la mirada de la mujer en el debate público para humanizar la sociedad y, en especial, lograr armonía entre la familia y el trabajo. Inició sus actividades el año 2003.

Su organización se basa en una gran red transversal de mujeres y hombres que cruza diversos sectores políticos, religiosos y socioeconómicos. Su núcleo central está conformado por un consejo de mujeres líderes provenientes de la academia, los medios de comunicación, el sector público, la empresa y el mundo de las artes y la cultura. Cuenta con socias de diversas comunas de Santiago y de regiones que participan y se comprometen con sus distintas actividades. Además, apoyan y enriquecen su trabajo instituciones universitarias, empresas y un amplio grupo de colaboradores.

ComunidadMujer realiza periódicamente seminarios, foros y encuentros con diversos actores sociales con el objetivo de debatir y reflexionar sobre los temas que atañen a la mujer y a la sociedad, y sus socias y colaboradores conforman comités de trabajo para formular propuestas de acción y políticas. Sus publicaciones dan cuenta de algunas de sus actividades: Taller ComunidadMujer 1, *Construir sentido: sociedad, familia y trabajo,* Margarita M. Errázuriz y Karin Riedemann, editoras, Santiago, 2004; Taller ComunidadMujer 2, *Amistad cívica: un compromiso posible,* Margarita M. Errázuriz y Karin Riedemann, editoras, Santiago, 2005; *Mujer, familia y trabajo: hacia una nueva realidad. Propuestas para un debate público.* ComunidadMujer, Santiago, 2005.

891608
9A/676-3
4

Saber de ellas

Entre lo público y lo privado

© 2006, Comunidad Mujer
© De esta edición:
2006, Aguilar Chilena de Ediciones S.A.
Dr. Aníbal Ariztía 1444, Providencia,
Santiago de Chile.
Empresa El Mercurio S.A.P.
Avda. Santa María 5542, Vitacura,
Santiago de Chile.

- Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. de Ediciones
  Beazley 3860, 1437 Buenos Aires, Argentina.
- Santillana de Ediciones S.A.
  Avda. Arce 2333, entre Rosendo Gutiérrez
  y Belisario Salinas, La Paz, Bolivia.
- Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.
  Calle 80 Núm. 10-23, Santa Fe de Bogotá, Colombia.
- Santillana S.A.
  Avda. Eloy Alfaro 2277 y 6 de Diciembre, Quito, Ecuador.
- Santillana Ediciones Generales S.L.
  Torrelaguna 60, 28043 Madrid, España.
- Santillana Publishing Company Inc.
  2043 N.W. 87 th Avenue, 33172, Miami, Fl., EE.UU.
- Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. de C.V.
  Avda. Universidad 767, Colonia del Valle, México D.F. 03100.
- Santillana S.A.
  Avda. Venezuela Nº 276 e/ Mcal. López y España,
  Asunción, Paraguay.
- Santillana S.A.
  Avda. San Felipe 731, Jesús María, Lima, Perú.
- Ediciones Santillana S.A.
  Constitución 1889, 11800 Montevideo, Uruguay.
- Editorial Santillana S.A.
  Avda. Rómulo Gallegos, Edif. Zulia 1er piso
  Boleita Nte., 1071, Caracas, Venezuela.

ISBN: 956-239-460-3
Inscripción N° 156.200
Impreso en Chile/Printed in Chile
Primera edición: julio de 2006

Edición general: Jessica Atal
Portada: Keka Ruiz-Tagle
Diseño portada: Magaly Villalón
Ilustraciones interiores: Keka Ruiz-Tagle
Diseño y producción: Magaly Villalón

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Editorial.

Saber de ellas

Entre lo público y lo privado

MARGARITA MARÍA ERRÁZURIZ
EDITORA

KEKA RUIZ-TAGLE
ILUSTRACIONES

mujer

EL MERCURIO
AGUILAR

es ser

beber
los fuegos en cuerpo y alma,

nacer
los partos como alborada,

mujer,
del geranio toda la playa.

Joaquín Alliende
2005

Índice

Prólogo Michelle Bachelet 11

Prólogo Jacqueline Pitanguy 13

Introducción Margarita María Errázuriz 21

Capítulo I
Distintas aproximaciones a lo femenino y al ser mujer 29

El hombre y la mujer 31
Ricardo Capponi

Arte, mujer, imagen 51
Adriana Valdés

La nueva femineidad 69
María Elena Aguirre

La dimensión femenina en el siglo XXI 89
Carolina Dell'Oro y M. Solange Favereau

Capítulo II
Mujeres en mundos masculinos 105

Emprendimiento y éxito: una posibilidad real 107
Rosa Melnick

Feminismos latinoamericanos y sus aportes a la experiencia moderna 117
Virginia Guzmán y Claudia Bonan

Mujer e Iglesia: complejidades de una estrecha relación 137
Silvia Pellegrini

Por qué y cómo trabaja la mujer 161
Verónica Edwards

Capítulo III
Mujeres y el cambio social 179

Lo femenino y masculino: en búsqueda de equilibrio 181
Ingrid Antonijevic

Mujer, salud y trabajo 187
Cristina Gueneau de Mussy

La mujer en la empresa y en el hogar: un dilema no resuelto 207
Hernán Somerville

