

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Bellas Artes

Tesina de Grado

"No eran musas: mujeres artistas en París y Argentina en los siglos XIX y XX"

Carrera: Licenciatura en Bellas Artes

Orientación: Arte Tecnodigital

Estudiante: Paulina Rosa (R-3165/8)

Directora: Silvana Galetto

Rosario, 2020

Índice:

1. Introducción……...2
1.1. Situación Problemática Inicial…….……...6
1.2. Propósito Personal……15
1.3. Propósito Práctico…….17
1.4. Propósito de la Investigación…….……...19
1.5. Preguntas de Investigación……...21
2. Fundamentación……...26
2.1. Marco Teórico…….……..32
2.2. Estado del Arte…….…54
2.3. Enfoque Metodológico…….……...….57
2.4. Objetivo General……..65
2.5. Objetivos Específicos……..…….66
3. Desarrollo……..…..67
3.1. Una ciudad, París como centro del arte en el siglo XX……....70
3.2. Un contexto, la Modernidad como momento histórico para el arte…….....77
3.3. Un género, revisión de lo anterior con perspectiva feminista…….…….....83
3.4. Algunas mujeres, casos de artistas seleccionadas……...……...102
3.4.1. Mary Cassatt……...……107
3.4.2. Niki de Saint Phalle…….161
3.4.3. Marta Minujín…….....186
3.5. Un legado, aportes de aquel pasado para nuestro presente…….208
4. Conclusiones…….……215
Anexos
Agradecimientos
Bibliografía
Imágenes

1. Introducción:

El presente escrito constituye mi trabajo final de la Licenciatura en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). A lo largo de cinco años de cursado, la carrera provee un abordaje teórico-práctico a la diversidad de producciones del campo artístico. En principio, el Plan de Estudios como yo lo transité abarca en sus contenidos históricos una Introducción a las Artes y cuatro años de Historia del Arte (con el ambicioso objetivo de cubrir la cronología que va desde el Paleolítico hasta el presente), una materia específicamente orientada al arte latinoamericano, otra al argentino y una más -electiva- al oriental. Se suman además, entre las materias teóricas comunes a todas las orientaciones, problemáticas propias de la filosofía, la estética y la crítica. En conjunto, este corpus académico debería poder incluir, así fuera de manera introductoria, un panorama general de referentes artísticos de diferentes nacionalidades, razas, credos, identidades de género y orientaciones sexuales. En la práctica, esto no ocurre.

La formación ofrecida por mi facultad tiene un enfoque marcadamente occidental -más específicamente eurocentrista- que construye un relato sobre el arte organizado en torno a estilos artísticos que se suceden cronológicamente, encarnados en las figuras de genios unipersonales que casi sin excepciones son siempre hombres europeos blancos heterosexuales, seguidos de una serie de artistas de segunda línea que en general califican dentro de esas mismas categorías culturales. Este enfoque no es hegemónico en mi facultad por mera casualidad, sino porque lo es también en el resto del mundo. Es el mismo con el que se aborda al arte en la gran mayoría de las facultades, escuelas, museos y galerías. En suma, se trata de una historia de las llamadas “artes mayores” (arquitectura, pintura, escultura), que corre en paralelo a la historia de las instituciones más poderosas del mundo occidental empezando por las propias del cristianismo y siguiendo por unas cuantas monarquías y gobiernos.

Esta historia, por supuesto, sólo empieza a reconocer las producciones artísticas asiáticas cuando éstas irrumpen en el continente europeo e influencian a los impresionistas parisinos, sólo ve al arte africano cuando sirve de inspiración para las primeras vanguardias europeas. Esta historia desconoce por completo la existencia de Oceanía y cree que el arte latinoamericano se inaugura con la llegada de Cristóbal

Colón. Esta historia desprecia como menores a las producciones artesanales. Esta historia sólo registra la piel negra de Basquiat porque aparece en las fotos junto al blanco reluciente de Andy Warhol. Esta historia niega la homosexualidad de algunos de sus grandes maestros y nunca ha instaurado el término “grandes maestras”.

El presente escrito, como dije al principio, constituye el trabajo final de una carrera que, como la mayoría, reconoce esa historia como la oficial y la única, porque es por lejos la más visible, la más consagrada, la más institucionalizada. Durante cinco años de cursado, esa historia oficial me ha provisto de innumerables motivos para enamorarme una y otra vez de mi objeto de estudio, y cada uno de ellos podría significar un apasionante tema de tesis. Sin embargo, al momento de elegir con qué problemática cerrar esta etapa de mi formación académica, nada parece más prioritario que aquella por la cual yo misma pertenezco a más de uno de los grupos excluidos por aquella historia. Lo que es más, a la hora de escribir mi tesina de grado en la Licenciatura de Bellas Artes, me encuentro ya recibida de profesora en la misma carrera y soy también ayudante alumna concursada en la cátedra de Historia del Arte II. Estos dos factores me llevan a considerar los productos de toda investigación sobre arte como teorizaciones con el potencial de transformarse en contenidos curriculares de la educación artística. Me llevan a comprender también que en un alumnado formado por una amplia mayoría femenina, mi situación en tanto mujer, de exclusión de los relatos de nuestra formación en arte, no es personal y anecdótica sino estructural, compartida y grave. Habiendo localizado entonces mi ubicación dentro del problema, este trabajo apunta a hacerme parte también de la solución.

A los fines de orientar a la lectora o al lector, se hará necesario introducir primero la situación problemática desde la cual parte la investigación, ya no pensando únicamente en el entorno particular de mi formación recibida sobre arte realizado por mujeres, sino brindando una perspectiva más global. Cuando haya sido sorteado este asunto, se hará posible ahondar en los propósitos de este trabajo: explicar cómo se alinea con el resto de mi producción académica, cuáles son los propósitos prácticos que se aspira a alcanzar con este aporte, qué temas se van a desarrollar en este caso y desde qué interrogantes e hipótesis se comenzó a trabajar.

La segunda parte del trabajo apunta a fundamentar por qué investigaciones como ésta siguen siendo realmente necesarias y qué pueden aportar que aún no se haya dicho. El encuadre teórico establece las definiciones terminológicas que se toman como válidas a lo largo de todo el estudio. Luego se presenta un estado de la cuestión que revisa los principales antecedentes teórico-metodológicos sobre el tema, recogiendo sus aportes más relevantes y significativos. Este capítulo hace especial hincapié en la cuestión de la estrategia metodológica, desde la firme convicción de que no podemos hablar sobre aquello que ha sido silenciado utilizando el mismo enfoque que lo silenció en primer lugar. Al cierre, habiendo definido los lineamientos generales del tema y la metodología a trabajar, se establecen los objetivos generales y específicos a perseguir por la investigación así diseñada.

El tercer capítulo de esta tesis constituye el desarrollo en sí de los temas abordados: la importancia de París como principal centro artístico reconocido del siglo pasado y de la Modernidad como una época de constantes revoluciones en el mundo del arte; la revisión de este lugar y este tiempo desde una perspectiva de género que contemple la posición de la mujer en ellos; los casos paradigmáticos de Mary Cassatt[1], Niki de Saint Phalle y Marta Minujín, mujeres artistas que han tenido, cada una, diferentes trayectorias, relaciones con la ciudad de las luces, abordajes al arte moderno y posturas respecto del feminismo, pero que comparten a su vez la excepcional condición de ser reconocidas por el canon de la historia del arte; y finalmente una reflexión sobre los aportes que aquel pasado ha legado para nuestro presente.

Este trabajo culmina con la exposición de ciertas conclusiones, dirigidas principalmente a evaluar si las preguntas e hipótesis originalmente planteadas para la investigación han obtenido respuesta en el desarrollo de ésta. Se aportan además algunas consideraciones finales y observaciones a atender en investigaciones futuras.

Teniendo en cuenta que mis padres son trabajadores de la Universidad Nacional de Rosario (históricamente militantes de la reapertura democrática con sus consecuentes

[1] Portada: Cassatt, M. (1893). *Bebé intentando alcanzar una manzana*. [Óleo sobre tela]. Colección privada. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Mary_Cassatt_-_Baby_Reaching_for_an_Apple_-_1893.jpg

valores), que atravesé mi formación secundaria en el mítico Instituto Politécnico (ex colegio de varones con su tradición glorificadora del método científico) y mi formación superior en la contestataria Facultad de Humanidades y Artes (heredera del Marxismo y testigo de la enorme pluralidad del sector progresista argentino), la UNR ha sido para mí, desde que existo, un escenario de promoción declarada del pensamiento crítico y emancipador. Esta casa de altos estudios me ha propuesto siempre su versión fundamentada del mundo y de las cosas, pero me ha invitado también a cuestionarla. Una docente de esta casa nos dijo una vez que el triunfo de la educación está en sus faltas. Con esto quería decir que si los estudiantes resultamos capaces de reconocer aquellos nichos de conocimiento que nos han sido velados, es únicamente porque la formación que hemos recibido nos permite combatir la ceguera selectiva. La Licenciatura en Bellas Artes me ha ofrecido su versión de la historia del arte. Me permito ahora, como crítica pero también como homenaje, ofrecerle otra.

1.1. Situación Problemática Inicial:

Si bien las llamadas olas del feminismo a nivel internacional se enumeran a partir del siglo XVIII, el arte ha visto surgir mujeres revolucionarias desde mucho tiempo antes (casi siempre como casos individuales, pero a veces incluso organizadas). Sin embargo, independientemente del nivel de fama y reconocimiento que hayan alcanzado en vida, la historiografía oficial las ha invisibilizado tras sus muertes. Esto no es menos cierto para los casos más recientes, las mujeres artistas e intelectuales del siglo XX, tan a menudo revisado por los estudiosos del arte. Es a partir de este vacío que considero una responsabilidad, como estudiosa del arte y como mujer, el colaborar a reconstruir sus historias. Esta recuperación es importante no sólo en los términos de una justicia social hacia sus memorias, sino también desde una visión que entiende su legado como un patrimonio cultural que nos ha sido negado.

La marginalización de las mujeres en la historia del arte es una realidad tan amplia y puede ser abordada desde tantos puntos de vista, que intentaré reducir esa infinitud comenzando por algunos datos objetivos asociados a los casos que se analizan puntualmente en este trabajo: Mary Cassatt, Niki de Saint Phalle y Marta Minujin. La selección de estas artistas parte del entendimiento de que todas las mujeres presentan una posición marginal en el canon del arte respecto de sus compañeros varones con similares preocupaciones estilísticas, pero no todas las mujeres artistas han sido invisibilizadas al mismo nivel cuando sus casos son comparados entre sí.

Un ejemplo evidente es el de Frida Kahlo, cuya figura ha tenido en las últimas décadas una increíble cobertura mediática internacional, siendo manipulada y reproducida hasta convertirse en un ícono infaltable en todo tipo de accesorios a la venta, llegando su personaje a protagonizar incluso una producción cinematográfica con varias superestrellas de Hollywood. Cabe cuestionarse si esta visibilidad corresponde a su vida y su obra, o simplemente a aquellos rasgos de su estética que resultan llamativos a un mercado que hoy en día intenta atraer al nuevo público feminista; pero, con todo, su nombre figura nuevamente en el mapa y personas de cualquier lugar del mundo lo reconocen. Un alto grado de consagración puede atribuirse también a artistas contemporáneas que aún viven, como Yayoi Kusama o Marina Abramović. Estos casos

no sólo son excepcionales por tratarse de artistas femeninas, sino también porque provienen de México, Japón y Serbia respectivamente, países que no tienden a figurar en los discursos oficiales del arte, por lo menos hasta el siglo XX.

Hablo de excepciones porque cuanto más antiguo sea el arte estudiado, más nos costará encontrar ejemplos de artistas mujeres igualmente reconocidas y recordadas. ¿Conoce quien lee estas palabras la obra de Marie Laurencin, contemporánea a Salvador Dalí? ¿La vida de Elizabeth Siddal, quien murió un año antes que Eugène Delacroix? ¿Recuerda de memoria a Clara Peeters, que vivió al mismo tiempo que Diego Velázquez? ¿Ha oído hablar sobre Marietta Robusti, la hija de Tintoretto? ¿Saben sobre Plautilla Nelli, que nació unos años después de la muerte de Leonardo da Vinci? ¿Pero tiene problemas acaso para identificar a alguno de esos hombres?

He mencionado ya en la introducción que Mary Cassatt, Niki de Saint Phalle y Marta Minujin comparten también la condición de ser excepcionalmente valoradas en comparación a otras artistas mujeres como las arriba mencionadas: las pinturas de Mary Cassatt forman parte de las colecciones permanentes de instituciones tan famosas como el Metropolitan Museum of Art de Nueva York o el Musée d'Orsay de París. Por más de cien años ha mantenido su estatus de introductora del Impresionismo en el continente americano, sin que nadie olvidara su intervención para adjudicársela a algún hombre. En 1904 obtuvo la Légion d'Honneur (Legión de Honor), la más alta distinción en Francia y una de las más reconocidas en el mundo; cincuenta y dos obras de Niki de Saint Phalle pueden visitarse en espacios públicos de Norteamérica, Europa y Asia. Una marca tan prestigiosa como Dior ha diseñado una colección prêt-à-porter inspirada en su producción; en Argentina, Marta Minujín se disfraza para salir a la calle, pues es reconocida por la gente de a pie como una celebridad. Desde la beca del Fondo Nacional de las Artes que impulsó su carrera en 1961 hasta el reconocimiento a su trayectoria otorgado este mismo año por la Cámara de Diputados, nuestro país (por lo menos durante sus períodos democráticos) suma casi sesenta años de apoyo prácticamente ininterrumpido hacia su obra.

Pero en este planteo de la situación problemática inicial[2] me interesa dejar en

[2] Determinación de los ejes de un contexto de producción donde situar este trabajo.

claro lo que significa, incluso para mujeres enormes como ellas, ser parte reconocida del canon del arte. Es importante que la lectora o el lector no asuman que su situación canónica es comparable a la de un Claude Monet, un Yves Klein o un Andy Warhol, ídolos masculinos intocables de primera línea en los movimientos artísticos de los que ellas formaron parte. A lo largo de la lectura de este trabajo, invito a la lectora o al lector a preguntarse, una y otra vez, cómo hubieran pasado a la historia las acciones de Mary Cassatt o de Niki de Saint Phalle si hubieran sido llevadas a cabo por hombres, o cuánto más visible sería el genio de Marta Minujín si su carrera no estuviera atada a un país sudamericano. El canon para ellas no es de segunda, ni de tercera línea. Es reconocimiento, sí, pero no deja de ser desigual.

