

AÑO 5 N° 7 PRIMAVERA 2018

DIÁLOGOS

Diálogo con Andrea Giunta
Cecilia Palmeiro

En la actual coyuntura, las luchas feministas han cobrado mayor potencia tanto en las agendas políticas como en las tramas de la cultura. Cecilia Palmeiro, crítica literaria y activista del colectivo Ni Una Menos, dialoga con Andrea Giunta, quien en los últimos años ha comenzado a desandar las narrativas artísticas latinoamericanas desde la historia feminista del arte.

Cecilia Palmeiro: Teniendo en cuenta una perspectiva feminista, tanto en el plano del activismo como de la crítica cultural, ¿qué puntos considerás que es necesario modificar en la enseñanza de la historia del arte? En este sentido, ¿cómo fue tu experiencia formativa?

Andrea Giunta: Mi experiencia no pasó por la formación académica. En los años en los que estudié en la Facultad de Filosofía y Letras (1978-1982), la teoría de género o el feminismo no formaban parte del programa de ninguna materia. Fue producto de lecturas no necesariamente sistemáticas como las que puede proveer un syllabus. En el campo del arte latinoamericano fue fundamental el libro de Nelly Richard *Masculino/Femenino*, publicado en 1993 en Santiago de Chile. Sus análisis brillantes, que parten de la teoría de género, sobre performances del arte chileno fueron el punto de partida para abordar la obra de artistas como Graciela Sacco o Alicia Herrero desde una perspectiva de género. Creo que puedo afirmar que esos fueron, entre 1993 y 1996, los primeros textos que se publicaron en la Argentina en los que se analizaban obras del campo del arte desde una perspectiva de género. En su momento esas publicaciones quedaron aisladas, sin lectores. Aun cuando publiqué en *Mora*, una revista académica, esos textos no fueron leídos por la generación que emerge después del 2010, aproximadamente, trabajando sobre temas de arte, género y feminismo.

Feminismo, en los años noventa, era un término que carecía de legitimidad. El término clave era género y las lecturas eran clásicas: Judith Butler, Teresa de Lauretis, Joan Scott, Donna Haraway, las tres últimas traducidas en el pequeño libro compilado por María Cecilia Cangiano y Lindsay DuBois, *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, publicado por el Centro Editor de América Latina en 1993. En el campo específico de la teoría e historia del arte, los textos de Griselda Pollock, por supuesto, desde *Vision and Difference* (1988) en adelante. Pero nada de esto lo leí en las clases de la universidad.

En la enseñanza de la historia del arte, además de la bibliografía teórica o histórica, es fundamental incorporar artistas mujeres, que quedan prácticamente fuera de los programas de historia del arte, aun del arte contemporáneo. En las materias Arte Latinoamericano y Arte Contemporáneo que enseñé en la Facultad de Filosofía y Letras, incluyo unidades sobre arte y feminismo, pero también artistas que quiebran el esquema Picasso-Duchamp-Kossuth-LeWitt que domina en el eje París-Nueva York desde el que se enseña el arte contemporáneo; o el Torres García-Siqueiros-Rivera-Orozco-Maldonado-Berni que domina en la historia del arte latinoamericano. No es cierto que no haya habido grandes mujeres artistas como puede hacer pensar el artículo histórico de Linda Nochlin (1971), es que canon patriarcal que domina en el mundo del arte actúa como una censura sistémica que no permite conocer cuerpos de obras y obras fundamentales en su tiempo que han sido, sencillamente, borradas. Por supuesto, esta afirmación puedo sostenerla en relación con el arte del siglo XX en adelante, que es el período que conozco. El concepto de arte, la noción de 'obra' o de 'carrera' artística deben reformularse, fundamentalmente porque no aplican necesariamente a la forma en la que una mujer encara su obra.

CP: La exhibición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, que curaste con Cecilia Fajardo-Hill, a la vez que hilvana una serie de investigaciones y experiencias artísticas feministas, ejerce una crítica a las narrativas patriarcales de la historia del arte. ¿Cómo fue el proceso de la investigación? ¿Qué decisiones curatoriales llevaron a cabo?