La mujer transmite la cultura 221
Carla Cordua

Final de fórmula inesperado 239
Paula Serrano

Capítulo IV
La mujer del siglo XXI 251

Fluiremos como ríos, ¡hacia donde vamos todos! 253
Clara Szczaranski

¿Qué quieren las mujeres de cara al nuevo siglo? 269
Eugenia Weinstein

Hacia una nueva identidad y ética femenina 291
Margarita María Errázuriz

Arte, mujer, imagen

ADRIANA VALDÉS

Adriana Valdés Budge es autora del libro *Composición de lugar. Escritos sobre cultura* (Editorial Universitaria, 1996), y de numerosos ensayos sobre arte y literatura publicados en Chile y en el extranjero. Miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua desde 1993. Premio de Traducción otorgado por la Universidad Católica y la Asociación Gremial de Traductores de Santiago (2003). Profesora invitada en el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El tema es sin duda amplio, abierto, imposible de cubrir en pocas páginas. Lo que propongo, entonces, es un esbozo. Lo iniciaré viendo el tema del arte en relación con el lugar que tradicionalmente tuvo la mujer en el imaginario occidental, y la transgresión que significa su incorporación como sujeto productor del arte, partiendo del pensamiento lúcido de María Zambrano[1]. Haré referencia luego, a grandes rasgos, al enorme cambio en la situación de las mujeres en las artes, y su repercusión en los debates contemporáneos internacionales. Lo que sigue es más acotado: recorreré someramente la trayectoria de las mujeres en las artes en Chile; presentaré a tres grandes artistas latinoamericanas que sirven de referencia y nexo entre la situación nacional y la internacional, y, por último, aludiré a algunas de las prácticas chilenas contemporáneas más interesantes y provocativas en torno a lo que llamaré, a lo largo del artículo, «el acertijo de la femineidad».

La mujer y la imagen: la transgresión de crear

Una reflexión de María Zambrano ahorra muchas palabras respecto de la tradición occidental cristiana dentro de la cual estamos hablando de arte. En

1 María Zambrano (1904-1991) es considerada una figura cumbre del pensamiento en español durante el siglo XX. Profesora de la Universidad de Madrid, salió al exilio a fines de la Guerra Civil. Vivió en Chile, México, Cuba, Italia y Suiza antes de volver a España en 1984. Obtuvo el Premio Príncipe de Asturias (1981) y el Premio Cervantes (1988). Ediciones Siruela de Barcelona publicó en 2004 *La razón en la sombra*, antología crítica al cuidado de Jesús Moreno Sanz, y antes gran parte de su obra filosófica.

ella, dice la pensadora española, «el hombre se lanza frenéticamente hacia su libertad», y su soledad se siente como creadora, imagen de la nada de donde Dios creó el mundo. El hombre se lanza a la creación desde su nada, y «nunca la nihilidad ha sido tan fecunda, fuente de mayor ímpetu de existencia»[2].

Lo interesante para este escrito es que en esa tradición es «el hombre solamente quien así vive», solo, sin la mujer. Sabemos que la Iglesia Católica, en uno de sus primeros concilios, decidió —por mayoría de votos, porque había dudas— que las mujeres tenían alma. Pero se les negó el espíritu (entendido este último como afán creador). Al lado del hombre, la mujer representaba simbólicamente la persistencia de otras realidades, las que no se viven en la libertad. Frente al hombre creador y libre, la mujer era la musa (o la poesía, en el caso de la famosa rima de Bécquer), pero no la creadora. Era el desnudo pintado, pero no el pintor[3]. Era también una fuerza de la naturaleza, aterradora, incomprensible: la de la necesidad, opuesta a la libertad.

En esta tradición, «el varón ha de crear también a la mujer (...) bajo el amor platónico del caballero y de la poesía medieval, se deja sentir que la mujer es sólo un símbolo del querer masculino»[4]. Era —la mujer— una realidad «persistente, indefinible y reacia». Tal vez ese «eterno femenino» del que gustaban hablar los hombres afines al siglo XIX y que hasta hoy ha dado origen a frases célebres y disparatadas, como las de aquella de «la verdad es mujer», o «la mujer no existe»[5]. Esas frases y otras semejantes no son sólo una provocación, sin embargo. Reflejan algo: la realidad «persistente, indefinible y reacia» de la mujer no se integró en un sistema simbólico que se estructuró desde la mirada del hombre, sólo del hombre. Se ubicó por debajo y por encima de esa mirada. Se le daban todos los homenajes —sobre todo los de sacralizarla, por un lado, y demonizarla, por el

2 Cfr. María Zambrano, «Eloísa o la existencia de la mujer» (1945), en Zambrano, María. *La razón en la sombra.* Antología crítica, edición de Jesús Moreno Sanz, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, páginas 451-461, *passim.*

3 A este propósito, el colectivo norteamericano Guerrilla Girls hizo, en 1989, una célebre manifestación frente al Museo Metropolitano de Nueva York: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Museo Metropolitano?) Menos del 5 % de los artistas incluidos en la sección de arte moderno son mujeres, pero el 85 % de los desnudos son femeninos, decían sus carteles.