En cuanto a Mary Cassatt:

La *Colección Schœffner de Historia General de la Pintura* en su tomo n° 16 *El Impresionismo* le dedica una entrada de poco más de media página. En ella citan mal su año de nacimiento (1850 en lugar de 1844), afirman que su interés por el Impresionismo fue inmediato tras su llegada a París cuando en verdad pasaron doce años entre ambos eventos; mencionan a su padre, a su hermano y a Edgar Degas, "con quien no tardó en trabar gran amistad, basada en recíproca consideración" (Lassaigne, 1968, p. 154) y luego destacan principalmente su posición económica privilegiada. En las oraciones finales, sorprendentemente, le reconocen su posición de "verdadera introductora del impresionismo en América" (Ibídem, p. 155) y apenas mencionan su producción. La entrada de Degas, por su parte, ocupa página y media, no incluye palabra sobre Mary[3] (pues al parecer la consideración recíproca sólo es relevante cuando influencia la obra de ella) y en cambio menciona gran cantidad de detalles sobre su vida, sus ideas y su producción[4]. Las oraciones finales sobre el artista se dedican a citar autores que hablan del ultraje en su forma de representar a las mujeres o incluso de misoginia, sin ejercer

[3] Toda vez que en el presente trabajo figura un nombre propio en lugar de un apellido en solitario, el objetivo es evitar repeticiones priorizando mantener visibilizado el género de la artista.

[4] Lo mismo ocurre en las páginas de Wikipedia de ambos artistas, la de Mary Cassatt contiene un apartado entero sobre su relación con Edgar Degas, mientras que la de él es puramente suya. En ambas páginas se los cita erróneamente como pareja. Wikipedia difícilmente pueda considerarse como una fuente relevante para los estudiosos del arte, pero me interesa mencionarla pues no subestimo su capacidad de llegada a un público masivo, reafirmando estereotipos del imaginario popular.

ningún tipo de reflexión crítica al respecto más allá de denominarlos como una observación y un realismo de "una crudeza burlona" (Ib., p. 162).

Historia de los Estilos Artísticos II podría inspirar algo más de esperanza pues ha sido dirigido por una historiadora mujer, Ursula Hatje. Sin embargo, tal esperanza sería infundada, ya que, como nos aclara Andrea Giunta (2018) en su *Feminismo y Arte Latinoamericano* "los hombres no son los únicos en sostener principios y prácticas patriarcales" (p. 40). En su acotada descripción del Impresionismo, Hatje (2009) menciona a Renoir, Sisley, Monet, Bazille, Cézanne, Pissarro, Degas y Manet, pero hace caso omiso de las miembros femeninas del grupo, Mary Cassatt, Marie Bracquemond y Berthe Morisot. Curiosamente, la obra que la autora elige para representar la producción de Edouard Manet es una que pertenece a la colección Whitney en Nueva York, ciudad a la cual las pinturas de este artista llegaron por acción directa de Mary Cassatt, quien aconsejó a su amiga, la coleccionista de arte Louisine Havemeyer a tal fin.

En un refrescante contraejemplo, los historiadores Anthony Janson y Horst Waldemar Janson (1987), en su *Historia general del arte* dedican a Cassatt una entrada compartida junto al pintor Henry O. Tanner, el primer pintor de raza negra reconocido en los Estados Unidos. Breve pero claramente explican las dificultades que la época imponía a artistas de raza o género no hegemónicos. También destacan algunas obras maestras, preocupaciones y aportes de ambos artistas, reconociendo ampliamente su valor para la historia del arte e incluso citando adecuadamente el año en el que Cassatt se unió a los impresionistas (1877). La obra *El baño* pintada en 1891 por la artista recibe además una reproducción a color que ocupa una página entera del libro (el homenaje es importante, considerando que de 483 ilustraciones presentes en esta edición, sólo 102 aparecen a color y apenas una treintena de ellas a página completa).

Algo paradigmático ocurre con *La historia del arte* de Gombrich (2009), el manual por excelencia para los estudiantes de Bellas Artes, considerado poco menos que un libro sagrado: en 2017 la artista contemporánea española María Gimeno realizó una performance llamada *Queridas viejas* para denunciar públicamente que el famoso libro no cita a una sola artista mujer. Este tipo de omisiones difícilmente inocentes por

parte de la historiografía del arte, han sido señaladas por Will Gompertz en su *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno*:

> [...] la ausencia de mujeres en el canon reconocido del arte moderno de primera línea se me ha pasado varias veces por la mente mientras estaba escribiendo este libro, e imagino que también habrá pasado por la de ustedes. Es la clase dominante la que ha decretado y sancionado el canon <<oficial>> del arte moderno: los museos y sus colecciones, los textos académicos de historiadores del arte (predominantemente masculinos) y los cursos de arte moderno, cada vez más numerosos, dirigidos por universidades. Ellos han sido los responsables de proporcionar una visión del mundo muy unidimensional: la vida y el arte vistos por los ojos de varones blancos occidentales. (2017, p. 288 y 289)

Allí Gompertz denuncia también que en 1990, *El Diccionario Conciso Oxford de Arte y Artistas* no incluía una entrada propia sobre Frida Kahlo y en cambio esta artista que en vida había sido respetada por colegas y público, aparecía apenas como un detalle biográfico en la entrada de Diego Rivera. Cuando leí el libro por primera vez, hace dos años, me pareció impresionante y valorable que una eminencia masculina de la gestión cultural y artística denunciara esta injusticia. Hoy en día al releerlo, si bien aún valoro la iniciativa de visibilización, no puedo evitar notar la forma en la que Gompertz mismo reproduce esta injusticia en su propio libro de manera casi exacta. "Hubo artistas reconocidas y respetadas entre los impresionistas, como Berthe Morisot y Mary Cassatt" (2017, p. 288) dice, pero esa es la única vez que nombra a Cassatt en todo el libro, a pesar de que uno de los capítulos iniciales está dedicado por completo al Impresionismo. En cuanto a Morisot, la menciona en tres ocasiones más, siempre dentro de alguna seguidilla de nombres de artistas impresionistas, más como si se tratara de un relleno conveniente que de un individuo diferenciado[5]. En fin, demasiado para tratarse del arte visto por los ojos de un varón blanco occidental.

[5] En 1991, la escritora feminista Katha Pollitt acuñó el término "Principio de Pitufina" para señalar un fenómeno similar en producciones de ficción, donde un único personaje femenino (como Pitufina) aparece como excepción para reforzar la norma: un mundo de hombres (como el de los pitufos). En los manuales de historia del arte, esta práctica de incluir a Berthe Morisot o Mary Cassatt sin profundizar sobre sus vidas y sus obras, sirve únicamente a los fines de remarcar su excepcionalidad, estableciendo -de manera errónea y contraria a lo que fue en realidad- a *los* impresionistas como un grupo masculino.

Honour y Fleming (2005) son más considerados hacia Morisot, dedicándole un interesante análisis a su obra y a su relación de mutua influencia artística con Manet. Sin embargo también es mínima su mención de Cassatt, halagando lo innovador de sus grabados y destacándola como la artista americana más significativa de su generación, pero sin elaborar el porqué (elección cuestionable, teniendo en cuenta que el libro se autodenomina como historia mundial y no europea, del arte). La *Historia crítica del arte del siglo XIX* de Eisenman (2001), por el contrario, sí hace honor a su nombre y en tanto crítica, dedica a Mary Cassatt tanto espacio como a Paul Cezánne (en su tiempo, el más incomprendido de los impresionistas)[6] y tanto más que a Monet, Renoir o el mismísimo Degas, de los que ya han hablado tanto otros autores.

En cuanto a Niki de Saint Phalle y Marta Minujín:

Si el recorrido por los diferentes niveles de reconocimiento histórico hacia Mary Cassatt nos ha resultado más agridulce que desolador, el asunto se resuelve en cuanto a las otras dos artistas de manera mucho más rápida y bastante más unívoca. Para empezar, ninguno de los autores recién mencionados tiene palabra para decir sobre ellas. Esto puede ser justificado en casi todos los casos por motivos que en parte exceden a su feminidad: la mayoría de estos grandes manuales que las y los estudiosos del arte identificamos como portavoces oficiales de la historia, rara vez llegan a abarcar los sucesos artísticos posteriores al Impresionismo; y cuando sí dedican un capítulo, unas páginas o algún párrafo al arte del siglo XX, eligen mencionar a unos pocos artistas fácilmente reconocibles que ya han sido santificados por los museos y el mercado del arte, como Pablo Picasso o Jackson Pollock. No es el caso, por supuesto, del libro sobre arte moderno de Will Gompertz (2017), en el que no encontraremos mención de Niki de Saint Phalle aún en el apartado sobre Nouveau Réalisme. Tampoco habla sobre ella el tomo n° 23 de la *Colección Schæffner* sobre *Pintura abstracta*, a pesar de las obvias asociaciones de su obra con el action painting.

Fuera de esos autores y situándonos en bibliografía más específica de su tiempo, podemos hallar tres menciones sobre Niki en el libro de Simón Marchán Fiz (1997) *Del*

[6] Cassatt escribió sobre él: "Poco a poco estoy aprendiendo que las apariencias no son de fiar aquí. Cézanne es uno de los artistas más liberales que haya visto nunca" (Roe, 2007, p. 186).

arte objetual al arte de concepto, siempre junto a los nombres de otros miembros del Nuevo Realismo, similar a lo que ocurría con Berthe Morisot en el libro de Gompertz. Lo mismo ocurre en la *Historia universal del arte: Últimas tendencias* de Lourdes Cirlot (1993) y en *Arte desde 1900* de Foster, Krauss, Bois y Buchloh (2006), en todos los casos se menciona que Niki pertenecía, junto a Christo y Deschamps, a la generación más joven y de asociación más tardía al grupo, pero su distinción como individuo diferenciado es mínima. Cirlot, al menos, dedica además un párrafo exclusivo a la artista, mencionando algunos eventos de su trayectoria y señalando su afinidad con el feminismo.

El libro de Osterwold (2013) se jacta en su sobreportada de ser "Un completísimo y diáfano análisis del pop art, apto tanto para legos en la materia como para auténticos expertos" pero si bien nos ofrece una maravillosa lámina a color de una *Nana negra* de Niki de Saint Phalle, luego apenas le dedica cuatro renglones a su autora, en los que no deja de mencionar su "perspectiva femenina" pues, como indica López Fernández Cao (2010), la educación y la historia del arte suelen tomar a los hombres como modelo neutro y universal y a las mujeres como modelo sexuado y particular (esto lleva a pensar por defecto que todo lo que hace un hombre en el arte lo hace por *artista*, y todo lo que hace una mujer en el arte lo hace por *mujer*).

De más está decir que Marta Minujín no aparece en ninguna de estas publicaciones vinculadas al arte pop y al arte de objetos, por muy completísimas o diáfanas que sean. Información sobre Marta y su obra puede ubicarse en textos mucho más específicos, como *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* de John King (2007) o el diccionario de artistas latinoamericanas y españolas de Martínez Díaz y López Fernández Cao (2000). Esta marginalización se debe en su caso no sólo a su género, sino principalmente a su nacionalidad. Es prácticamente nulo el ingreso de artistas procedentes de Argentina al canon internacional del arte moderno, con la notoria excepción del rosarino Lucio Fontana, que invariablemente figura en todos los manuales sobre el tema y cuya obra se expone permanentemente en varios museos de capitales europeas e importantes ciudades estadounidenses. Lorena Mouguelar (2010) explica esta excepción en términos simples: a diferencia de otros

artistas de similar origen y talento, como Julio Vanzo, Antonio Berni o Raquel Forner, Fontana partió a Europa y no volvió, siguió desarrollando su carrera allí hasta su muerte, lo que llevó al sistema del arte europeo a asimilarlo como un artista más italiano que argentino.

Marta Minujín es una artista venerada en Argentina, que en más de un momento de su carrera fue también adorada en París o en Nueva York, y su exclusión de los relatos con más capacidad de llegada al público masivo pasa primordialmente por no haberse quedado a vivir en alguna de esas ciudades. La propia artista lo ha sabido durante toda su vida. Ya lo sabía en 1962 cuando vivía en París y escribía "Siento que volver a Buenos Aires es como cortarme las alas o quedarme ciega, sufro muchísimo de solo pensarlo" (Minujin, 2018, p. 62) y lo sostenía en 2018 cuando la entrevistaba Rodrigo Duarte para Infobae:

> Es que si me hubiese quedado en Nueva York estaría como Andy Warhol, en todos los museos del mundo y toda mi obra súper valorada. Tendría una prensa exorbitante. Pero yo no me quise quedar porque ya formaba parte de la École de New York, no quise ser como Ai Weiwei, que se quedó y se hizo ahí. Incluso había comprado una cosa que decía <<Yo no soy una diva ni menos Marilyn / No me creo Picasso, soy Marta Minujín / Mi arte está en el mundo / Y siempre digo, ¿yo? made in Argentina, soy Marta Minujín>>. Porque, si lo pensás, las mejores obras las hice acá: La Menesunda, el Obelisco de Pan Dulce, la Torre de Babel, Find Your Equal… Lo que pasa es que no son obras que dan dinero, son obras para todos y yo no gané un centavo. Por eso no soy millonaria. (Duarte, 2018)

Lo interesante de la afirmación es que en ella se expresa una realidad contradictoria: lo mejor de su arte lo es porque fue hecho en Argentina, para Argentina, pero esa es también la razón de que no sea famoso en el resto del mundo. Y esto, creo yo, es representativo de cuánto se pierde el sistema oficial del arte al olvidar a las disidencias que no han pasado su filtro de criterios hegemónicos[7]. Merecemos saber

[7] Los textos aquí seleccionados a modo de ejemplo son manuales sobre arte ampliamente reconocidos y muy vendidos en Occidente y/u obras indicadas como parte de la bibliografía obligatoria de varias materias de la Licenciatura en Bellas Artes (empezando por Historia del Arte I, II, III y IV), por lo que se los considera representativos de un canon oficial del sistema del arte.

tanto sobre Mary Cassatt como sabemos sobre Claude Monet. Analizar tanto a Niki de Saint Phalle como analizamos a Yves Klein. Valorar la obra de Marta Minujín tanto como valoramos la de Andy Warhol. Lo merecemos, no simplemente porque ellas sean mujeres, sino porque sus producciones artísticas son poderosas. Tan poderosas que, aunque empujadas hacia los márgenes de la historia y del mundo, no han conseguido ser borradas.