AG: En verdad, la exposición no hilvana investigaciones feministas, si por esto se entiende una historia del feminismo artístico en América Latina. La crítica a las narrativas patriarcales está implícita en la obra, no necesariamente es explícita. Gran parte de estas artistas no se identificó como feminista. No tenían necesariamente en mente ejercer una crítica respecto de las narrativas patriarcales de la historia del arte. Sin embargo, sus obras pueden interpretarse en tal sentido. Indudablemente actuaron en un momento cultural en el que el cuerpo y el lugar de la mujer se constituyeron como problema. La lectura desde la noción de cuerpo político es la operación curatorial que produce la exposición y nosotras, como curadoras. Algunas artistas no quisieron participar de una exposición de artistas mujeres porque quieren ser reconocidas como artistas. Algunas tuvieron dudas o expresaron distancia respecto del eje de la exposición. Sin embargo, al verla y al encontrarse, la reacción unánime fue de alegría. Celebraron la obra de las otras. Fue increíble ver en Los Ángeles cómo tramaban complicidades, apoyos mutuos y comenzaban redes de amistad. Gran parte de estas artistas no se conocían entre sí ni sabían de la existencia de la obra de las otras. De las 125 artistas cuyas obras reúne la exposición un especialista no conoce más de 40. Entonces, dar visibilidad a obras que tuvieron un efecto radical en su tiempo y que luego fueron eliminadas de las historias del arte, incluso locales, fue, en un principio, la gran operación curatorial y política de la exposición.

El proceso de investigación de la exposición no partió de ideas generales, de periodizaciones ni de la teoría. Se planteó a partir de las obras, los contextos, los textos que las acompañaron, los textos de ellas, los archivos. Consistió en volver a catálogos de época para encontrar allí obras que nos interesaron y de las que no sabíamos nada y comenzar a investigarlas. Cada obra implicó una investigación específica. Y mucho intercambio de ideas. Las ideas de 'cuerpo político' y 'radicalidad' provienen de las obras, no precedieron el proyecto de la exposición.

Entre las intervenciones curatoriales destaco dos. La inclusión de la obra de Victoria Santa Cruz, que proviene del teatro y la performance, desconocida en el espacio del museo y de las artes visuales, correspondió a la necesidad de quebrar la homogeneidad de un discurso que se articula desde el universo de mujeres blancas, de clase media o alta, ilustradas. Como se ha visto por la controversia que se generó en torno a la exposición de Tarsila do Amaral en el MoMA, el mundo del arte no se autorrepresenta desde nociones de clase o de raza. Se naturaliza que los artistas son blancos, varones y predominantemente educados en la cultura europea. Aunque Victoria Santa Cruz no desconoce la cultura europea, produce un giro identitario que resulta central en una exposición que cuestiona el canon patriarcal y blanco dominante.

Cuando ella grita en su performance "Sí, negra soy, ¡y qué!", introduce una historia borrada en el mundo del arte, de discriminación, esclavitud, sojuzgamiento. Otras artistas introducen también instrumentos de una cultura mestiza, como María Evelia Marmolejo, Cecilia Vicuña (sobre todo en la performance que realizó en el Hammer), Judy Baca, o bien artistas que trabajan en su obra a partir de la empatía, como sucede con Claudia Andujar. Entonces, volviendo a Victoria Santa Cruz, la pusimos en el museo y hoy todos piensan que es una gran obra de arte. En una versión museográfica tradicional, de haberse incluido, la performance de Victoria sería archivo, documentación, no obra.