4 Zambrano, María. *Op.cit.*

5 Nietzsche y Lacan, respectivamente.

otro—, menos el de estructurar, junto al hombre, la esfera de lo simbólico. (Cabe recordar esto como una peculiaridad de la tradición occidental y judeocristiana, frente a otras que se estructuran en torno a la complementación de los principios masculino y femenino.)

Y dice María Zambrano, con la altura que la caracteriza: «La mujer queda encerrada por el hombre en una imagen sagrada. Una manera, quizás la más bella y creadora que tiene el hombre de tratar con lo sagrado, es reducirlo a una imagen. El proyectar una realidad en imagen es una manera de preservarse de ella, alejándola». La imagen permite protegerse de la fuerza de aquello capaz de perturbar o incluso destruir el orden de lo simbólico, porque es ajeno a él, *tremendum et fascinans* (que causa temor, pero que fascina) como lo religioso, o como lo infinitamente reprimido, lo que queda más acá y más allá de la simbolización.

Por eso las imágenes tienen un excedente que no es apresable en conceptos. «La imagen —dice Zambrano— es más activa, más eficiente que el concepto, como si fuese la forma adecuada para esa realidad infinitamente activa, no sometida al logos y, por tanto, de la que todo puede esperarse y todo puede temerse. Las imágenes revelan esa realidad, manteniéndola dentro de unos límites dóciles»[6].

Esta aparente disquisición me parece necesaria para abordar el tema de la mujer en el arte. En el de nuestra cultura, la mujer ha sido tradicionalmente imagen. Crear imágenes, en el caso de la mujer, la pone en una situación de excepción, equivalente a la transgresión, en el marco de la larga tradición simbólica occidental. Pero hoy asistimos al resquebrajamiento de esa tradición, y en el arte, como en todas las esferas, la situación de la mujer ha variado de manera radical.

Un cambio impresionante

Damos por sabido un dato extraordinario: la proporción de mujeres entre los artistas aumenta hasta superar a veces la mitad. Donde antes se

6 «La mujer real que era el soporte de la 'dama' tenía unas virtudes muy simples de cumplir: tan sólo no desmentir la imagen con su realidad. (...) En suma, permanecer quieta». (Zambrano, *op.cit.*).

consideraban como las excepciones que probaban una regla, hoy los artistas más potentes no se distinguen por sexo. La pregunta que sigue es, sin duda, más interesante. Hace ya mucho más de medio siglo que las mujeres se incorporaron con toda fuerza en el medio artístico. ¿Ha significado esto que el sistema simbólico (en gran medida inconsciente) ha acusado el golpe? Y si es así, ¿cómo se puede apreciar en obras y en artistas?

Lo que viene a continuación son sólo algunas reflexiones parciales en torno a esas preguntas. Las hago en este lugar, Santiago de Chile, y en este momento, consciente de la necesidad de presentarlas como parte de un contexto amplio, y, al mismo tiempo, de enraizarlas en las prácticas de las artistas que producen en nuestro país.

En el mundo del arte hasta ahora llamado «internacional» (es decir, estadounidense sobre todo, con algunas apariciones europeas, y que incluyen gestos a veces extravagantes de reconocimiento hacia «el resto del mundo»), el cambio de la situación de las mujeres se expresó en términos reivindicativos y desafiantes, provocadores y muchas veces escandalosos. Éstos llevaron, por una parte, a la caricatura de las posiciones feministas y a la reacción y, por la otra, a la fragmentación extrema entre las mismas agrupaciones de mujeres[7], al menos en Estados Unidos. Los años 60 y 70 fueron criticados como «esencialistas» y básicamente ingenuos en los ilustrados años 80, embebidos de Jacques Lacan como símbolo de la nueva conciencia del lenguaje y del psicoanálisis. Los años 90 trajeron reivindicaciones del pensamiento psicoanalítico de Melanie Klein a los estudios sobre arte de mujeres. Seguir estas controversias, en toda su complejidad, es tarea que ya se está haciendo donde corresponde, es decir, allá mismo donde se originaron.

Tal vez desde nuestro lugar convenga conocerlas como una especie de medio de contraste, para apreciar mejor los matices de las prácticas de arte entre las mujeres de aquí. Las relaciones que establecen con él son de múltiples tipos, desde el mimetismo (que es raro) hasta las posiciones más críticas y diversificadas. Es interesante observar que en Chile se ha evitado en el arte la denominación de «feminista», tal vez por no cargar con el

7 Véase, por ejemplo, *Arte y feminismo*. Edición de Helena Reckitt, estudio de Peggy Phelan, Londres y Nueva York, Ediciones Phaidon, 2005.

peso de caricatura que proviene desde las prácticas del hemisferio norte. Muy probablemente, para la gran mayoría de las artistas un rótulo semejante sería una simplificación difícil de aceptar, y estaría sobrepuesto artificialmente a sus trabajos. Sin embargo, es justo reconocer que el conocimiento del medio internacional ha contribuido a que en el país se refuerce el interés por la producción de las mujeres artistas[8].