1.2. Propósito Personal:

Mi proyecto de tesina aparece como la continuación lógica de las líneas de investigación que he trabajado en los últimos años, de marcado enfoque antipatriarcal (en tanto revisionismo histórico con perspectiva de género) y anticolonialista (intentando reconstruir y comprender los vínculos que mi educación eminentemente eurocentrista tiene con mi realidad latinoamericana).

Considero que las personas que más han aportado al desarrollo del arte en toda época y en todo lugar del mundo, no han sido aquellas que conservaron intacta su tradición, sino quienes decidieron cuestionarla.

Encuentro la paradoja de que el sistema educativo tiende a reproducir y perpetuar los cánones establecidos, mientras que el arte -y digo *arte*, no academicismo- ha de funcionar como una herramienta transformadora de éstos, ¿qué ocurre entonces con la educación artística? Mi primer propósito personal para con la formación recibida e impartida en este ámbito es exigirle que sea más universal, menos elitista y más democrática. En el transcurso de mi carrera de grado en Bellas Artes, han sido dos los principales proyectos de investigación en los que abordé estas problemáticas:

A. En 2018 trabajé en colaboración con la cátedra de Residencia del Profesorado y la de Historia del Arte II para producir un proyecto teórico que me permitiera rendir el concurso de mi ayudantía de 2da categoría, y a la vez diseñar su respectiva propuesta didáctica para rendir mi práctica docente en el nivel superior universitario. En esa ocasión realicé un trabajo de recuperación de una serie de artistas mujeres activas durante el Renacimiento, el Manierismo y el Barroco, que plasmé por escrito primero y luego en dos clases teórico-prácticas para el alumnado de una de las comisiones de Historia del Arte II, perteneciente al segundo año de la carrera. La experiencia obtuvo una triple devolución: la del jurado que evaluó mi concurso, la de las docentes que observaron mis clases al respecto en la cátedra, y la de las y los estudiantes que participaron de ellas. Tanto docentes como estudiantes coincidieron en la necesidad de continuar trabajando y visibilizando estos temas. La directora de la Escuela de Bellas Artes (EBA), Norma Rojas, me instó entonces a continuar investigando al

respecto de las mujeres en la historia del arte (tal vez en una tesis de grado), pero sugirió que en mis próximos trabajos debería no sólo ocuparme de la recuperación de sus nombres, sino también empezar a cuestionarme el por qué de su invisibilización sistemática y obtener algunas respuestas. Me propongo aquí honrar esa sugerencia.

B. En 2019 ya como miembro concursado de la cátedra de Historia del Arte II, comencé a desarrollar un proyecto de investigación colaborativa algo más ambicioso. Mediante una beca de movilidad otorgada por el Gobierno de Santa Fe, viajé a la Universidad Autónoma de Madrid, donde realicé una estancia de investigación bajo la tutela del Grupo de Estudios Interdisciplinarios Sobre América Latina (GEISAL). Allí comencé a indagar respecto de las implicancias y consecuencias culturales (en la concepción del arte, la estética y la figura del artista) del encuentro/choque entre dos mundos que supusieron los procesos de colonización de América Latina -simultáneos a los períodos artísticos del Renacimiento, el Manierismo y el Barroco en Europa- para ambas partes. Si bien aún no he terminado la memoria final de aquel estudio, sí pude concretar las instancias de recopilación de material bibliográfico e información visual a tal fin. En este caso la coordinadora del grupo GEISAL, Mirian Galante, destacó el valor innovador de mi enfoque (a seguir trabajando tal vez en una tesis de posgrado) y señaló que las culturas florecen en el sincretismo, mientras que las visiones sesgadas sirven para catalogar primero y jerarquizar después lo que es parte de un todo igualmente importante. Me propongo aquí también dar cuenta de esa observación a la hora de estudiar la obra de tres artistas mujeres cuyas vidas han estado marcadas por la adaptación a culturas diversas.

Si la razón de ser de toda tesis de grado es demostrar el oficio adquirido durante los años de estudio, espero poder transitar estas hojas valiéndome de los conocimientos aprendidos no sólo durante el cursado de las diferentes materias, sino también y más particularmente, durante el desarrollo de estos dos antecedentes en investigación sobre arte.

1.3. Propósito Práctico:

La biblioteca de la Escuela de Bellas Artes apenas cuenta con un único libro sobre arte y feminismo[8], y esto es sólo un primer indicador de la falta de perspectiva de género a la hora de desarrollar los contenidos de nuestra carrera. En general al conversar sobre esta ausencia con compañeras y compañeros de cursado, recuerdan las acciones individuales de unas cuatro cátedras que sistemáticamente recuperan la memoria de artistas femeninas del pasado al dictar sus clases. Otras tantas cátedras critican las iniciativas feministas de denuncia de los hábitos machistas de nuestros grandes genios de la historia del arte, amparándose en el viejo argumento de que artista y obra son cosas distintas que no se tocan entre sí. Los medios de comunicación reconocen a Marta Minujin como la artista más popular del arte argentino contemporáneo, pero ninguna materia nos ha hablado sobre la totalidad de su vida y su obra, mientras que sí estudiamos ampliamente la vida y la obra de artistas hombres nacidos aquí y sobre todo en otros países. Sí puedo dar fe de que nos han hablado sobre la carrera de Mary Cassatt, también puedo atestiguar que los pocos miembros del alumnado que la conocían previamente, la consideraban poco más que una discípula de Degas. Me cuesta recordar si alguna vez en cinco años escuché el nombre de Niki de Saint Phalle dentro de la institución. Se sobreentiende que puedo llenar estas páginas de ejemplos y contraejemplos similares, pero no es esa mi intención.

Intento aquí transmitir que en una coyuntura histórica que obliga a preguntarse sobre estos temas, mi trabajo final de la carrera surge como una oportunidad para comenzar a generar más preguntas y algunas respuestas. En tanto tesina de grado que quedará a disposición como material bibliográfico en la biblioteca de la EBA de nuestra facultad, el proyecto pretende constituir un aporte a la formación de estudiantes y docentes de la casa en materia de arte y género -cruce analítico que, si bien suma varios años de antecedentes teóricos, apenas en la actualidad comienza a ser atendido por el público en general-.

Debido a la magnitud de la carencia de información ofrecida en torno a estos temas que presenta actualmente el dictado de la Licenciatura en Bellas Artes, se intenta

[8] Phelan, P. (2005), *Arte y feminismo*, Londres, Inglaterra, Phaidon Press Limited.

no sólo contribuir a la difusión de la vida y obra de artistas e intelectuales mujeres que han sido invisibilizadas en los relatos de la historia, sino también analizar la excepcionalidad de aquellos casos en los que artistas mujeres han sido incorporadas a los relatos canónicos. Se apunta principalmente como público objetivo a las y los estudiantes de hoy, que serán las y los artistas, investigadoras/es y docentes de mañana, entendiendo que el solo hecho de promover nuevas visiones sobre la historia y su construcción, puede significar una diferencia para bien. El propósito práctico de la presente investigación no aspira a ser nada más ni nada menos que un aporte, una contribución. Soy consciente de que la totalidad del enfoque respecto de un Plan de Estudios no puede ser modificada a partir de una simple tesina de grado. El cambio se dará desde la acción colaborativa y coordinada de muchos actores, o no se dará. En unos años, sin embargo, si nos encontramos un día ante un estudiantado de la Licenciatura en Bellas Artes cuyo paso por la carrera ha consistido en una experiencia totalmente atravesada por la perspectiva de las mujeres y las disidencias, me gustaría saber que fui uno de los actores que contribuyeron a ese cambio.

1.4. Propósito de la Investigación:

Entiendo al arte como producto y reflejo de la sociedad que lo rodea. Nuestra sociedad en este momento se encuentra revulsionada por un movimiento feminista que aspira a generar cambios positivos y duraderos para la población argentina, que posibiliten existencias más equitativas en materia de derechos humanos. Mi tesina de grado, en tanto trabajo final de carrera en una universidad pública y nacional, aspira a contribuir a estos procesos mediante la transferencia de conocimientos académicos específicos ligados a la problemática de género en el ámbito artístico.

La investigación se enfoca geográfica y temporalmente en la ciudad de París desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX, entendiéndola como el principal centro artístico reconocido del mundo moderno y como la cuna de las rupturas que dieron pie a las vanguardias. En el mismo orden rupturista, París es analizada aquí como un refugio para las mujeres (artistas, actrices, intelectuales y poetisas) de la época que deseaban vivir de maneras que resultaban demasiado escandalosas en otras ciudades, pero sin idealizar una sociedad y un momento histórico que no dejaban de ser machistas y desiguales.

Entre aquellas mujeres decididas a vivir desobedeciendo mandatos ancestrales y nuevos, el proyecto hace hincapié en tres casos seleccionados a partir de la hipótesis de que probablemente, la vida y las decisiones de una mujer en particular, pueden haber influenciado o incluso posibilitado la carrera artística de otra; estableciendo así una cadena de ejemplos relacionados entre sí, partiendo de Mary Cassatt como antecedente en el Impresionismo y observando luego a Niki de Saint Phalle hasta llegar al caso de Marta Minujín, nuestra más reconocida artista mujer argentina, quien originó su carrera en París en la década de 1960. El caso de Mary Cassatt -y el análisis de su contexto- adquiere la mayor centralidad en la investigación porque se toma a la artista en particular y a las mujeres contemporáneas a ella en general, como potenciales impulsoras y posibilitadoras de las circunstancias que más tarde dieron origen a obras tan radicales como la de Niki de Saint Phalle o Marta Minujín.

Si bien se tienen en cuenta algunos antecedentes importantes y el hecho de que Mary Cassatt nació en 1844, el recorte temporal de la investigación se limita

principalmente a la obra realizada por la artista a partir de 1870. De manera similar, aunque se permiten algunas reflexiones sobre la proyección de sus trabajos en años posteriores y hasta nuestro presente, la investigación se centra especialmente en las carreras de Niki de Saint Phalle y Marta Minujin hasta 1970.

Comprendiendo que se está abordando un centenar de años de historia del arte, que cada una de estas artistas amerita varios libros enteros y que una tesina de grado no puede extenderse por mucho más de cien páginas, el propósito de esta investigación es eminentemente introductorio: se apunta a visibilizar ciertas problemáticas propias de la dupla arte/género, ejemplificarlas y relacionarlas con parte de la vida y la obra de algunas referentes del campo artístico cuyas experiencias pueden resultar significativas a estos fines.

1.5. Preguntas de Investigación:

Los interrogantes que impulsaron esta investigación tuvieron su punto de origen en un debate acalorado con mi hermana -estudiosa de la lingüística y de las letras- cuyo puntapié inicial fue la lectura conjunta del libro *París era mujer* de Andrea Weiss (2017). Mi hermana y yo (a veces con diferentes argumentos o estrategias) militamos en menor o mayor medida las causas del movimiento feminista, pero al leer este libro que rememora las historias de la comunidad de mujeres que vivía a la orilla izquierda del Sena a principios del siglo XX, nuestras reacciones fueron más bien opuestas. Para ella, el tono general del libro victimizaba a estas mujeres relegadas por la historia y apuntaba excesivamente a desprestigiar la imagen de algunos hombres glorificados por ésta. Para mí, el desprestigio de ellos era una instancia tan necesaria en el proceso de revisión histórica como la revalorización de ellas.

Aún cuando superficialmente los problemas que estábamos tratando parecían ser otros, el debate de fondo que realmente estábamos teniendo es uno que no iniciamos nosotras, sino que es tan viejo como la historia del arte misma: ella sostenía que la vida y las decisiones personales del artista no tenían relevancia ni peso, porque sólo importaba su obra, su aporte innovador a la humanidad; yo por mi parte defendía que ninguna obra surge del mismísimo aire y los creadores, si bien no tan prioritarios como sus creaciones, siguen siendo un factor a considerar, pues la historia del mundo está formada por personajes tanto como por hechos.

La controversia en torno a la dupla artista/obra está lejos de considerarse saldada. Ha sido tratada por innumerables autores a favor de una u otra postura. Incluso en el transcurso de los años en la Licenciatura en Bellas Artes he escuchado a diferentes docentes justificar ambas visiones. No es mi voluntad convertir este trabajo en un mártir más de aquella contienda histórica. Sí me interesa aquí presentar la forma en la que se manifestó en nuestro caso, porque, a diferencia de lo que suele ocurrir muchas veces al enfrentar debates milenarios o aún más comúnmente al discutir entre hermanas, nosotras pudimos llegar a un acuerdo. No fue fácil. Comenzamos la discusión cara a cara en el living de su casa en Madrid, y se prolongó por varios días hasta terminar vía internet cuando ya nos encontrábamos en continentes diferentes. Pero cerca de aquel

final descubrimos una cuestión que fue clave para llegar a entendernos: a fin de cuentas, a las dos nos importaba más la obra que su autoría; ahora bien, la cuestión de la autoría va de la mano de un trasfondo más oscuro, la masculinización de la perspectiva histórica.

Uno de los inconvenientes que nos dificultaron llegar a ese entendimiento fue la percepción (en este caso de mi hermana, pero que podría tranquilamente ser de la lectora o del lector) de que analizar la vida o la obra de un artista del pasado con los ojos de la moral moderna pretende negar el genio rupturista de producciones que, a todas las luces de la perspectiva histórica, han sido innegablemente geniales. Soy consciente de la imposibilidad de juzgar una obra antigua con los parámetros de mi generación. Si no comprendiera eso no podría entender ninguna de las revoluciones que definen la historia del arte. Pinturas que hoy nos parecen terriblemente clásicas o básicas muchas veces han sido increíblemente innovadoras en su tiempo. Y pinturas que cosifican a la mujer o fetichizan a culturas subalternas pueden, a su vez, representar grandes evoluciones formales para el arte.

Independientemente de sus falencias como personas, puedo entender sin dificultades el valor revolucionario, rupturista y estético de la obra de Pablo Picasso[9], Paul Gauguin[10] o Diego Rivera[11]. Incluso puedo considerarlos genios en varios sentidos, más allá de sus carencias morales (y vale destacar que no todas son tales en relación a los parámetros de mi época, ya que en ocasiones sus contemporáneos hombres y mujeres cuestionaban muchas de las mismas acciones que el feminismo les critica hoy). También puedo entender el valor revolucionario, estético y rupturista de movimientos como el Futurismo o el Constructivismo, a pesar de que hayan ido de la mano del Fascismo italiano o de las peores caras de la Revolución Rusa.