La fascinación y empatía que produce esta performance (ahora 'la obra') involucra una interpelación directa al espectador. Todos adoran esta performance porque en apenas cuatro minutos todos somos negros, todos estamos con esa niña y con esa mujer que se transforma ante nuestros ojos. Como la exposición en general tiene como propósito transformar al espectador, mover sus ideas comunes asentadas por siglos de patriarcado en el arte, esta performance produce una transformación en el ánimo. Pero el propósito no es que la exposición sea esta obra. Y eso ya depende del espectador, que tiene que encontrar las razones por las cuales cada obra está incluida. Y para ello hay muchos instrumentos. Textos analíticos de cada obra, cronologías. La exposición es, más allá del tema, un gran ejercicio de pedagogía. Y la pedagogía es también feminismo. Es proponer demorarse, reflexionar, entregar tu tiempo para entender. No es el discurso patriarcal del 'golpe de vista' – pensemos en Pollock, en LeWitt, obras que se imponen desde lejos, o en la actitud de los curadores que entran en una exposición que miran desde la puerta y te dicen con seguridad cuál es la 'mejor' obra de la exposición—. No nos interesan esos gestos ni esa mirada. Tampoco es un conjunto de máximas que ordenan comportamientos, como sucede con los manifiestos. Es un compromiso y es una pedagogía. Requiere tiempo. Un comentario repetido es que el público visita dos o tres veces la exposición. Ver todos los videos, leer los textos, comprender cada obra requiere no menos de tres horas. Entonces, Victoria y su performance buscan crear ese estado de ánimo cómplice, el deseo de conocer más, de ser socio o compañero de la exposición. Sentir que es un regalo y una experiencia única. No es una exposición que quiere mostrar el valor incuestionable del arte, sino que, por el contrario, busca poner en crisis los fundamentos autoritarios que rigen las jerarquías de la gran obra. Si durante un tour abroel pequeño cuaderno de Virginia Errázuriz, al final encuentro personas del público que vuelven para tocarlo. Todo el cuidado de la exposición produce querer ser parte de. Poder decir 'yo estuve ahí'. La provocación en la exposición apela a la conciencia de raza, pero también a la transgresión cómplice. El video de Gloria Camiruaga, en el que sus propias hijas rezan mientras lamen un helado de agua que les tiñe las lenguas y van develando un soldadito de plástico, realizado durante la dictadura de Pinochet en Chile, pone en crisis, también, la noción tradicional de maternidad. Una madre artista que recurre a sus hijas para una performance que tiene un alto contenido sensual, incluso erótico, y crítico. También el video de Lygia Pape es provocativo. Esos labios pintados, brillosos, lubricados, con pelos del bigote y la barba que enmarcan la boca que lame no se sabe qué objeto, mientras se escucha "o luxu o a luxúria" apela al cuerpo y al humor.

Toda la exposición está atravesada por imaginarios queer. El cuerpo se descalza, se fragmenta, se problematiza, se explora, se ofrece. Lo que la exposición propone es comprender que esas obras, creadas en un momento cultural específico, contribuyen al conocimiento de un cuerpo nuevo. Distinto de aquel que la larga historia del arte representó cuando abordó el cuerpo de la mujer, desde un ojo externo, dirigido por el deseo masculino. Se trata de un ojo interno, incluso de un ojo enloquecido, que surfea y rebota dentro del cuerpo y sus experiencias y que se ofrece a múltiples identificaciones y afectos porque, al disolverse la unicidad de la mujer como categoría administrativo-biológica, ese cuerpo expandido es empático. Se destronan las identidades para desplegarse la identificación con diversos afectos, cuerpos y sexualidades que se tejen desde la diversidad no normativa. En la exposición no hay una mujer o un concepto de mujer, lo que se despliega es la complejidad, la crisis, la fragmentación de esa identidad antes incuestionable. No importa si ellas están trabajando conscientemente desde una identidad cis, *queer*, travesti, lesbica, gay, no se están clasificando. Están desordenando y desplegando afectos del cuerpo como un regalo. Y lo hacen apelando a otros campos de conocimiento, como el psicoanálisis freudiano y lacaniano, la sociología científica (o su parodia), la medicina, los medios masivos de comunicación. No es el discurso necesariamente romántico y femenino (que también está presente en la exposición, por supuesto) estereotipado y despreciado desde los parámetros del gran arte masculino, fuerte y asertivo como el instante de una eyaculación. Se trata de texturas analíticas, de la voz, los ritmos, los fragmentos, y, sobre todo, el tiempo. El tiempo que requiere entender lo que está diciendo el otro. Lo importante que es salirse de uno mismo. Por eso, la performance de Victoria está al comienzo, porque te sacude y te invita a convertirte en otro. Después, es decisión de cada uno hasta qué punto acepta la invitación.