La femineidad como acertijo

Refiriéndose a la obra de Roser Bru, Enrique Lihn escribió: «Propongo a Roser como un acertijo de la femineidad, no del feminismo, que es tan transparente»[9]. Es una frase feliz. Deja la femineidad como algo que ha de adivinarse, y que (en el tema del arte) ha de irse explorando. Se ve como algo que se despliega, que va tomando existencia simbólica en lo que hacen las artistas, y en cómo lo realizan. «Lo femenino» no es ningún estereotipo que ya tengamos; es algo que, en la esfera simbólica, todavía causa una perplejidad semejante a la enunciada por Freud, cuando llamaba a la mujer un «continente negro», algo inexplorado y por conocer, y pedía a las mujeres psicoanalistas de su época que dijeran su palabra.

No basta con que las mujeres existan, vivan, estén delante. «La mujer» sigue pensándose, simbólicamente, en términos de un acertijo, una especie de enigma, una adivinanza para una cultura que la hizo imagen, como decía María Zambrano, pero a costa de no saber nada de ella, y tal vez para no tener que saber de ella. Lacan hablaba en términos semejantes de la experiencia de los místicos: «Está claro que el testimonio esencial de los místicos es que experimentan (ese gozo), pero no saben nada de él...»[10].

---

8 Se pueden mencionar exposiciones organizadas por la curadora Julia Herzberg con ese tema, en que participaron varias artistas chilenas contemporáneas, como Roser Bru, Alicia Villarreal, Catalina Parra, Nury González y otras.

9 «Para Roser», *La Separata* No.4, Santiago, 1982. Reproducido en el libro *Roser Bru,* dirección editorial Adriana Valdés, Santiago, 1995.

10 *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge. The Seminar of Jacques Lacan.* Libro XX, 1972-1973, editado por Jacques-Alain Miller, traducido con notas por Bruce Fink, W.W. Norton and Company Inc., 1999, páginas 75-76.

Aquí me sirve esto de «enigma» para preguntarme si las artistas chilenas han dado luces sobre él, si lo han trabajado y cómo.

La experiencia chilena

Lo primero: las mujeres fueron, a lo largo del siglo XX, aumentando su presencia en el arte chileno. En escultura, hubo desde comienzos del siglo individualidades fuertes y obras que les hacían el peso a las de los varones. En el caso de Rebeca Matte, escultora de formación europea, su obra fue ampliamente reconocida y apreciada en el país, como lo atestigua la estatua *Unidos en la gloria y en la muerte* emplazada frente al Museo Nacional de Bellas Artes. Mucho más tarde, otras escultoras tuvieron también una presencia imponente. Marta Colvin marcó un hito: fue la primera mujer en recibir el Premio Nacional de Arte, en 1970. En 1995, éste recayó en otra escultora notable, Lily Garafulic.

En la pintura de comienzos del siglo XX se destacan Celia Castro, quien vivió y expuso en París, y las hermanas Mira. Maestro de todas ellas fue Pedro Lira. Quizás no sea muy injusto decir que las artistas de entonces buscaban incorporarse al arte tal como se entendía desde las escuelas y las academias; estaban dando pruebas de su capacidad y competencia, de su derecho a aparecer como artistas en la esfera pública, excediendo los ámbitos de lo doméstico y pedagógico a los que las relegaba el pensamiento más tradicional. En ese sentido, sus logros fueron importantes y abrieron camino a generaciones nuevas de mujeres artistas, con propuestas cada vez más potentes y autónomas.

Pese a la fluida integración de las mujeres en el mundo del arte, su labor no ha recibido grandes reconocimientos oficiales. Por ejemplo, el único Premio Nacional de Arte concedido hasta ahora a una pintora lo obtuvo, en 1974, Ana Cortés. Su trayectoria es indudablemente interesante. Estuvo en París en los años 20 y aprendió con André Lhote a simplificar las formas. El novelista José Donoso la califica de «pionera del arte abstracto», pero hace notar luego que «lentamente volvió a las flores, que eran su verdadera alma, y a los paisajes. Parece que se tratara de dos pintores distintos». Una vuelta de la polémica pública y de sus posturas hacia el oficio y

la intimidad parece, visto de lejos, un gesto afín a los cánones clásicos de lo femenino; pero este parecer «que se tratara de dos pintores distintos»[11] puede ser un indicio de un cierto quiebre, de un tironeo en la experiencia pictórica, cuando ésta es la de una mujer que se incorpora a un oficio concebido fundamentalmente como masculino durante siglos.

El trabajo artístico de las mujeres se hizo muchas veces en el seno de agrupaciones en las que participaban hombres y mujeres, generalmente con mayor número de participantes varones. Muy importante en el grupo Montparnasse, por ejemplo, fue el trabajo de Henriette Petit, junto al de su marido Luis Vargas Rosas, y el de Julio Ortiz de Zárate: trajeron a Chile, en los años 20, los vientos de las vanguardias europeas. Años más tarde, en los 50, Matilde Pérez y Elsa Bolívar tuvieron gran figuración en el grupo Rectángulo, máximo exponente de la pintura abstracta en el país. En el Grupo de Estudiantes Plásticos, Gracia Barrios y Roser Bru participaron junto a José Balmes, Juan Egenau y otros en un proceso de reflexión sobre la enseñanza de las artes a fines de los años 40. (Más tarde, la notable obra de Gracia Barrios se desarrollaría en paralelo con la de su marido, Balmes, en su común exilio y luego retorno al país.) En el Taller 99, fundado por Nemesio Antúnez, la participación de Delia del Carril, Roser Bru, Lea Kleiner y otras artistas fue tan potente como la del mismo Antúnez o la de Eduardo Vilches, quien sería luego maestro de varias generaciones.