Mi planteo era y es -y aquí, luego de este rodeo comenzamos a acercarnos

[9] Algo al respecto de su machismo pudo verse, por ejemplo, en la exhibición *Olga Picasso* realizada en CaixaForum Madrid el pasado año, la cual tuve oportunidad de visitar.

[10] Sus prácticas asociadas a la misoginia, la violación y el colonialismo han sido recientemente revisadas, entre otras fuentes, en la exposición *Credit Suisse: retratos de Gauguin* de la National Gallery de Londres.

[11] Su historial de destrato y crueldad para con sus muchas amantes y esposas ha sido ampliamente documentado, notoriamente en la correspondencia de Frida Kahlo y en el libro *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska.

nuevamente a la indagación real de esta tesina- que si efectivamente los sistemas del arte o de la literatura se guiaran únicamente por el valor de sus producciones, hubieran llegado hasta nuestros días obras que hoy están en gran medida relegadas al olvido pero que en su momento fueron muy apreciadas, como las pinturas de Marietta Robusti o los poemas de Djuna Barnes; y no hubieran llegado obras que en sus días fueron muy desconocidas cuando no desprestigiadas, como la de Vincent van Gogh.

Mi teoría es que la selección de los bienes culturales a reconocer y valorar no se basa únicamente en las obras por sí mismas, sino también en los personajes creadores, en sus ideologías y también en sus vidas privadas. Lo que dijeron e hicieron en vida, quiénes fueron, su género, su raza, su orientación sexual, sus inclinaciones políticas -aparezcan o no en su obra de manera directa- influyen en la forma en la que el mundo los recuerda y valora. Y por eso creo que deberían también ser revisadas, cuestionadas.

Tal y como logré explicárselo a mi hermana en su momento a partir de las lecturas de Weiss (2017) y Gompertz (2017), no se trata de una conclusión simplista del tipo "Man Ray era un misógino y por consiguiente debemos dejar de valorar su obra y apoyar en su lugar a las de sus asistentes, Berenice Abbott y Méret Oppenheim, porque ellas eran mujeres e innovadoras para su época." sino más bien de una reflexión pedagógica del tipo "Man Ray era un misógino y es famoso, pero sus asistentes Berenice Abbott y Méret Oppenheim -que eran mujeres e innovadoras para su época- no son muy conocidas. Entonces, ¿hay una relación directa entre estas dos cuestiones? ¿Hay relación entre este caso y los demás del estilo? ¿Se puede hablar de un patrón? ¿Qué determina que Man Ray sea un genio? ¿Había otra gente en su época que cumplía los mismos requisitos, pero hoy ha sido olvidada? ¿Nos están privando de una parte relevante de la historia? A partir de averiguar con quiénes se comportó inmoralmente Man Ray, ¿no podemos recuperar del olvido a varios personajes históricos, y con ellos, ahora sí, a su obra?”.

En última instancia, el valor último para mí también es la obra. Pero creo que justamente, la glorificación de ciertas obras y autores, siempre implica una selección y el olvido de otras/os. Si nos conformamos con que Man Ray era un genio, en parte asumimos también que era una persona digna de admiración y que es algo positivo que

la historia esté hecha de genios, tipos admirables, ¿para qué cuestionar un patrimonio cultural hecho de genios, tipos admirables? Seguro que es suficiente.

Resulta que para muchas otras, al igual que para mí, no es suficiente. Otras investigadoras y algunos investigadores se han encargado en las últimas décadas de cuestionar este patrimonio cultural dado, y han sido muchos los trabajos destinados a desenterrar algunos de los aspectos más negativos de nuestros grandes genios. Mi idea original al trasladar aquel debate familiar al terreno de la investigación académica, era preguntarme por el funcionamiento de los mecanismos de selección cultural que llevan a algunos artistas a sobrevivir el paso del tiempo y a otros a desaparecer de los anales de la historia. Progresivamente, esa inquietud inicial fue mutando y recortándose espacial y temporalmente hasta llegar a la serie de interrogantes que hoy expongo en estas páginas como preguntas de la presente investigación:

- Entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, ¿qué circunstancias del contexto parisino resultaban propicias para el desarrollo de un arte producido por mujeres?
- ¿Y cuáles resultaban adversas?
- ¿Cómo fueron los recorridos vitales y de formación de las artistas aquí estudiadas?
- ¿Pueden establecerse relaciones de causalidad entre las carreras artísticas de algunas de estas mujeres y las de otras?
- ¿Qué legado hemos heredado de ellas en la actualidad?
- ¿Por qué sabemos mucho más sobre sus contemporáneos hombres?
- ¿Qué aporta a la teoría del arte el preguntarnos acerca de ellas?

A los fines de responder estas preguntas, parto a la vez de algunas hipótesis a considerar:

1. La presunción de que no alcanza con deconstruir a nuestros ídolos varones ya naturalizados, si no nos cuestionamos críticamente también qué es lo que diferencia a las pocas mujeres que el canon de la historia ha reconocido, de las demás.

2. La sospecha de que, en contextos de profunda desigualdad de oportunidades, las carreras de las "grandes" artistas mujeres no fueron -como insisten en hacernos creer los pocos manuales de historia que hablan sobre ellas- únicamente posibilitadas por actores masculinos, sino también en gran medida por el apoyo de redes sororas de mujeres acompañando e inspirando a otras mujeres.
3. La noción de que, si bien hubo discriminación sexista en toda época, la mayoría de las artistas mujeres hoy olvidadas sí fueron reconocidas y valoradas en vida, cuando no por la crítica y el público, al menos por sus compañeros artistas varones. Entonces, ¿por qué no hay inmortalización sino olvido después de la muerte para ellas?
4. La idea de que si las obras de las artistas mujeres cotizan a precios menores en el mercado del arte, la relación de las artífices con los y las marchantes de arte debe haber estado históricamente condicionada por estereotipos de género que influían en la apreciación de sus producciones.
5. La conjetura -previamente trabajada en otros proyectos de investigación- de que los estilos artísticos y tendencias del diseño que más han pasado al imaginario popular como decorativos, superfluos, superficiales e inocuos (tales como el Rococó, el Art Nouveau, el Impresionismo, el Pop o la moda en general) lo han hecho justamente como una respuesta defensiva del sistema del arte para privarlos de su peligroso potencial revolucionario, rupturista y transformador[12].
6. La convicción antes mencionada (y teóricamente fundamentada) de que no se puede juzgar a una generación anterior únicamente con los parámetros de la propia. Esto también significa, en un estudio situado desde la perspectiva de un feminismo cada vez más inclusivo y amplio, poder comprender que la obra de una mujer puede haber resultado enriquecedora para la perspectiva feminista de su época, sin que esto necesariamente signifique que dicha mujer no contribuía a reforzar otro tipo de desigualdades (racismo, antisemitismo, homofobia, etc). No se trata de santificarlas, sino de reconocer sus batallas y los caminos que abrieron para que una investigación como ésta hoy sea posible.

[12] Lo mismo puede decirse sobre la representación de temas típicamente asociados a lo femenino.

2. Fundamentación:

A la hora de abordar una tesina de grado sobre arte y feminismo pueden surgir preguntas como "¿No es el simple hecho de que una mujer latinoamericana pueda recibirse de Licenciada en Bellas Artes, en una carrera cuyo alumnado presenta una amplia mayoría femenina, prueba suficiente de que la igualdad de oportunidades se ha conseguido en ese campo, tanto respecto del género como de la nacionalidad? Hemos escuchado tanto sobre estos temas, ¿realmente queda algo nuevo para decir? ¿No es acaso una batalla ya ganada?". Al escribir imagino los suspiros resignados de un hombre blanco cis heterosexual del campo artístico ante la perspectiva de que vuelvan a cuestionar los privilegios que no cree poseer, o peor aún, la condescendencia de una mujer artista que se considera a sí misma en plena igualdad de condiciones respecto de sus colegas varones. ¿Cómo modificar dichas reacciones? Para poder comenzar a corregir las injusticias del sistema del arte, es esencial primero ayudar a reconocerlas.

Parker y Pollock advierten que en la actualidad hay una igualdad de oportunidades aparente que puede llegar a engañar, "pero se contradice efectivamente con niveles disfrazados pero profundos de restricción, contención y opresión." (2013, p. 134)[13]. Andrea Giunta propone desarmar ese disfraz "con cifras reales y estudios científicos" (2018, p. 257) y eso me propongo lograr aquí. Algo que no suelen desmentir ni siquiera quienes creen que hoy en día hay equidad en el mundo artístico -justamente porque les sirve a modo de comparación favorable hacia la actualidad- es el hecho de que en el pasado las mujeres no tenían acceso a la educación artística:

> [...] Pero la exclusión de las mujeres de las academias no sólo significaba un acceso reducido a la exhibición, el estatus profesional y el reconocimiento. Significaba su exclusión del poder para participar en y determinar de manera diferente la producción de los lenguajes del arte, los significados, las ideologías y las visiones del mundo y las relaciones sociales de la cultura dominante. Las mujeres artistas, por supuesto, produjeron sus propias variantes o significados diferentes a través de su trabajo, desafiaron e interrumpieron la forma en que las mujeres eran representadas. Pero tales intervenciones, así como podían hacerse, podían ser

[13] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Old Mistresses: women, art and ideology* (Viejas Amantes: mujeres, arte e ideología), se trata de una traducción propia.

> descartadas, ignoradas, redefinidas y eventualmente borradas. (Parker y Pollock, 2013, p. 135)

Esta situación comenzó a revertirse en la segunda mitad del siglo XX, con un aumento considerable de la presencia de mujeres en el campo artístico, no sólo como artistas sino también como curadoras y directoras de galerías privadas o áreas de museos. Pero difícilmente pueda considerarse que los últimos setenta años hayan sido suficientes para anular los códigos del sistema del arte instaurados por actores masculinos durante los últimos siete siglos, códigos que históricamente desacreditaron a las voces femeninas que surgían entre sus líneas de una manera u otra. Pero el sistema del arte y el arte mismo a menudo han demostrado ser dos cosas totalmente diferentes. Bidaseca (2018) cita las palabras de la artista iraní contemporánea Shirin Neshat, para quien el estudio de la situación de las mujeres es un aprendizaje sobre la sociedad que ellas habitan. En el contexto de una ideología patriarcal que legisla sobre los cuerpos femeninos, Neshat ve en el arte un arma de resistencia. "A lo largo de la historia del feminismo, el arte ha sido decisivo para la inscripción de lenguajes poéticos y políticos subversivos que desafían los sentidos sedimentados." (Bidaseca, 2018, p. 24). La autora declara las omisiones del sistema del arte y su tendencia a desacreditar actos creativos por motivos ligados al género o la raza como una política de silenciamiento. Afirma: "Las Guerrilla Girls marcaron el pulso de su época cuando interpelaron bajo este interrogante: *"¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar al Museo Met?"*." (Ibídem, p. 18). También Giunta aborda esta problemática:

> La historia de las imágenes que abordan el cuerpo femenino es una de las más extensas en la historia del arte. También la más consistentemente controlada -en su gran mayoría- por el hacer de artistas a los que la sociedad clasifica como varones, así como regulada por poderes (la Iglesia, el Estado, sus instituciones) que gestaron los roles de lo femenino y de lo masculino, estableciendo los límites de las sexualidades correctas y, en función de estas, sus representaciones. [...] (Giunta, 2018, p. 13 y 14)

Al referirse a ese mismo fenómeno, José Jiménez (2000) habla de una presencia

de las mujeres en el arte como *objetos*, simultánea a su ausencia como *sujetos*. El autor ve a la marginalización y a la objetificación de las mujeres como dimensiones constitutivas de la tradición artística occidental, que corre en paralelo a "una supuesta <<historia universal de la humanidad>>" (p. 9) claramente parcial y excluyente. Ofrece además una explicación del origen de esta dinámica:

> [...] la presencia como objeto y la ausencia como sujeto de la mujer en el arte tienen sus raíces más profundas, antropológicas, en la concepción eminentemente *dual* de la mujer, característica de nuestra tradición cultural ya desde sus primeros momentos, [...] en el pensamiento mítico de la antigua Grecia y en los textos de la Biblia. [...] En esa tradición persistentemente patriarcal, la naturaleza [...] femenina inspira desconfianza y temor, aunque también fascinación. La vía para contrarrestar el supuesto riesgo que conlleva es someterla al control, [...] ubicarla en un marco institucional. (Jiménez, 2000, p. 10)

La mirada masculina como perspectiva principal para la representación del cuerpo femenino a lo largo de toda la historia del arte constituye un excelente mecanismo de control, es parte de lo que Godoy Dominguez llama "la exclusión de la mujer del proyecto de construcción del mundo moderno" (2007, p. 348). Bidaseca retoma las ideas de la filósofa india Gayatri Spivak, para quien "el propio acto de representar la otredad es de por sí colonizador." (2018, p. 41) en tanto cosifica y fetichiza al subalterno, al tiempo que apacigua la conciencia del actor dominante mediante la idea de que el otro ya ha sido representado. Después de todo, como indica Judith Butler: "Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos." (2011, p. 59). Así pues, el mismo proceso por el cual se conforman los códigos que determinan quién es un artista, priva a quienes quedan por fuera de aquellas definiciones de participar como sujetos en el arte. Esta privación influencia a su vez a las próximas generaciones:

> El conocimiento del pasado de las mujeres se encuentra ausente de los grandes manuales. De los manuales oficiales con los que se escribe la historia, sobre los que, a modo de espejo, intentamos desde el presente, reflejarnos, contrastarnos,

> diferenciarnos, compararnos. Las mujeres, dice la crónica oficial, no tenemos espejo histórico. (Martínez Díaz y López Fernández Cao, 2000, p. 9)

Martínez Díaz y López Fernández Cao (2000) denuncian que en consecuencia de habitar una cultura hostil que borra de su memoria toda producción de origen femenino, las mujeres carecemos de genealogía. Aunque innegablemente han existido artífices femeninas desde momentos muy tempranos de la historia del arte, la historiografía oficial continúa silenciándolas, pues la evolución por la cual se forma una cultura está intensamente influida por la confrontación entre poderes más o menos dominantes. El discurso oficial excluye a las mujeres privándolas de modelos y experiencias pasadas: "No hay mejor estrategia para privar de futuro, que privar de pasado. Así es cómo se priva de identidad al grupo" (López Fernández Cao, 2011, p. 11). Pero las mujeres hemos conseguido develar esta estrategia: "Todas estábamos por igual extrañamente desprotegidas, sin historia y sin herencia" (Marini, 2000, p. 365) y ahora podemos combatirla. Allí donde la historiografía del arte las ha excluido, el análisis feminista intenta incluirlas mediante la recuperación de su historia.