La segunda intervención que me parece destacable tiene que ver con la introducción de otras artes, como los films feministas de María Luisa Bemberg, o de las performances vinculadas a la danza, con Sylvia Palacios Whitman, Analivia Cordeiro, Teresa Trujillo, Ana Kamien, Marilú Marini, o la de Nelbia Romero en *Sal-si-puedes*, en diálogo con la expresión corporal. Es un tema que habría realmente que profundizar, pero en la exposición se ha introducido, incluso como problema. Aunque la exposición y el catálogo dan cuenta de un proceso de investigación intenso, es el comienzo de investigaciones que el propio catálogo y la exposición ya están generando.

CP: ¿Qué efectos generó esta exposición en el campo artístico? ¿Qué líneas de análisis se podrían amplificar y revisar?

AG: Generó un efecto inmediato en el campo del arte en términos de coleccionismo institucional, exposiciones y mercado. Artistas que habían desaparecido hoy tienen galería que representa su trabajo, han vuelto a hacer arte, están teniendo exposiciones antológicas, sus obras se están incorporando a las colecciones de los museos –MALBA tiene ahora obras de Mónica Mayer, Graciela Gutiérrez Marx, Magali Lara, que van a integrar la presentación de la exposición en la Pinacoteca de San Pablo—. Se están haciendo exposiciones antológicas, desde Teresinha Soares a Victoria Cabezas. Lo que no se ve aún es un índice de transformación en el coleccionismo privado, un mundo dominado por varones que coleccionan sobre todo varones.

Pero el efecto que más me entusiasma es el que está generando el catálogo junto con la exposición. En el Hammer, tanto Cecilia como yo hicimos muchos tours para seminarios de la universidad, y aquí se repitieron. Estuve en la Universidad de Texas en Austin y en Harvard y en ambas se están dando seminarios a partir del catálogo y todo el seminario se traslada a la exposición. Todos estos estudiantes generarán investigaciones nuevas. El efecto de la exposición y del catálogo fue inmediato. Por eso creo que las exposiciones contribuyen mucho a transformar las agendas de investigación –y viceversa, porque tanto Cecilia como yo provenimos de la historia del arte y desde ahí realizamos el trabajo curatorial—. Yo soy aún más académica que Cecilia, ya que ella trabajó en colecciones y museos, algo que yo no hice.

Para profundizar hay mucho. Tanto obras como artistas que nosotros no seleccionamos para esta exposición. Y perspectivas nuevas. Por ejemplo, me invitaron en Múnich a hablar sobre temas de raza en la exposición. Un problema que está presente en la exposición, pero que no contextualizamos, no investigamos en profundidad.

CP: ¿Por qué crees que aún hay resistencia a las políticas de género en las instituciones y museos de arte de Buenos Aires? ¿Qué medidas se pueden tomar en términos de igualdad?

AG: El problema no es característico de Buenos Aires, sino del mundo del arte en el mundo. Hay un artículo en *ArtNews* de Maura Relly ("Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes") que trabaja con estadísticas de museos de los Estados Unidos y de Europa, y el problema es el mismo. Quizás en Estados Unidos al menos existe una conciencia anterior, por ejemplo a partir del trabajo de las Guerrilla Girls. En Argentina, Nosotras Proponemos contribuyó, en apenas seis meses, a dar visibilidad al problema de la desigual representación de las artistas en los museos y generó acciones múltiples para el 8M. Por supuesto que es necesario persistir. De lo contrario, se producen gestos y adhesiones

coyunturales, pero no se transforma nada. Las exposiciones, la investigación y la interpelación son campos de acciones concretas y transformadoras. Pero como con RW, apenas estamos comenzando. En términos de representación, yo creo que la única estrategia por el momento es sostener la representación igualitaria, cincuenta por ciento. Solo así se genera un mecanismo que da visibilidad en forma inmediata, pero esto tiene que estar acompañado de investigación, de exposiciones comprometidas, de documentación y de teoría.