A lo que voy con esta enumeración somera es a que una mirada rápida sobre agrupaciones distintas a lo largo del siglo XX no revela oposiciones entre hombres y mujeres dedicados a las artes, ni la existencia, entre las mujeres, de posturas explícitamente reivindicativas; el común interés por el arte, por la renovación y la innovación de las prácticas, dominaba el horizonte de todos los artistas, sin gran distinción de sexo. Y en ese sentido cabe destacar que un buen número de mujeres producían obras de indiscutida calidad, y gozaban de gran prestigio entre los pares, la crítica y el público. Algunas de ellas formaron parejas en que existía una reflexión y una práctica artística en constante diálogo, que exhibían sus obras muchas veces juntos y en un plano de igualdad. Ya se han mencionado los

11 Citado en *Chile, Cien años de artes visuales, Primer período 1900-1950.* Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000, página 10.

casos de Henriette Petit y Luis Vargas Rosas, y el de Gracia Barrios y José Balmes. También Virginia Errázuriz formó con Francisco Brugnoli una asociación de la que surgieron propuestas y realizaciones sumamente innovadoras en los años 60 y 70; la relación entre sus trabajos respectivos existe hasta hoy y se mantuvo a lo largo de su evolución después del golpe militar, cuando juntos dieron vida al Taller de Artes Visuales. El Colectivo Acciones de Arte, CADA, fue también una instancia de trabajo conjunto de hombres y mujeres, tal como lo fue la «escena de avanzada»[12].

Sólo en los inicios de los años 80 se planteó en jornadas, y luego en escritos de arte, la posibilidad de abordar las prácticas de las mujeres desde una óptica que por entonces se generalizaba en el mundo, y que se interrogaba sobre posibles especificidades de su producción. Se llegó entonces a reflexiones que excedían el campo del arte y se proyectaban a la crítica cultural, y que tuvieron influencia más allá de las fronteras nacionales, principalmente a través de los textos de Nelly Richard[13].

Tres latinoamericanas

Abro aquí un paréntesis. Una reflexión demasiado centrada en Chile corre el riesgo de perderse una dimensión importante. «El acertijo de la femineidad» ha tenido en el arte latinoamericano un lugar que se fue perfilando a lo largo del siglo XX. Como manera concreta de hacerlo presente, reseño aquí las prácticas de tres artistas, lo que me permite presentar algunas de las muchas modulaciones y matices de un tema que hoy por hoy sigue estando totalmente abierto.

Tal vez el ícono más conocido sea la mexicana Frida Kahlo (1907-1954), de quien se hacen ahora hasta muñequitas de plástico y cuyas obras se transan como si fueran valores de bolsa. Irónico destino de quien fuera,

12 El CADA estuvo integrado por Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells. La «escena de avanzada» se creó en torno a artistas como Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Leppe, Carlos Altamirano y otros, y teóricos como Ronald Kay y Nelly Richard.

13 Ver, por ejemplo, *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática.* Francisco Zegers editor, Santiago, 1993, entre otras muchas reflexiones de la autora, que la han hecho internacionalmente conocida en temas de crítica cultural.

junto con su marido Diego Rivera —el gran muralista—, una militante del comunismo, una mujer que vivió las luchas callejeras populares hasta el límite que le impuso su propio cuerpo enfermo. Al referirse al trabajo pictórico de Kahlo se resumen y se presentan con fuerza una serie de temas ineludibles al hablar de imagen, mujer, arte.

En primer lugar, se instala la tensión entre el arte público, en su caso el de los murales, y un arte que por razones de su fragilidad física (era prácticamente inválida) se realizó en los límites de su cuarto y de su taller, del espejo en que se miraba para autorretratarse una y otra vez —un espejo que terminó estando en el dosel de su cama, cuando tenía que estar largos tiempos en posición horizontal—. La serie de autorretratos va creando un repertorio de temas vinculados al «acertijo de la femineidad», a esta adivinanza que no tiene una sola respuesta, sino muchas que se van desarrollando a lo largo del tiempo. Kahlo dramatiza una relación dolorosa con el cuerpo y con su ser mujer. El cuerpo victimizado por las fracturas, por la serie de operaciones a la columna que la reducen a la inmovilidad; el cuerpo victimizado por los abortos que terminaban con sus intentos de tener hijos; el cuerpo victimizado por un deseo amoroso conflictivo, por los celos, por los rechazos; el cuerpo que se despoja desafiante de su cabellera, y se viste de hombre, mirando con rabia y desafío al espectador, son imágenes que han llegado a ser lugares comunes de la pintura latinoamericana, mil veces citadas en trabajos de arte. En su momento, esta pintura —hija de la necesidad— se consideró un divertimento, una forma de catarsis personal, algo muy secundario en relación con la pintura históricamente importante del muralismo mexicano. Es un índice de su poder —y también del cambio de los tiempos— que hoy esa primera valoración no pueda sostenerse, y que se haya reconocido ampliamente que, de cara a su espejo, Frida Kahlo calaba quizás más hondo, mostraba algo hasta entonces subsumido, reprimido, invisibilizado, culpabilizado, relegado. Algo así como ese «continente negro» del que hablaba Sigmund Freud cuando, perplejo, se preguntaba por la experiencia de la mujer. Ni toda la banalización a la que la ha sometido su espectacular popularidad puede quitarle ese índice de extrañeza, de transgresión y de exploración que significó en su época.