Al comienzo de esta fundamentación me preguntaba cómo hacer partícipes del reclamo de la crítica feminista a quienes no creen sentirse víctimas de aquel supuesto patriarcado del mundo artístico. Pues bien, encuentro que las personas tienden a empatizar más con la lucha contra las injusticias que las afectan de manera directa:

> [...] No cabe sólo destacar qué es lo que las artistas mujeres están perdiendo en términos de representación y consagración, sino qué es lo que todos -varones, mujeres, ciudadanos con sexualidades no normativas- estamos perdiendo ante un tipo de censura de la obra de artistas mujeres basado en la clasificación administrativa mujer/varón.
>
> Si la estética y el arte se vinculan a las formas de la emancipación [...] ya que ese es un campo desde el cual podemos formularnos nuevos modos de entender el mundo, ¿por qué aceptar que sólo llegue a nosotros un limitado porcentaje de realizaciones que han pasado por el tamiz que la normalización institucional les imprime? ¿No es pertinente preguntarnos qué derechos nuestros [...] se ven cercenados por el filtro de las instituciones que, como demuestran las estadísticas, eliminan sistemáticamente aquellas obras realizadas por artistas clasificadas como

> mujeres? Desde esta perspectiva, lo que tenemos que preguntarnos es qué perdemos al estar sujetos a un control de la mirada que se ha decidido desde criterios jamás enunciados con claridad, y que tenemos el derecho de interrogar. (Giunta, 2018, p. 69 y 70)

Como mencioné ya al hablar del debate que dio origen a las preguntas de la presente investigación, mi voluntad no está puramente fundada en la lógica feminista de recuperar a las artistas mujeres *porque fueron mujeres*; sino en igual medida en mi pasión por el estudio del arte, entendiendo que es necesario recuperar a las artistas mujeres *porque fueron artistas*.

> [...] Sobre la base de la identificación con lo otro excluido que también nos pertenece o puede pertenecernos -aquello que nos estaría dado gozar o sentir si el sistema lo permitiese-, la necesidad de un cambio pasa a ser una aspiración no sólo de los otros a quienes observamos como sujetos excluidos, sino también nuestra, en tanto nosotros también nos vemos apartados del contacto con producciones de las que desconocemos en qué medida podrían interpelar las bases de nuestro conocimiento y sensibilidad. El problema pasa a plantearse en términos de emancipación estética ciudadana. (Giunta, 2018, p. 70)

La presente tesina, como cualquier otro trabajo sobre arte y género, no apunta solamente a realizar un aporte a la historia del feminismo artístico, sino también a la historia del saber en general. No se intenta en este caso incorporar nuevos nombres a la genealogía del arte realizado por mujeres, pero sí se busca evidenciar hasta qué punto desconocemos a las artistas que ya han sido incorporadas en el pasado. Al igual que Giunta, "entiendo la investigación, la escritura, la enseñanza y la curaduría como una forma de contribuir, desde el orden de lo simbólico, a la transformación del mundo." (2018, p. 258). Para transformar el mundo, como nos indica López Fernández Cao, "preguntemos por la construcción de significados, por las legitimaciones históricas, sociales, económicas o biológicas de grupos de poder, por los cánones artísticos, por los fundamentos de la ciencia y de la historia." (2011, p. 20 y 21). Preguntemos si las biografías de artistas femeninas presentan los mismos paradigmas dominantes que aquellas de artistas masculinos y si ya vimos que no, preguntemos por qué.

Considero que tal vez, si profundizamos nuestro conocimiento sobre algunas mujeres artistas de una determinada época, en un determinado lugar, podremos comenzar a revisar los saberes que creíamos poseer sobre ese período de la historia del arte; y con suerte eso nos llevará a cuestionar lo que creemos saber sobre el arte de otros momentos y otros lugares en relación con las mujeres que se formaban y que producían allí. Considero que tal vez, si ampliamos la pregunta por las mujeres y nos cuestionamos también sobre otras minorías culturales invisibilizadas por el sistema del arte debido a su raza, su nacionalidad o su orientación sexual, podremos exponernos a una historia del arte totalmente renovada, más amplia, más diversa, "que haga obsoleta una historia incompleta, inacabada y tendenciosa que se ha erigido como pretendidamente acabada, cerrada y universal." (López Fernández Cao, 2011, p. 24). Y al hacerlo, no tendremos que perder nada de lo que ya hemos adquirido. Nuestros grandes maestros, nuestros da Vincis y Picassos seguirán allí, pero junto a su grandeza habrá otras que antes no vimos, que no nos dejaron ver. Sobre su base podremos construir, con suerte, nuevos lenguajes artísticos que jamás imaginamos posibles porque no tuvimos las bases para imaginarlos.

2.1. Marco Teórico:

En principio, el público objetivo del presente trabajo es uno que conoce en profundidad los conceptos ligados al mundo artístico, pero no necesariamente tiene la misma familiaridad con la terminología feminista. Incluso cuando exista una cercanía por parte de la lectora o el lector a una idea del feminismo, resulta conveniente especificar qué lecturas, conceptos, definiciones y términos van a ser utilizados a lo largo del análisis del tema investigado en este caso. En toda investigación se hace necesario situar el problema ordenada y coherentemente en una serie de precisiones teóricas, pero especialmente quienes intentamos teorizar sobre las ciencias humanas en el contexto de la Posmodernidad nos enfrentamos a un omnipresente relativismo que reafirma dicha necesidad. La misma palabra "feminismo" ha tenido diferentes connotaciones a lo largo de los años y aún varía en su significado de país a país, pues si bien siempre ha estado directamente ligada a la lucha por los derechos de las mujeres, las implicancias de esta definición también han sabido variar.

Bidaseca (2018) retoma la "idea del lenguaje como un campo minado para la mujer" (p. 94) para reflexionar respecto de las representaciones lingüísticas del yo femenino de una persona con características específicas, en comparación con el Yo con mayúsculas que se da por sentado en la tradición cultural, donde lo universal siempre se asocia a lo masculino y hegemónico. Esta idea también es relevante a la hora de considerar cuál es el imaginario de representaciones que subyace bajo términos como "feminismo", "patriarcado", "desigualdad de género", "eurocentrismo", "arte de mujeres" o "arte feminista". En esta investigación en la que se apunta a reflejar las paradojas y desigualdades impuestas por la tradición cultural en el campo artístico, es importante diseñar un cuerpo unificado de criterios que evite los lugares comunes y abarque la complejidad de cada concepto empleado durante el análisis. Por eso, en este apartado se intentará ofrecer un mapa que ayude a transitar aquel campo minado del lenguaje, de manera tal que la intención original de la escritura pueda apreciarse con mayor fidelidad en el proceso de lectura.

Sobre el Feminismo:

Estoy segura de que cada mujer militante de sus derechos como tal, acoge en su fuero interno una definición personal y propia de lo que significa el término "feminismo". Definiciones que muy probablemente han construído no sólo leyendo grandes escritos académicos, sino debatiendo con sus amigas mujeres, discutiendo con sus amigos varones, acudiendo a marchas esperanzadoras o escuchando noticias desgarradoras. El feminismo es un movimiento amplio y polifacético que admite en su seno a representantes de diversas ideologías políticas -muchas veces opuestas entre sí- y si bien se caracteriza por postergar las diferencias en pro de las causas comunes, no está exento de controversias internas. Algunas mujeres están dispuestas a incluir a hombres como parte del movimiento, otras más radicalizadas destacan la necesidad de proteger el protagonismo de las mujeres en su propia lucha, y una postura intermedia admite la posibilidad de considerar a algunos hombres como aliados de la causa, pero no parte de ella (si bien a menudo el término es utilizado de manera sarcástica por quienes no consideran que tal cosa sea posible). Algunas feministas defienden la regulación de la prostitución como necesidad inmediata y otras aspiran a su abolición como horizonte ideal. Estas diferencias de opinión y apropiaciones subjetivas son necesarias para mantener al feminismo en constante revisión de sí mismo, a los fines de evitar dogmatismos y fanatismos contraproducentes. No obstante, el establecimiento de una definición objetiva y clara del término es vital en nuestros tiempos, donde frecuentemente en nombre de la libertad de expresión se enuncian atrocidades que atentan contra los derechos humanos y donde algunos sectores retrógrados hacen uso de la jerga propia del feminismo para militar en contra de sus ideales. En resumen, no basta con decir que algo es feminismo para que lo sea.

María Teresa Alario Trigueros (2008) retoma la definición propuesta por Yasmine Ergos, explicando que el feminismo "acoge un conjunto de teorías y de prácticas históricamente variables en torno a la constitución y la capacitación de los sujetos femeninos." (p. 13) y la relaciona además con las ideas de Ana de Miguel, quien asocia al feminismo a aquellos momentos de la historia en los que las mujeres se han organizado para conseguir un conjunto coherente de reivindicaciones, articuladas tanto

teórica como prácticamente. Teniendo en cuenta ambas nociones, considero necesario agregar que en todo momento de su historia, el feminismo se ha ocupado de teorizar y combatir las condiciones desiguales, ofensas, subestimaciones y agravios que las mujeres en tanto conjunto social reconocían sufrir *por el hecho mismo de ser mujeres*. En la mayoría de los países occidentales algunas de esas batallas han sido ganadas, otras aún se están peleando y algunas lamentablemente parecen condenadas al terreno de lo utópico. En función de ellas, la trayectoria del feminismo en Occidente generalmente es organizada en torno a cuatro momentos históricos que se denominan "olas".

La primera ola del feminismo (fines del siglo XVIII a mediados del siglo XIX) corrió en paralelo a los ideales y la cronología de la Ilustración, como una rama de aquella con creciente autoconciencia de la perspectiva relativa al género femenino. Sus principales referentes teóricas fueron Olympe de Gouges con su *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791) y Mary Wollstonecraft con su *Vindicaciones de los derechos de la mujer* (1792). Estas primeras mujeres organizadas reclamaban derechos más justos en relación al matrimonio, la maternidad, la participación ciudadana y la educación. Si bien esta primera ola no obtuvo mayores satisfacciones en materia de logros de sus objetivos, sí sentó las bases para las olas subsiguientes, en las que se alcanzaron progresivos niveles de emancipación femenina.

Me permito hacer un alto aquí para remarcar una cuestión que merece mención, pues muchas veces aquello que no se señala por considerarse obvio acaba por naturalizarse y perpetuar injusticias. En el trabajo que desarrollé en el 2018 para concursar mi ayudantía en Historia del Arte II, lo resumí de la siguiente forma:

> Como puede revisarse a lo largo de toda la historia social occidental y cristiana, toda ampliación de derechos que hayan adquirido los hombres, tardó más tiempo en llegar a favorecer a las mujeres. Así como ocurrió con el derecho al sufragio, a la escolarización, a una jornada laboral limitada con una paga digna o a la custodia de los propios hijos, las mujeres también tuvieron que trabajar para adquirir, como ya tenían los hombres, la capacidad de dedicarse a la creación del arte (y a ser reconocidas y valoradas por ello). (p. 8)

Debemos tener en cuenta que -así como la figura de la artífice femenina sólo apareció luego de que durante el Renacimiento se consolidara la figura social del artista (hombre) como tal, diferente al artesano- cuando las mujeres francesas estaban presentando su cuaderno de reformas en la Asamblea de la Revolución de 1789, Argentina ni siquiera existía como país autónomo, así que por supuesto, no había siquiera semillas de un feminismo argentino. Primero tuvo que darse la Revolución de Mayo para que, casi un siglo después, surgieran los inicios de una revolución femenina nacional. La situación sería distinta en la ola siguiente.

La segunda ola feminista (mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX) retomó la agenda de objetivos perseguidos por el feminismo ilustrado, pero ya no fundamentando sus reivindicaciones en las luces del conocimiento y la razón, sino desde un abordaje menos intimidante para los hombres de la época: la incontestable imagen de la buena esposa y madre. Con este nuevo enfoque se lograron mayores objetivos, principalmente en el acceso a los diferentes niveles del sistema educativo y en lo que fue la mayor causa de esta segunda ola, el sufragio femenino. Notorias referentes de esta ola fueron Emmeline Pankhurst, Victoria Woodhull Martin o Sojourner Truth (en vinculación del feminismo con otras causas humanitarias como la abolición de la esclavitud), entre muchas otras. La obra intelectual más representativa de este período es *El sometimiento de la mujer* (1869) de Harriet Taylor y su esposo John Stuart Mill.

El hito histórico que puso en marcha esta ola fue la Declaración de Seneca Falls (Estados Unidos) en 1848, donde cientos de mujeres y hombres se reunieron para reclamar mayor igualdad de derechos entre ambos géneros. Nacida cuatro años antes de aquel gran evento y crecida en este renovado clima de época, Mary Cassatt se sumó a la campaña de las mujeres por el sufragio "a la que [...], como Louisine Havemeyer, llamaba *la* causa" (Pollock, 1998, p. 27)[14]. Es precisamente durante esta ola del feminismo donde se sitúa la mayor parte del recorte temporal del presente trabajo, pues la vida de Mary Cassatt supone un paralelismo histórico casi exacto de aquella lucha por la emancipación femenina en el mundo del arte. Así como nació cuatro años antes

[14] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Mary Cassatt: Painter of Modern Women* (Mary Cassatt: Pintora de Mujeres Modernas), se trata de una traducción propia.

del puntapié de esta ola, Cassatt murió en 1926, seis años después de que las mujeres votaran por primera vez en los Estados Unidos, su país natal. En vida, pudo conocer el triunfo de su causa, *la* causa, que para ese entonces ya llevaba más de quince años siendo también la causa de muchas mujeres feministas argentinas.

La tercera ola del feminismo (desde 1960 hasta fines de 1980) tiene sus inicios durante la última parte del recorte temporal de esta investigación, fogoneado por los estereotipos de género reforzados por los medios de comunicación durante la posguerra. Éstos llevan a las mujeres a reconocer que, más allá de los logros obtenidos durante las olas feministas anteriores, sigue existiendo una desigualdad de base que atraviesa todos los aspectos de la vida en sociedad. Es entonces cuando surgen el lema "Lo personal es político" y el objetivo máximo de abolir el patriarcado. Niki de Saint Phalle es un personaje muy característico de la aparición de estos cuestionamientos en el mundo del arte, mientras que las memorias de Marta Minujín permiten apreciar las contradicciones de la época. Los textos más paradigmáticos de esta ola son *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan y *El segundo sexo*, escrito en 1949 por Simone de Beauvoir y revalorizado en la década de 1960. Las causas más visibles de esta ola fueron aquellas relacionadas a la autonomía femenina sobre la propia vida sexual y reproductiva, militándose el acceso a métodos anticonceptivos, la libertad en la sexualidad y el derecho al aborto. También se puso el foco sobre aspectos de la vida privada antes ignorados, en los que se manifestaba todo tipo de violencia contra la mujer. Existen fuentes que consideran que esta tercera ola es la que aún se encuentra en marcha hoy en día, pero yo adhiero a las teorías que consideran que aquella finalizó en la década de 1980 y que en la actualidad nos encontramos ante una manifestación nueva del feminismo, cuyas raíces sí se remontan a aquel momento.