CP: En la actual coyuntura social, en especial a partir de la irrupción del movimiento Ni Una Menos, ¿qué estrategias creativas se están comenzando a desarrollar en las prácticas artísticas feministas?

AG: Es interesante porque Ni Una Menos es la visualización, en la coyuntura de 2015, de un movimiento que tiene una militancia de muchos años. Pude verlo en una de las inmensas asambleas desde las que se organizó el paro de las mujeres el 8M en Buenos Aires. Fue muy reconfortante para mí saber que había tantas mujeres trabajando desde hace 30 años. Pero sin duda 2015 marca un hito. Se habla de la cuarta ola del feminismo, que habría que explicar en qué consiste. Pero creo que entre sus rasgos cuentan la potencia, la generalización, la internacionalización de un reclamo que antes llevaban adelante grupos separados de mujeres. Creo que estamos en un momento en el que las disputas se dejan de lado para trabajar por lo que nos une. Respecto de las prácticas artísticas feministas, lo más increíble fueron los protocolos que desde Nosotras Proponemos (nP) generamos para más de 60 instituciones artísticas del país para el 8M. En ese momento, el movimiento se federalizó, hoy hay asambleas en muchos otros centros del país, no solo en Buenos Aires. Los protocolos fueron acciones que administramos desde la Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte y en cuya difusión seguimos. Decidimos no actuar como pintoras de murales, tal como las instituciones lo pedían, sino como diseñadoras de políticas de visualización. El oscurecimiento de las salas iluminando solo las obras de las pocas artistas que integran las colecciones de los museos fue impresionante. También la distribución del Compromiso, las performances, los nombres de artistas ignoradas que se pegaron en las fachadas de algunos museos. Conjuntamente elaboramos una lista de 1400 artistas de todo el país. Una lista, por supuesto, incompleta, a partir de la cual vamos a seguir investigando. Consensuamos una estética de militancia y activismo no tradicional, y eso no es sencillo ni común. Cuando estuve en Harvard me encontré con una de las compañeras de la carta abierta *We are Not Surprised*, que estaba deslumbrada por la cantidad de acciones que realizamos. Acciones que se internacionalizaron muy rápido como ejemplo de un nuevo activismo en el arte, tal como lo escribió la revista *Hyperallergic* cuando puso a nP junto con las acciones recientes de NanGoldin. Pero el entusiasmo no debe confundirnos. Si bien el director del Museo Nacional de Bellas Artes [Andrés Duprat] firmó el Compromiso y adhirió a las acciones, incluso instalaron una exposición, con obras magníficas de la colección, de artistas mujeres que nunca se exponen en una de las salas del museo, el mismo museo ahora está circulando una selección de 32 obras maestras de la colección entre las que no se incluye la obra de ninguna artista mujer. Las compañeras de nP de Entre Ríos organizaron una acción con remeras y textos de pedagogía y reflexión.

CP: ¿Cuáles son los principales objetivos de la plataforma Nosotras Proponemos? ¿Qué transformaciones has experimentado en tu propia práctica profesional a través del activismo?

AG: En verdad, nP comenzó como una plataforma, porque se produjo en Facebook, entre personas que en muchos casos no se conocían, pero hoy es un Compromiso, un movimiento, un grupo, no sé cuál sería el término más adecuado, porque nos conocemos, nos vemos en las asambleas, pintamos juntas las banderas del 8M, nos organizamos para las acciones. Estamos en un contacto cuerpo a cuerpo, y realmente disfrutamos de las asambleas, salimos de ahí juntas. Nosotras Proponemos es realmente flexible, los integrantes se renuevan, no hay una idea de 'ser o no ser de', simplemente hay que estar y, sobre todo, trabajar. Las tareas provocan y disuelven las fricciones y generan un clima de trabajo festivo. Creo que a todas nos llena de alegría saber que hay un día de asamblea.