Una práctica muy distinta es la de la brasileña Lygia Clark

(1920-1988), que pone a prueba la definición del arte como «un pensamiento mediante materiales». Para ella, el arte es «preparación para la vida»: propone la libertad y la plenitud mediante toda clase de artefactos que se ofrecen al espectador para ser experimentados. No se trata de mirarlos desde la distancia de lo visual, sino de «vivirlos en una imaginaria interioridad del cuerpo»[14]. Si otros artistas —en palabras suyas— «se vomitan en un gran proceso de extraversión», ella traga, «en un proceso de introversión, para luego ovular, lamentable, dramáticamente, sólo un huevo cada vez (...) ¿Locura? No sé. Sólo sé que es mi forma de vincularme al mundo, ser fertilizada, ovular». Esta metáfora suya ha de entenderse en el contexto de una obra que hasta hoy resulta sumamente inquietante, que plantea «mediante materiales» un cambio profundo y revolucionario en la relación entre artista, objeto y espectador; y otro psíquico, que logre exceder las limitaciones de un pensamiento basado en oposiciones binarias: sujeto/objeto, cuerpo/mente, intelectual/sensorial, dentro/fuera, real/imaginario, masculino/femenino, arte/vida. Junto al otro gran innovador del arte brasileño, Hélio Oiticica, Lygia Clark hace del arte una «vivencia» que busca exceder los límites de la contemplación: es como «si tuvieras en tu mano un instrumento, como una extensión de tu cuerpo, pero para trabajar sobre ti mismo»[15]. Basten estas pocas palabras como simple indicio de qué radicalidad puede tener su trabajo, y el de las mujeres que, mediante su práctica artística, trabajan sobre sus percepciones, sus sensaciones, sus ideas en un flujo que busca exceder las posibilidades de todas ellas por separado. Desde Lygia Clark, la exploración de lo femenino, como continente simbólicamente por descubrir, adquiere connotaciones que ponen una vara muy alta al arte. Y sobre todo a las artistas.

La cubana Ana Mendieta (Cuba, 1948-Nueva York, 1985) se ha transformado —como Kahlo, pero a escala menor, y con obra escasamente transable en el mercado, dado su carácter efímero— en un ícono del arte contemporáneo latinoamericano. En ella se concentran casi todas las tensiones del actual pensamiento sobre arte de mujeres, sobre todo las

14 Palabras de Lula Wanderley. La cita se encuentra en Guy Brett: *Carnival of Perception-Selected Writings on Art.* Institute of International Visual Arts, Londres, 2004, página 29. Al excelente ensayo de Brett sobre Lygia Clark debo, además, todas las citas de la artista.

15 Ricardo Basbaum, citado por Guy Brett, *op. cit.*, página 37.

más explícitas y militantes. «En numerosas representaciones, películas y fotografías, trabajos en tierra, dibujos, esculturas e instalaciones, la mayoría basados en su propio cuerpo, Mendieta creó y documentó procesos rituales de transformación, pero también de disolución y de destrucción de la identidad sexual, étnica y cultural»[16]. La consideración de su obra permite explorar tensiones muy contemporáneas, como la que existe entre arte y ritual, o entre prácticas conceptuales de los 70, vistas como dominadas por los hombres y extremadamente limpias[17], y la práctica más corporal. El entusiasmo por su obra, y su reconocimiento mediático y crítico a nivel del arte internacional, sirve como indicio de los avances en el pensamiento contemporáneo acerca del arte de mujeres, de la presencia de los «rasgos diferenciales» de la femineidad y de lo latinoamericano. A la vez, indica la asimilación de dichos «rasgos diferenciales» en forma generalmente muy simplificada. Las diferencias, en el mercado de intangibles, pueden reducirse a un esquema asfixiante y mezquino, que se aplica indiscriminadamente a una escena de extraordinaria diversidad, empobreciéndola.

Chile contemporáneo

En Chile, el arte de las mujeres no ha tenido rasgos espectaculares (al usar esta palabra, pienso en *La sociedad del espectáculo,* de Guy Debord) ni especialmente confrontacionales. Lo bueno de eso es que puede escaparse de categorizaciones gruesas. Lo malo es que es un paisaje por ahora no bien delimitado, y cualquier intento de abarcarlo —éste, por ejemplo— pecará sin duda por omisión y desconocimiento. La visibilidad de las mujeres, en cuanto tales, es algo que por ahora se está conquistando, aunque ciertamente se ha hecho cada vez mayor.