La cuarta ola del feminismo (desde fines de la década de 1980 a la actualidad) no forma parte del recorte temporal del presente trabajo, pero sí constituye el contexto histórico de su producción y por ende determina gran parte de sus variables. La globalización ha posibilitado el surgimiento de un feminismo más internacional que nunca antes y la mediatización de sus manifestaciones también ha permitido inscribirlas en la agenda pública, legitimándolas. Ahora sí, en los últimos años, el movimiento

feminista argentino ha adquirido un rol protagónico en el mundo, encabezando el reclamo por la legalización del aborto seguro, que constituye una deuda pendiente en la gran mayoría de los países latinoamericanos, mientras que es un derecho ya adquirido en la mayoría de los países norteamericanos y europeos. Sobre este feminismo contemporáneo (si bien ella lo clasifica como parte de la tercera ola), Andrea Giunta dice:

> [...] se caracteriza por una rebelión y protesta generalizada contra la violencia cotidiana, que quema, corta, lascera y discrimina cuerpos de mujeres; contra la violencia del lenguaje y del sistema de exclusión, que afecta el ámbito laboral en prácticamente todos los niveles; [...] Junto con esto, cabe destacar que este nuevo feminismo asume una agenda política amplia que visualiza y denuncia las desigualdades en general (de género, de raza y de clase) y que tiene como horizonte de inscripción la transformación completa de la sociedad. (2018, p, 25)

A diferencia de otros movimientos históricos, el feminismo ha aprendido a reconocer sus defectos y a evolucionar en lugar de derrumbarse ante la crítica interna: "en los años ochenta, muchos grupos de mujeres (lesbianas, afro americanas, "mujeres de color") se sintieron excluidas de su participación en el desarrollo de la teoría feminista (subcultura blanca euroamericana)." (Bidaseca, 2018, p. 60). Estas mujeres pusieron en evidencia que, así como en la historia del mundo el hombre ocupaba un rol central que marginalizaba a la mujer, al interior del propio feminismo el imaginario simbólico sobre aquella "mujer" como categoría genérica, era en verdad un sujeto blanco, heterosexual, de clase media o alta, primermundista:

> [...] Esta teoría convertía a la <<mujer>> en una categoría esencial, y llegó a percibirse como una perspectiva dirigida a las mujeres blancas de clase media. El discurso feminista y lesbiano se ocupa hoy de la discriminación racial, social, del antisemitismo y de los problemas de los discapacitados. (Doderer, 2000, p. 14)

Las fracturas internas del movimiento feminista no fueron gratuitas ni inmediatamente superadas, pero eventualmente, como explica Nelly Richard "El feminismo pasó luego de la diferencia absolutizada como femenina, a *las diferencias*

que se multiplican en cada mujer y entre las mujeres." (2009, p. 83). Deconstruyendo la idea de "la mujer" como signo único mediante el análisis de los discursos propios y ajenos, la crítica feminista se convirtió en lo que Richard denomina "un modelo de crítica cultural" (Ib., p. 76). Giunta (2018) defiende la idea de que el discurso feminista alcanza su máximo potencial cuando ataca los fundamentos de toda acción discriminatoria, pues haber comprendido que el género es una construcción cultural permitió ampliar el abanico crítico y reconocer otros mecanismos de autopreservación del poder hegemónico. Sobre los aprendizajes obtenidos en este proceso, Yvonne Doderer reflexionaba:

> [...] Ahora que nos encontramos al final de la década de 1990, al fin hemos aprendido la lección; hemos aprendido que no podemos aludir a ningún discurso natural; hemos aprendido que el término <<mujer>> es un concepto más o menos arbitrario y artificialmente construido, que está ligado a todos los discursos y diferencias posibles como, por ejemplo, la clase social o la etnia, pero también a la nacionalidad; hemos aprendido que el esencialismo puede ser una trampa que sólo sirve para reforzar las estructuras dominantes; hemos aprendido que las mujeres no son mejores personas. La cuestión estriba únicamente en qué conclusiones podemos sacar de todo esto, y en si somos las únicas que han desarrollado esta capacidad de diferenciación. [...] Tampoco se trata de comenzar una nueva guerra de sexos a escala mundial, pero no debemos ignorar que fuera de un pequeño nicho subcultural apenas nada ha cambiado. (2000, p. 16 y 17)

Y respecto de la lentitud de los cambios impulsados por la crítica feminista en el grueso de la cultura, Andrea Giunta nos libra de parte del fatalismo obligado cuando concluye:

> [...] En un sentido, el feminismo es una suerte de pedagogía, un proceso que hay que transitar para comprender los determinantes sociales que inciden en nuestras conductas a partir del reconocimiento, la identificación y la empatía. Todo esto precisa, desde luego, de un tiempo que permita la reflexión. (Giunta, 2018, p, 257)

Sobre el Patriarcado:

Habiendo intentado ya ofrecer una definición y un recorrido histórico por el concepto de "feminismo", corresponde hacer lo propio con su enemigo natural que -contrario a lo que erróneamente se presume muchas veces- no es el hombre, sino el sistema patriarcal y machista. Andrea Giunta ofrece la siguiente definición del término "patriarcado":

> Desigualdad de poder entre hombres y mujeres, que se traduce en la superioridad del varón en todos los aspectos de la sociedad. En el campo del arte, está presente sin duda por la escasa representación de las mujeres en colecciones públicas y privadas, en exposiciones individuales, en premios y en revistas de arte, en representaciones en el exterior, en el mercado. (2018, p. 269)

Si trazar una genealogía del feminismo organizado en unas pocas páginas es difícil, hacer lo propio por el patriarcado es sencillamente imposible. La abrumadora mayoría de hombres en posiciones de poder puede probarse fácilmente en todas las épocas, en todas las geografías, en todos los niveles de organización político-económica que existen y han existido. En *La otra historia de la sexualidad* (1990), Chimo Fernández de Castro teoriza los inicios de la desigualdad entre ambos géneros desfavorable para el femenino, como consecuencia de los cambios anatómicos ocurridos durante la evolución del ser humano durante el Paleolítico: a medida que aumenta la capacidad craneana de los fetos en gestación, las mujeres enfrentan embarazos y partos más complejos, seguidos de mayores períodos de inactividad vulnerable en los que el hombre pasa a ser la fuente de alimento con superioridad física y puede exigir ciertas contraprestaciones obligadas. Si tomamos esta teoría como cierta, estamos hablando de un régimen de supremacía social masculina desde decenas de miles de años antes de Cristo (valorando el detalle de que la propia cronología del mundo se haya establecido también en base a un personaje religioso masculino). El patriarcado existe desde que el hombre existe y por eso usamos "hombre" como sinónimo de "humanidad", invisibilizando en un simple gesto la mitad de su historia. Y todavía mis ex-compañeros de la escuela, mis familiares y mis colegas de trabajo me preguntan cómo puede ser que esté tan enojada, que no pueda ser un poco más tolerante. Yo me pregunto cómo

pudimos tardar tanto tiempo en enojarnos, cómo pudimos ser tan tolerantes. Patricia Mayayo ofrece una explicación psicoanalítica:

> [...] la opresión patriarcal lleva a las mujeres a asumir, en el plano inconsciente, la creencia en su propia inferioridad; la mujer vive, desde la infancia, la experiencia de su castración, es un eunuco con un ego debilitado y dolorido que acepta, sin rebelarse, la necesidad de su sumisión. (2007, p. 50)

López Fernández Cao (2011) aplica la teoría de Freire sobre la invasión cultural a la historia del arte y afirma: "El conocimiento ha estado marcado por claras pautas invasoras. Y se mantiene en la medida en que el dominado -en este caso las dominadas- internalizan su condición subalterna." (p. 21). A su vez Judith Butler recupera las ideas de Foucault para teorizar que el poder no se impone únicamente desde el exterior, "sino que funciona como el medio regulador de los sujetos." (2011, p. 85) y Nelly Richard analiza la forma en la que esto sucede:

> El modo en que cada sujeto concibe y practica las relaciones de género está mediado por todo un sistema de representaciones que articula la subjetividad a través de prácticas sociales y formas culturales. Los signos "hombre" y "mujer" son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en el escenario de los cuerpos [...] tras la falsa apariencia de que lo masculino y lo femenino son verdades naturales, ahistóricas. (2009, p. 77)

Alario Trigueros sostiene que "la cultura genera un imaginario en el que el género, lo que es ser hombre o ser mujer es uno de los elementos básicos, junto con el concepto de raza." (2008, p. 10) y es en relación con ese razonamiento donde entra en juego el papel del arte, uno de los principales reproductores (y por suerte, a veces, uno de los principales detractores) de las estructuras simbólicas dominantes en general, y del patriarcado en particular.

Sobre la Desigualdad de Género en el Campo Artístico:

El problema de la desigualdad entre mujeres y hombres en el mundo del arte constituye el leitmotiv del presente trabajo, y como tal ha sido abordado y lo seguirá

siendo desde varias perspectivas. Intentando evitar repeticiones innecesarias, en este apartado se busca proporcionar algunos datos concretos sobre sus implicancias:

> El androcentrismo y el sexismo caracterizan a la ideología dominante a escala mundial, una ideología basada en el sistema patriarcal, que ha negado a las mujeres la capacidad de crear durante muchos siglos, tras relegarlas al espacio doméstico y a las tareas reproductivas, convirtiendo en natural una división del trabajo que las apartaba de cualquier posibilidad de ser consideradas como artistas y las recluía en los papeles de musa y modelo. (Alario Trigueros, 2008, p. 9)

Esos muchos siglos de dominación se tradujeron en la obligatoriedad de obedecer los mandatos familiares ligados al estilo y la metodología para mujeres nacidas en familias de artistas, en la frecuente obligación de abandonar la carrera artística luego del matrimonio, en recibir críticas ligadas a la virtud y la belleza de la creadora en lugar de la creación, etc. Ante la imposibilidad de abarcar aquí esa inmensidad, se sitúa primero el análisis en Francia en el momento histórico inmediatamente anterior al recorte temporal de esta tesina, para explicar qué implicaba esta desigualdad en el campo artístico de Cassatt, qué implicó luego para Saint Phalle durante la era de las vanguardias y finalmente qué ha implicado hasta llegar a nuestros días en el ámbito argentino para Minujín.

En su *Historias de mujeres, historias del arte* (2007), Patricia Mayayo plantea un recorrido histórico que comienza a fines del siglo XVIII con la aparición de las academias oficiales de arte, la cual significó simultáneamente un fortalecimiento de la figura social del artista varón y una puesta en evidencia de los impedimentos para las artistas mujeres. El ingreso femenino, cuando no estaba prohibido, era muy restrictivo. Incluso cuando algunas de ellas fueron admitidas en estas instituciones, en ningún caso se les permitió, como a los hombres "asistir a las sesiones de dibujo del desnudo, dar clase o competir por la consecución de premios" (Mayayo, 2007, p. 34). La Revolución Francesa tuvo consecuencias mixtas en este problema: por un lado potenció el rechazo de las instituciones oficiales del arte a admitir mujeres; pero por otro conllevó una desvalorización de la pintura histórica, género excluyente de toda participación femenina, en favor de una popularización de la pintura de género o retratista, que

permitió una mayor visibilidad de producciones realizadas por mujeres en los Salones. También el pintor oficial de la Revolución -uno de los grandes maestros consagrados de la historia del arte- Jacques-Louis David, transfirió sus saberes a una serie de discípulas mujeres. Mayayo señala que una obra producida por una de estas seguidoras fue erróneamente adjudicada a David, recibiendo gran valoración por parte de la crítica, sólo para ser desvalorizada luego al descubrirse su verdadera autoría, "la equivalencia entre feminidad y baja calidad se establece automática e inmediatamente o, [...] parece ser siempre *anterior* a cualquier tipo de evaluación del valor estético de su obra." (2007, p. 40).

La autora destaca que durante el siglo XIX las artistas mujeres se vieron forzadas a fundar asociaciones propias en París, pues eran "sistemáticamente excluidas de las escuelas públicas y organizaciones profesionales" (Ib., p. 42) y recupera la teoría de Garb, para quien la exclusión sistemática de las mujeres por parte de las instituciones del arte debía estar fundada en una concepción -misógina y elitista- que asociaba la democratización de la tradición academicista con una pérdida de la condición aurática y prestigiosa del arte. En otras palabras, se equiparaba la influencia femenina en el arte a un derrumbe de la cultura francesa. Mayayo describe luego diversas modalidades de enseñanza a las mujeres en academias privadas, siendo la Académie Julian (fundada en 1867, un año después de la llegada de Mary Cassatt a la ciudad de París con el objetivo de formarse como pintora) la más inclusiva e igualitaria entre ellas. Y concluye su recorrido con una observación desalentadora, describiendo una victoria vacía:

> [...] En la primavera de 1897, después de casi diez años de lucha, las mujeres fueron por fin admitidas en las aulas de L'Ecole des Beaux Arts. Lo irónico es que justo en el momento en que las estudiantes lograron acceder sin trabas a la enseñanza oficial, la hegemonía de la doctrina académica se había visto desbancada por el avance imparable de las vanguardias. Las mujeres habían conseguido conquistar el bastión de la Academia, pero el foco de la creación artística se había desplazado ya, definitivamente, hacia otro sitio. (Mayayo, 2007, p. 44)

Hay todavía en las primeras vanguardias históricas un generalizado sentimiento de contradicción respecto de la tradición académica: los y las artistas comprenden la necesidad de conocer los códigos y las estructuras para poder desafiarlos/as, pero a su vez perciben el desgaste de estudiar en instituciones ancladas en el pasado. Las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX generalmente adoptan un abordaje distinto a la formación artística, heredero de la tradición bohemia originada en París durante el siglo anterior y más ligado a las relaciones interpersonales y a la vida social que a las instituciones prestigiosas. Evidencia de esto es el hecho de que Marta Minujín en su diario de 1961 asociara la idea de estudiar en una Universidad o Instituto con la posibilidad de comer y viajar más barato debido a la libreta universitaria, y no con el aprendizaje artístico, al que persigue en las calles, los museos, las galerías y las reuniones sociales -que en ocasiones cuentan con la presencia de Niki de Saint Phalle- (Minujín, 2018). Aun así, aquellos ámbitos tampoco estaban libres de machismo. La manera en la que Parker y Pollock se refieren a la participación de las mujeres en esta nueva etapa de la historia del arte no es muy reconfortante:

> [...] Las prácticas de vanguardia en el siglo XX han presentado por sí mismas desafíos a las nociones tradicionales del arte, el artista y los códigos de representación, aunque en muchos casos su impacto ha sido absorbido y desviado de forma segura para convertirse en el nuevo establishment. Lo real es que la participación de las mujeres en estas prácticas de vanguardia todavía está condicionada por su posición como mujeres. Esto es obvio en la forma en que los hombres dentro de tales movimientos ven a sus colegas mujeres y en cómo los críticos responden de manera estereotipada al trabajo que producen las mujeres. (2013, p. 136)

Tanto Mayayo (2007) como Giunta (2018) catalogan como insuficiente a la teoría propuesta por Linda Nochlin en 1971, según la cual la ausencia de artistas mujeres en la historia del arte estaba fundamentada en su carencia de acceso a la misma educación que sus compañeros hombres. En función de esa idea, hoy en día con idéntica formación artística deberíamos tener, mujeres y hombres, iguales oportunidades de triunfo en el arte. Pero Andrea Giunta prueba que esto no es así. A lo largo de su

Feminismo y arte latinoamericano (2018) la investigadora ofrece un estudio cuantitativo minucioso que compara los porcentajes de participación femenina y masculina en los diferentes ámbitos que conforman el campo artístico, tanto en Latinoamérica como en Estados Unidos o Europa, y en todos y cada uno de ellos evidencia situaciones desfavorables para las mujeres.