En cuanto al activismo, estubo vinculado a toda mi vida profesional. No por pertenecer a una agrupación política, sino porque mis prácticas siempre estuvieron orientadas a transformar jerarquías y valores. Desde la primera exposición que curé, en 1997, trabajé con criterios de representación igualitaria. Y creo que la retrospectiva de Ferrari, en la que nos confrontó quien hoy es papa señalando que la exposición era una blasfemia, fue mucho más fuerte que *Radical Women*. Tuvimos un proceso judicial, polémicas inmensas, manifestaciones de apoyo. Un colega de Canadá dice que soy una activista de la academia. Realmente el reciente activismo en nP es un momento dentro de una forma de entender mi trabajo que está siempre cerca del activismo, ya sea en relación con los derechos humanos en general, con el feminismo, o contra la segregación que caracteriza al mundo del arte.

CP: ¿Qué resultados considerás que ha tenido el reciente paro de mujeres del 8 de marzo en las instituciones y museos de arte? ¿Qué proyecciones políticas y culturales se han generado a partir de este acontecimiento?

AG: Por el momento, fueron solo acciones. En el MALBA, bajo la dirección de Agustín Pérez Rubio, se trabajó en profundidad durante cuatro años. Con la participación del comité artístico y científico que él convocó se incorporaron muchas obras de artistas mujeres a la colección y se hicieron diez antológicas, que incluyeron las exposiciones de Annemarie Heinrich, Teresa Burga, Claudia Andujar, Yoko Ono, Voluspa Jarpa, Alicia Penalba, Diane Arbus, Ximena Garrido Lecca y Mirtha Dermisache, Sara Facio. Fue una gestión comprometida con la igualdad de género. En el resto de las instituciones queda mucho por hacer. Hay gestos pero no políticas. El MAMBA ha realizado varias exposiciones antológicas de mujeres artistas, como Ana Gallardo o Marina de Caro, pero desde la dirección directamente se niega que exista un problema de desigualdad. Y la colección del Museo de Arte Moderno está lejos de tener una representación igualitaria, no cuenta en sus políticas públicas anunciadas.

En el mundo del arte en general, el comportamiento patriarcal está naturalizado. Tenemos testimonios sobre maltrato, llamadas por teléfono para pedir que se baje un post de Facebook, exposiciones de la obra de artistas sin su autorización. Una gama de comportamientos autoritarios que esperamos puedan erradicarse. El mundo del arte no debe organizarse alrededor del poder de ciertas personas, sino del conocimiento. El 8M fue una coyuntura, pero nada se resolvió ese día, más allá de la visualización y el trabajo conjunto. Hay síntomas en el mercado de arte. Galerías como Ruth Benzacar van a dedicar toda la programación del año a artistas mujeres (y están realizando debates sobre arte y feminismo); en arteBA se están organizando varias sesiones y acciones con nP. Pero, como señalé, no existe, prácticamente, un coleccionismo de mujeres. Ni mujeres que coleccionen ni coleccionistas que coleccionen obras de artistas mujeres. Espero que esta inmensa acción de visibilización del problema y de las obras de las artistas, por ejemplo desde *Radical Women*, dé lugar a un cambio.

Junto con esto también nos produce inmensa felicidad que las compañeras de literatura hayan elaborado un compromiso de nP Literatura. Hacia eso vamos, a la integración de un frente cultural que transforme el concepto normativo y patriarcal de la cultura. Un concepto que se ha naturalizado y que nadie puede, al menos en el campo del arte contemporáneo, explicar en qué consiste, cómo se establecen sus valores. Es un mundo de textos y visualidades patriarcales que cercenan la difusión o la representación de sensibilidades disidentes. Frente a una exposición como *Radical Women* lo que muchos se preguntan es por qué desconocían esas obras. Muchos me comentan ese sentido de pérdida. El derecho a conocer más nos pertenece a todos, no solo a las mujeres. El conocimiento es, en tal sentido, un instrumento de emancipación.





Vistas de sala de la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Brooklyn Museum, abril-julio de 2018. Fotografías: Jonathan Dorado, Brooklyn Museum.

Link a la nota: http://untref.edu.ar/rec/num7_dialogos_2.php