Las artistas contemporáneas de Chile proponen múltiples, fuertes, sorprendentes imágenes en torno a lo que llamábamos «acertijo de la femineidad». Están las *Materias* creadas por Roser Bru en los 60, por ejemplo, en

16 Hess, Barbara. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI.* Editado por Ute Grosenick, Taschen, Madrid, 2001, página 342.

17 *Ibid.*

superficies del tamaño del cuadro, cubiertas de pasta de muro, sobre las cuales se hacen incisiones «como si fuera un grabado», dice la artista. Trabajan el cuerpo sin mirada, durmiente o grávido; un cuerpo «alucinante y alucinado», en palabras de Diamela Eltit. Se trata de un cuerpo vuelto sobre sí mismo y, al mismo tiempo, excedido por una «compulsión de la materia», por una especie de corporalidad densa, refractaria al sentido. Estas obras, que se basan en la obstinada materialidad de una superficie que se va hendiendo, hiriendo, exploran y trabajan corporalmente lo materno en cuanto tiene de situación límite, alucinante, chocante, simbólicamente no incorporado al discurso; como «modalidad sexual frágil, secretamente guardada, incomunicable»[18] sumamente incitante para pensar la femineidad a fondo, alejándose de los estereotipos fáciles de la maternidad.

Quienes quieran reflexionar sobre lo femenino en nuestro país harían bien en recorrer un variado repertorio de propuestas desde el arte, imposibles de incluir todas aquí. Pensar la maternidad desde imágenes de Roser Bru como las comentadas, o desde la notable muestra fotográfica *Un cierto tiempo*, de Paz Errázuriz[19], es calar en las experiencias que las mujeres viven «sin saber nada de ellas», como diría Lacan. Las artistas las trabajan con sus materiales, la pintura en un caso, la fotografía en el otro, en torno a lo materno.

Sin embargo, las mujeres artistas han explorado muchas otras facetas y aristas muy diversas, ricas, complejas, que invitan a una mirada detenida y provocadora. Se puede pensar en la sensualidad desatada que exploran algunas pinturas de Patricia Israel —sus volcanes, por ejemplo— frente a los ropajes de cuento histórico que envolvían las primeras y extrañas mujeres pintadas por Carmen Aldunate; la risueña desfachatez de algunas esculturas de Francisca Cerda; la exploración de las telas como materia escultórica que hace Lucía Waiser, en celebración de una femineidad que adquiere alas... Las imágenes del goce de la mujer descubren, y hacen descubrir

18 Según Kristeva, Julia, en *Polylogue*. Seuil, París, 1977.

19 Desarrollé el tema en «Un cierto tiempo: fotografías de Paz Errázuriz» en *Composición de lugar*. Editorial Universitaria, Santiago, 1996.

20 No acojo la sugerencia de Justo Pastor Mellado en *Chile, Cien años de artes visuales. Tercer período 1730-2000*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000, página 40, que me parece ingeniosa pero reductora: «Por eso, tantas historias de hilo en la plástica chilena, que no son más que desplazamientos del significante piloso referencial» (se refiere a un retrato del Mulato Gil de Castro, de 1816, en que aparece un mono con navaja «extremadamente piloso» en contraste con los lampiños retratados, página 20).

algo, lo que estaba culturalmente reprimido, censurado y oculto.

Se puede pensar también, por ejemplo, en *Historias de hilo* [20] como las de Cecilia Vicuña, que trabaja con elementos mínimos, naturales, simples, desde la intimidad. Su vinculación con el arte conceptual parece haber sido una sorpresa para ella, inicialmente; sus gestos estaban en la esfera de lo íntimo. «Cansada de la normalidad de mi dormitorio, lo he cruzado en varios sentidos con una lana azul... tirante y geométrica como un cielo para comunicarse con otros mundos»[21]. Como Ana Mendieta, contemporáneamente, su práctica artística buscaba una contemporaneidad distinta, abierta a lo ritual y a lo mágico. Como ella, también su carrera artística se desarrolló en Nueva York. Combinando la máxima simplicidad y precariedad de elementos con una notable sofisticación de pensamiento, la artista, con sus hebras, sus hojas, sus fragmentos de tela, ha ido a lo largo de los años explorando las relaciones entre el tejido y el texto, entre la manualidad y el lenguaje, en una obra a la vez visual y poética en que ambas prácticas se dan, a su vez, entretejidas.

Otros usos de la costura, en la obra *Imbunches,* de Catalina Parra, poco después del golpe militar: «Coser / vendar / parchar y zurcir», así como «suturar, señalan en el cuerpo carnal erógeno la reiteración de golpes y encuentros con instrumentos cortantes, caídas e inmersiones prolongadas, choques, contactos con útiles incandescentes (...) sacudimientos compulsivos», como escribió Eugenio Dittborn en el catálogo (1977). Más adelante en el tiempo, veinte años después, Nury González trabajará con óleo, pero también con textiles, con bordados, con bordados sobre casimir, con hilvanes, en una obra en que las manualidades de las mujeres, aprendidas de madre a hija, serán las que distingan su obra de otras del período y le permitan una investigación sentida, sensorial, espesa de la transmisión de los saberes y la transmisión de la vida. En estas obras, son las materialidades las que inducen y permiten el pensamiento, las que lo van empujando más allá de lo conocido hacia un terreno ignoto de lo femenino y de sus saberes y sus gestos, antes relegados a una invisibilidad meramente utilitaria: a una «ya legendaria, problemática artesanía»[22].