Según los resultados ofrecidos por Giunta, la brecha de género en el mundo artístico se evidencia en una menor cantidad de mujeres (generalmente peor pagas o a cargo de administrar un menor presupuesto) en posiciones jerárquicas de instituciones del arte; y en un menor acceso para las artistas femeninas a revistas artísticas (especialmente a sus portadas), como también para sus obras a galerías, exposiciones individuales, muestras en el exterior de sus países de origen, exposiciones temporales y sobre todo a colecciones permanentes de museos. A esta escasa representación de artífices femeninas en espacios de exposición, que generalmente no sobrepasa un 20% del total de obras expuestas (independientemente del género de la persona que cure cada espacio), se suma la diferencia desfavorable de los precios de cotización de sus producciones en el mercado del arte. La diferencia entre los mayores precios de venta jamás pagados en una subasta por la obra de un artista varón en comparación a una artista mujer es abismal tanto en el caso de artistas vivos/as como muertos/as. Giunta denuncia además tratos abusivos por parte de figuras de autoridad de algunas instituciones artísticas hacia las artistas femeninas y cuestiona el concepto mismo de "carrera artística", que implica una noción de continuidad en el tiempo incompatible con las vidas de las artistas mujeres en sociedades que les asignan no sólo las tareas de reproducción sino también las de cuidado de los afectos[15]. Retoma además las críticas de las Guerrilla Girls, quienes sostienen que el sistema del arte exhibe una y otra vez a las mismas artistas mujeres o pertenecientes a una cierta etnia para distraer al público de la desigualdad aún reinante, y señala que si bien las exposiciones visibilizan mientras tienen lugar, no garantizan un cambio positivo a largo plazo. "La bibliografía reciente anticipa un paisaje distinto, pero su efecto todavía no se ha trasladado a los premios, el mercado o las exposiciones." (2018, p. 69).

[15] Esta incompatibilidad a veces aparece denominada con la expresión "suelo pegajoso", pues evita el ascenso de las mujeres en el ámbito laboral artístico.

En cuanto al caso argentino, Andrea Giunta toma como ejemplo el Premio de Honor del Salón Nacional (única forma por la cual un/a artista puede obtener una pensión vitalicia en Argentina) y evidencia nuevamente una amplia mayoría de ganadores masculinos en todas las disciplinas artísticas menos la textil (típicamente asociada a lo femenino[16]). También señala disparidad en la exhibición de obras en los principales museos del país, y en un evento tan masivo como arteBA. En resumen, el techo de cristal -limitación invisible pero real- del mundo artístico para las artífices femeninas, cubre tanto el escenario argentino, como el latinoamericano, como el occidental. Y seguirá estando allí mientras continuemos aceptando acríticamente las ideas del arte bueno, de calidad y excelencia, sin tener en cuenta que nunca necesitamos hablar sobre el "arte de los hombres", porque ya naturalizamos que el arte y sus virtudes son de ellos.

Sobre el Eurocentrismo en el Arte:

Las sucesivas campañas de colonización europea en América, África, Oceanía y parte de Asia, constituyen la forma más rápida de explicar esta cosmovisión generalizada que tiende a considerar a Europa como centro en la historia del mundo y la humanidad a la que llamamos "eurocentrismo". La historia del arte está plagada de indicadores de este imaginario, construida incluso sobre su fundamento. Aunque siempre han existido críticas aisladas hacia esta lógica, en el siglo pasado los cuestionamientos adquirieron mayor impulso:

> La lucha de las mujeres confluye con la lucha de los pueblos oprimidos por su emancipación, con la nueva situación en la escena política mundial que comienza a despuntar en los años setenta con la llamada <<política de descolonización>>, con el fin de los imperios coloniales europeos y la irrupción en pie de igualdad, por desgracia aún tan sólo en un plano <<legal>>, de otros pueblos y tradiciones culturales en el escenario geopolítico. (Jiménez, 2000, p. 11)

[16] Reafirmar mediante la premiación este tipo de estereotipos de género también es una forma de violencia simbólica. En la última edición de los premios Oscar ocurrió algo similar cuando entre las muchas categorías a las que estaban nominadas, las películas *Mujercitas* y *El escándalo* de marcado corte feminista, sólo obtuvieron los premios a *Mejor Vestuario* y *Mejor Maquillaje y Peinado* respectivamente.

La perspectiva de análisis antipatriarcal es ampliamente compatible con la anticolonial en una investigación sobre arte, pues se trata en ambos casos de combatir procesos sistemáticos de opresión cultural y violencia simbólica. A estos fines entra en juego el concepto de "interseccionalidad":

> En 1989 la activista y académica Kimberlé Williams Crenshaw acuñó este término para sostener que las opresiones de la sociedad (racismo, sexismo, homofobia, xenofobia o clasismo) no actúan de manera independiente, sino que están relacionadas y no pueden examinarse por separado. Es un concepto de enorme potencial para analizar críticamente cómo se configura el mundo del arte, cuyos actorxs son en su mayoría blancxs y pertenecientes a las clases medias o altas e ilustradas. (Giunta, 2018, p. 265)

La contracara lógica del eurocentrismo es la discriminación de todo aquello que no es europeo. Esto significa que en el mundo del arte, no sólo una mujer cuenta con menos oportunidades que un hombre, sino que un hombre nacido en otro continente (especialmente en un país tercermundista) cuenta con menos oportunidades que uno europeo y una mujer del tercer mundo tiene posibilidades mínimas de éxito (en especial si consideramos que la categoría misma de lo que significa "tener éxito en el arte" ha sido históricamente definida por actores masculinos europeos):

> Jones destaca que nos encontramos en un nuevo momento en el que se inauguran exhibiciones que abordan cuestiones de género o vinculadas a desigualdades sociales. Sin embargo, las galerías comerciales privilegian el trabajo de artistas que se ajustan a categorías seguras ("artista hombre y blanco"). Racista, clasista y geográficamente excluyente, el sistema del arte es también sexista y heteronormativo; (Giunta, 2018, p. 46)

Bidaseca (2018) señala que para superar este tipo de metodologías hegemónicas y alcanzar una justicia cognitiva, "construir un lugar en que las memorias de las mujeres afrocubanas, palestinas, iraníes, indígenas, africanas, asiáticas y tantas otras narren sus historias es vital" (p. 20). Pero haciendo eco de aquellas críticas al feminismo de los '80, que sólo abarcaba a unas pocas mujeres, Giunta (2018) explica que en el año 2007

se realizaron dos grandes exposiciones artísticas destinadas a la representación de artistas femeninas en el mundo, *Global Feminisms* (Feminismos Globales) y *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Wack! El arte y la Revolución Feminista) en las que se evidenciaba una presencia muy acotada de artistas latinoamericanas. La autora menciona también que la desigualdad de género en el campo artístico puede comprobarse tanto en Europa como en América Latina. La participación de Marta Minujín en *Wack!* es por ende un indicador más de su condición de artista mujer latinoamericana admitida en el canon de la historia del arte, que la convierte en un caso excepcional cuyo análisis no es sencillo.

En el arte, así como el patriarcado se replica en diferentes geografías, también el eurocentrismo funciona a diferentes niveles, y en Argentina por ejemplo no se traduce simplemente en la mirada hacia afuera en busca de un ejemplo a seguir, sino también en el desprecio o en una visión paternalista hacia las producciones artísticas de los pueblos originarios. En este sentido, Bidaseca advierte sobre los riesgos de analizar a aquel sujeto "otro" del patriarcado o del colonialismo, desde una visión fetichista y contraproducente: "Los recaudos y la vigilancia ética en la selección de conceptos y teorías parten de comprender que las definiciones nunca son asépticas ni objetivas." (2018, p. 63). Para combatir este tipo de generalizaciones unificadoras y deshistorizantes, Giunta sostiene que es importante tener en cuenta "los contextos específicos de enunciación, el lugar de las mujeres en cada sociedad y en cada momento, los discursos y las políticas de los feminismos en debate, e incluir, al mismo tiempo, el análisis comparativo de distintas escenas [...] poner de relieve las especificidades." (2018, p. 63). De allí la fe en que analizar el caso de Marta Minujín en comparación a los de dos artistas estadounidenses en un mismo contexto geográfico (europeo y ajeno a las tres) pueda resultar revelador.

Sobre el Arte de Mujeres:

La tendencia histórica de la crítica y del mercado del arte a tratar de manera similar a casi todas las obras producidas por mujeres, lleva a difundir la creencia errónea de que existe un corpus diferenciado que corresponde específicamente a un arte

de mujeres con características propias. Sin embargo, Parker y Pollock (2013) nos indican que alcanza con atender a la enorme heterogeneidad de las prácticas artísticas realizadas por mujeres durante el siglo pasado para desmentir la idea de un arte femenino homogéneo. Aún así el problema persiste:

> Actualmente no podemos sostener con certeza que hay un arte de mujeres y un arte de varones. Ni siquiera que hay un modo femenino y un modo masculino de expresarse en el terreno del arte. Esta fue la observación de Linda Nochlin. Sin embargo, a pesar de todo lo que los estándares tradicionales se han modificado, podemos constatar que desde que nacemos las instituciones nos clasifican en varones y en mujeres, y que las estadísticas dicen que las artistas clasificadas como mujeres representan, en el mejor de los casos, un 30% de lo que se realiza en el mundo del arte. (Giunta, 2018, p. 66)

A lo largo del presente escrito, al utilizar expresiones como "el arte de las mujeres" me estoy refiriendo de manera literal a las producciones artísticas realizadas por artistas clasificadas como femeninas, sin asumir que existen mayores similitudes en sus trabajos derivadas inevitablemente de aquella condición. Sin embargo, puedo tal vez encontrar la excepción que confirma la regla en un atributo común a las producciones del género más vulnerado en sus derechos, "la importancia que para la autoconstrucción de la identidad tiene la mirada, especialmente para las mujeres, a quienes se les ha negado tradicionalmente el control de esta." (Alario Trigueros, 2008, p. 11). En este sentido, si bien no todo arte producido por una mujer es un arte feminista, sí creo que en toda obra producida desde la subalternidad de los discursos hegemónicos del sistema del arte existe el potencial de un cuestionamiento al poder establecido, por el simple hecho de ofrecer un punto de vista distinto al dominante.

Como indica Giunta (2018), la militancia feminista en el campo artístico y el agridulce hecho de que gracias a su poco éxito en el pasado hoy en día pueden encontrarse cuerpos completos de obra realizados por artistas femeninas a precios accesibles, facilitan la organización de exhibiciones destinadas exclusivamente a mostrar artistas mujeres. A menudo esto despierta la crítica de que tal accionar destaca su género por sobre su condición de artistas. Críticas semejantes jamás aparecen en

relación a otro tipo de agrupamientos (por nacionalidad, por estilo, por temática) de obras producidas por hombres, lo que lleva a pensar que tal cuestionamiento es un mecanismo de defensa de un sistema del arte que no quiere ver evidenciado el silenciamiento sistemático que ha ejercido históricamente hacia el arte producido por mujeres. Algo que une a las mujeres artistas es el hecho de que siempre "han tenido que trabajar dentro de códigos de representación dominados y controlados por hombres." (Parker y Pollock, 2013, p. 136) y la realidad de que los discursos de la crítica han tendido siempre a encasillar sus producciones en estereotipos desvalorizados. Mayayo (2007) distingue tres actitudes históricas de recepción del arte producido por mujeres, por parte de la crítica:

1. El denominar a la artista como una excepción prodigiosa en su género.
2. El intento de atar su trabajo a una supuesta sensibilidad femenina.
3. La tendencia a elogiar las virtudes de la mujer en detrimento de las de la artista.

En este sentido, lo importante no es buscar una esencia común de la cultura femenina, sino "descubrir las relaciones entre las mujeres artistas y las instituciones del arte y la ideología a través de giros y cambios históricos." (Parker y Pollock, 2013, p. 136), detectando las tendencias a subestimar y objetificar a las artistas femeninas o a fomentar una rivalidad entre ellas que perjudique al género en su totalidad.

Sobre el Arte Feminista:

Desde que existen las artistas mujeres han existido obras de arte con mensajes más o menos explícitos en pos de la igualdad y en contra de la violencia de género. Lo más probable (lo inevitable) es que siempre haya habido mujeres descontentas con la injusticia del mundo y es posible localizar ese descontento en puntos muy tempranos de la historia del arte. Pero el feminismo propiamente dicho ha ejercido su impacto en el campo del arte principalmente desde su segunda ola. Alario Trigueros (2008) sostiene que en la actualidad no es posible negar la relación entre obra de arte e ideología y a su vez retoma las definiciones de Griselda Pollock, para quien la ideología no es sólo aquello que impulsa ideas y creencias, sino eso que ayuda a construir identidades.