21 En Mellado, «Historias de anticipación». *Op. cit.*, página 25.
22 Palabras de Diamela Eltit en el libro *Roser Bru. Op. cit.*

Párrafo aparte merecen las obras que intentan por los más diversos medios trabajar los dolores y las pérdidas del período dictatorial. Roser Bru, en una obstinada exploración de la memoria íntima; Luz Donoso, en osada colaboración con el CADA; Diamela Eltit, en una acción que marca su propio cuerpo, son sólo algunos nombres de una exploración larga que marca su diferencia con cualquier retórica, con cualquier monumento. «Distinguir —dice Carlos Pérez V.— entre conmemoración y recuerdo, como quien opone erección a pliegue (...) la memoria privada consiste en lo que el monumento borra»[23]. Con eso describió un lugar también doloroso de lo femenino. Probablemente ninguna de las artistas coincidiría en esto, pero no puedo dejar de decir que el *Stabat Mater,* ese ícono artístico del dolor que trasciende el cristianismo, encontró en el Chile dictatorial una muy peculiar reelaboración...

Finalmente para esa época, la obra de Lotty Rosenfeld hizo de la negación y de la resistencia un asunto de intervención urbana, y trasladó un trabajo femenino al espacio público y a la calle. Lo hizo tanto en su participación en *Para no morir de hambre en el arte,* del colectivo CADA, como en las famosas cruces sobre el pavimento, que son hito ineludible de esos tiempos. Su obra es hasta hoy extremadamente potente, y desde ella la reflexión del arte sobre las mujeres, la resistencia y la ciudadanía va adquiriendo matices notables.

Más adelante, el nombre de Alicia Villarreal evoca un trabajo austero y sofisticado, que propone una especie de des-subjetivación: mediante colecciones de objetos, o de dibujos, de otras personas, ensaya el paso desde la subjetividad de la artista a un sujeto colectivo, a un conjunto múltiple de personas distintas —que incluyen, por cierto, a los espectadores— con las cuales quiere componer una especie de memoria práctica colectiva, transubjetiva. Su uso de los nuevos medios audiovisuales, cada vez más ambicioso y complejo, distingue su obra entre las chilenas contemporáneas[24].

Las nuevas generaciones de artistas mujeres vienen fuertes, cuestiona-

23 Palabras citadas en el mismo libro.

24 Valdés, Adriana, «Sobre la escuela imaginaria», en el catálogo de la exposición «La escuela imaginaria». (Serie de instalaciones de Alicia Villarreal, Museo Nacional de Bellas Artes, 2002).

doras, irónicas. Un ejemplo. En una muestra colectiva en Valdivia (1999), Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga y Ximena Zomosa deciden escribir su propio catálogo, para «no dar a otros el poder del discurso sobre nuestros trabajos»[25], y lo hacen recogiendo como texto su correspondencia electrónica sobre las obras que exhiben. La muestra está relacionada con lo cotidiano, «como permanente desmentido a la ficción del saber» y como un trabajo con el borde del inconsciente, con los bordes de la experiencia, con lo que escapa a «las totalizaciones imaginarias del ojo»[26]. Trabajos posteriores de Ximena Zomosa y Mónica Bengoa siguen, en muy distintas direcciones y con muy diferentes materialidades, elaborando el tema de lo cotidiano como lugar de la extrañeza y de la exploración. Por su parte, Voluspa Jarpa, en sus trabajos en torno al eriazo, describe a la vez una situación social y un sujeto alucinante. El eriazo es «un paisaje atípico, pariente lejano de la ruina romántica, una ruina moderna sin pena ni gloria que colinda con el basural espontáneo», donde hay una «casa de la mediagua instalada en el fuera de cuadro, que representa al yo» y que «esta vez (1998) aparece con las puertas y las ventanas tapiadas»[27].

Hablan y trabajan, estas artistas, desde lugares inesperados: abren temáticas, incorporan a la escena nacional del arte materialidades y consideraciones interesantes de explorar. Y aportan también, como es el caso de Natalia Babarovic, prácticas irónicas de los saberes recibidos[28], sabios distanciamientos, dominio de los oficios.

En fin: para cavilar sobre «el acertijo de la femineidad», las artes contemporáneas de Chile nos darían mucho que mirar, mucho que pensar, mucho que hacer, también mucho que sentir. Espero que estas páginas sean una incitación a que más chilenas se acerquen a ellas.

---

25 Catálogo «Proyecto de borde», Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 1999.

26 De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*. Citado por Adriana Valdés en el catálogo de la muestra Enero.7:25, de Mónica Bengoa, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 2004.

27 Jarpa, Voluspa. «Histeria privada, historia pública». Catálogo publicado por la Galería Gabriela Mistral, Santiago, 2002.

28 Véase «Postfacio» a *Lecciones de cosas, 7 textos + 1 postfacio sobre Quadrivium*, de Gonzalo Díaz, magíster en artes visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Editorial La Blanca Montaña, 1999, en que, a propósito de un retrato, se hace referencia a la ironía pictórica de Natalia Babarovic y a la risa de la mujer.