Desde los años setenta en adelante, el arte feminista se ha abocado, como explica nuevamente Giunta:

> [...] a la investigación en torno a una iconografía y a lenguajes capaces de dar cuenta de una comprensión del cuerpo, de la sensibilidad, o del paisaje, excluidos de una historia del arte construida desde una perspectiva masculina. El feminismo artístico produce un giro en la representación del cuerpo femenino, que deja de abordarse desde el ojo patriarcal externo y cosificante (generalmente desnudo), para hacerlo desde un ojo interno que cuestiona la unidad esencialista de dicho cuerpo, sus roles y sus comportamientos, y que genera una iconografía nueva. (2018, p. 263)

La investigadora señala la resistencia que muchas artistas latinoamericanas han demostrado históricamente a ser etiquetadas como feministas o incluso como mujeres artistas (y no artistas a secas) y teoriza que probablemente, no se deba a que estas personas desconocían la desigualdad de género en el mundo artístico, sino a que justamente porque la intuían buscaban competir en pie de igualdad despolitizada. Distingue entonces cuatro actitudes diversas de las mujeres en cuanto a su autopercepción como artistas:

1. Las autodenominadas feministas que consideran sus producciones artísticas como una forma de militancia: Niki de Saint Phalle es -con sus particularidades- un claro ejemplo, no sólo en cuanto a militancia en favor de los derechos de las mujeres, sino también de las personas en riesgo de exclusión social por haber contraído el VIH, o en contra del uso descontrolado de las armas de fuego en Estados Unidos.
2. Las que "se autorrepresentan como artistas mujeres e investigan las propuestas de un arte femenino." (Giunta, 2018, p. 74): Mary Cassatt generalmente es catalogada de esta forma, pero Griselda Pollock detecta lecturas más complejas y abiertamente feministas en su obra, si bien ligadas a una idea de feminidad.
3. Las "artistas mujeres que realizaron una obra con una iconografía transgresora de los parámetros existentes, con representaciones en que la mujer ocupa un espacio inédito, pero que no admiten ser identificadas como feministas ni como

mujeres: sólo como artistas." (Ibídem): Marta Minujín ha sido en ocasiones un ejemplo vivo de este fenómeno, también Niki de Saint Phalle, que si bien buscaba contribuir al movimiento de liberación de las mujeres, quería hacerlo desde el status de artista, no de "artista mujer".

4. Las artistas que han intentado librarse de los condicionamientos sociales derivados de los códigos de representación típicamente asociados a lo masculino o a lo femenino mediante la incursión en el arte abstracto: Giunta argumenta que no triunfaron en su cometido pues la historiografía del arte igualmente inscribió su obra en el marco de relatos dominados por una ideología patriarcal.

Sobre la Historia del Arte con Perspectiva de Género:

La crítica feminista como proceso de recuperación de la historia en el arte tiene sus orígenes en la década de 1970, pues la tercera ola del feminismo no sólo dio lugar a un arte consciente y comprometidamente feminista, sino también a una revisión de la teoría del arte aplicable al presente y al pasado. En los últimos cincuenta años se han hecho muchas publicaciones que recuperan la memoria de artistas mujeres y sus obras, "nuestro conocimiento de la creatividad femenina se ha ido enriqueciendo" (Mayayo, 2007, p. 44) y este proceso ha contribuido a reconstruir aquel espejo histórico que nos habían quitado, a partir del cual podemos reinterpretar el mundo. Las miradas antes ocultas de mujeres que desafiaron lo ya establecido en sus obras, nos permiten generar nuevos interrogantes. "En definitiva, la crítica feminista del arte ha asumido la necesidad de poner en evidencia y transformar el imaginario patriarcal de los discursos dominantes para, tras la modificación de lo simbólico, llegar al cambio de la realidad misma" (Alario Trigueros, 2008, p. 10).

Transformar el imaginario imperante puede hacerse tanto investigando las relaciones de mutua influencia entre el feminismo explícito y las artes plásticas, como analizando todo tipo de obras (no necesariamente ligadas al feminismo como movimiento) "desde una perspectiva de género y encontrar en ellas programas identificables con las agendas del feminismo" (Giunta, 2018, p. 78), analizando también el contexto (cultural, religioso, social) en el que fueron creadas. Se trata en definitiva de

poner el foco en aquello que la historiografía patriarcal ha mantenido a oscuras. Pero quienes hemos leído a Griselda Pollock y Rozsika Parker, entendemos que incorporar nuevos nombres de artistas mujeres a la historia del arte -si bien absolutamente necesario- no es *suficiente* para modificar los discursos dominantes en ella. Hacer historia del arte feminista implica además necesariamente, como explica Mayayo:

> [...] poner en entredicho la jerarquía de valores en la que se basa el discurso histórico artístico tradicional, lo que se impone es una deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina [...] un cambio absoluto de paradigma. [...] En realidad, para Parker y Pollock, la ausencia de las mujeres en los anales de la <<vieja>> historia del arte no es una mera omisión o un simple olvido, sino la condición misma en la que se asienta la disciplina como tal. (2007, p. 51)

Incorporar nombres femeninos a la historia del arte es importante para desmentir la idea instaurada de que no ha habido artistas mujeres. Estudiar -como en la presente tesis- a artistas reconocidas es prioritario para rebatir el imaginario también dominante de que su obra es inferior a la de artistas reconocidos masculinos, por una supuesta marca de feminidad (a su vez, es necesario cuestionar por qué dicha feminidad, si efectivamente la hubiera, debería equivaler a la inferioridad estética). Y sobre todo, interpelar al canon de la historia del arte es vital para determinar "en qué medida [...] ha contribuido a forjar una determinada construcción de la diferencia sexual y analizar, sobre todo, cómo han vivido las mujeres esa construcción a lo largo de los siglos." (Mayayo, 2007, p. 52). Patricia Mayayo plantea que, aunque excluidas de los relatos históricos, las mujeres no crearon sus producciones desde afuera de la historia, sino trabajando en la misma cultura que sus contemporáneos varones, pero desde una posición marginalizada:

> [...] La labor de una historiadora del arte feminista consiste, precisamente, según Pollock, en evaluar en qué reside esa diferencia (siempre teniendo en cuenta que se trata de una diferencia históricamente constituida y no biológicamente determinada [...]), en estudiar las condiciones históricas concretas en las que se ha enmarcado la creatividad femenina y en dilucidar cómo las mujeres artistas han ido negociando

> sus posiciones dentro del mundo del arte, esto es, cómo han conseguido conciliar la contradicción que supone, en el marco de la historia del arte institucional, ser mujer y ser artista. (Ibídem)

Quienes analizamos la historia de la cultura y del arte desde una postura crítica en relación a las cuestiones del género y el poder -mujeres y en algunos casos también hombres- nos proponemos recuperar el derecho a conocer saberes que nos han sido negados analizando obras antes invisibilizadas e interrogando las causas de tal invisibilización. "Ante la naturalización y el lugar común, las opciones son la problematización y la investigación." (Giunta, 2018, p. 30).

> [...] En este aspecto es importante constatar cómo determinados aspectos icónicos o formales de la imagen están ligados a características de género (véase horizontalidad/feminidad, verticalidad/masculinidad, etc.) y cómo se han ido construyendo a través de siglos de una cultura que preeminencia lo masculino [...] Observar esas características formales en la construcción y observación de la imagen proporciona puntos de vista desde los cuales somos conscientes de la percepción de la imagen y así podemos constatar cómo influyen en nuestra evaluación sobre la misma. [...] En tanto que pertenecientes a una sociedad que privilegia lo masculino, y como seres integrados en la misma, nuestra visión está, por tanto, educada atendiendo a normas privilegiadoras de lo masculino." (López Fernández Cao, 2011, p. 26 y 27)

El feminismo historiográfico y curatorial reside en evidenciar el androcentrismo que rige sobre los criterios que han determinado la historia del arte, el análisis de las obras y la curaduría de las exposiciones artísticas, para poder comenzar a revertirlos, "como una orientación vitalmente necesaria para incidir en las luchas por la significación que acompañan las transformaciones de la sociedad. Sólo así el potencial emancipatorio del feminismo logrará abarcar las figuraciones imaginarias y simbólicas" (Richard, 2009, p. 75).

2.2. Estado del Arte:

En los últimos años, con la viralización internacional de movimientos como *Me Too*[17] (A Mí También), *Cuéntalo*[18], *Time's Up*[19] (Se Acabó el Tiempo) y la batalla argentina por la legalización del aborto, el feminismo ha vuelto a impulsar debates a nivel mundial que llegaron también al mundo artístico. La lucha de las mujeres ha instaurado en la agenda pública la discusión sobre conceptos tales como "deconstrucción", "naturalización de los privilegios" o "empoderamiento", que hoy suenan familiares pero hace una década eran utilizados con poca frecuencia y/o en diferentes contextos semánticos. En el campo artístico, estos conceptos junto a muchos otros han comenzado a debatirse también en relación tanto a las instituciones como a la historia y la crítica del arte. Desde los '70 en adelante se han realizado varias publicaciones que analizan el arte en sus muchas ramificaciones con perspectiva de género, varias de los cuales forman parte de la bibliografía de consulta de este trabajo. Pero en cuanto al recorte específico aquí tratado, los principales aportes tomados como antecedentes de la investigación se dan en una serie de escritos cuyo conjunto constituye el estado de conocimiento actual sobre el tema.

La publicación de Andrea Weiss, *París era mujer: retratos de la orilla izquierda del sena* (2017), que documenta resumidas biografías de las miembros de una particular comunidad ligada al arte de mujeres intransigentes que habitó París a principios del siglo XX, ha sido una gran inspiración para esta tesis. Para poder investigar sobre algo necesitamos tener noción sobre su existencia, y en este sentido la obra de Weiss -o mejor dicho, el documental audiovisual del mismo nombre dirigido por Greta Schiller en el que Weiss se basa- habilita una nueva perspectiva para el estudio sobre la mítica París del cambio de siglo, un contexto histórico que previamente había sido considerado siempre desde una óptica eminentemente masculina. El aporte innovador aquí propuesto respecto de aquella base, consiste en ampliar la cronología de la ciudad desde una perspectiva ligada al arte y a las mujeres, teniendo en cuenta los casos de Mary Cassatt

[17] Movimiento feminista popularizado en todo el mundo con el hashtag que significa "A mí también", originado en las denuncias de abusos sexuales a actrices de Hollywood por parte del productor Harvey Weinstein, entre otros.
[18] Es una campaña de denuncia similar, llevada adelante en los países hispanohablantes.
[19] Continuación del movimiento *Me Too* bajo el lema "Se acabó el tiempo" (de los abusos patriarcales).

-perteneciente a la generación inmediatamente anterior a la investigada en el libro de Weiss y que habitó la ciudad y se relacionó con algunas de las mujeres allí estudiadas- y de Niki de Saint Phalle y Marta Minujín -más jóvenes que las otras, y por lo tanto navegantes de una escena artística parisina en la que algunos caminos ya habían sido abiertos por esas mujeres, y otros quedaban aún por abrir-.

El libro *Mary Cassatt, pintora de mujeres modernas* (1998) escrito por la historiadora feminista Griselda Pollock, ofrece un estudio sobre la artista mucho más completo y detallado que cualquiera que yo pueda ofrecer aquí. No solamente por las limitadas características propias de una investigación de final de carrera de grado en comparación a los recursos con los que se ha desarrollado aquella indagación, sino además porque sospecho que nadie podría hablar sobre Cassatt desde una perspectiva feminista con mayor precisión que Pollock. Su artículo *El ignorado radicalismo de la impresionista Mary Cassatt* (2018) y el libro *Viejas Amantes: mujeres, arte e ideología* (2013) cuya autoría comparte con Rozsika Parker, también forman parte imprescindible de la bibliografía de este trabajo. Y a su vez, gran parte de los textos de consulta a los que he accedido inevitablemente mencionan a Pollock como una referente en materia de arte y feminismo[20]. Teniendo esto en cuenta, la ampliación que pretendo aportar aquí respecto de su análisis sobre la vida y la obra de Cassatt, pasa por identificar los vínculos que pueden trazarse entre la artista y algunas de las mujeres estudiadas por Weiss; y por comparar su contexto de formación y producción con aquellos experimentados por Niki de Saint Phalle y Marta Minujín varios años más tarde, intentando localizar también los rastros de su influencia.

Martínez Díaz y López Fernández Cao (2000) recuperan los consejos de Sandra Harding sobre investigación feminista y recomiendan atender siempre a la voz de las artistas sobre sus propias obras, "acudir siempre allí donde las mujeres hablaban, o donde otras mujeres hablaban de obras de mujeres." (p. 11). Siguiendo esta línea metodológica, no hay fuente más poderosa para examinar la juventud de Marta Minujín en la ciudad de las luces que los diarios íntimos de la propia Marta, reunidos en su reciente publicación *Tres inviernos en París* (2018). Los diarios se analizan aquí

[20] Martínez Díaz (2000), Mayayo (2007), Alario Trigueros (2008), López Fernández Cao (2011), Bissonnette (2018) y Giunta (2018) son ejemplos de esto.

prestando particular atención a los pasajes que Marta dedica a su interacción con Niki de Saint Phalle, a las características del campo artístico en las que puede leerse la herencia implícita de Mary Cassatt y a las apreciaciones que denotan la posición social de la mujer en aquel contexto.

Son muchas también las obras de Niki de Saint Phalle que incluyen declaraciones de puño y letra de la artista, incluido su libro *Mon Secret* (Mi Secreto), en el que denuncia los abusos sexuales de los cuales fue víctima en su niñez. No todos sus escritos resultan accesibles en su totalidad o traducidos adecuadamente para una investigación de este alcance y tampoco ocurre que los manuales sobre arte del siglo XX le dediquen grandes entradas, por lo que profundizar en su estudio generalmente requiere recurrir a páginas web de museos, artículos periodísticos y críticas de su obra. El sitio web de su fundación benéfica se erige tal vez como el más valioso de los recursos virtuales orientados a saber más sobre ella. Además, el Museo Guggenheim de Bilbao, que exhibió una enorme retrospectiva de su obra en el 2015, aconseja la lectura del ensayo *Niki de Saint Phalle: un acercamiento psicológico a su producción artística y a la significancia simbólica del Jardín del Tarot* (2012), de Paul Brutsche, a cuya versión completa sí pude acceder. La calidad misma de este tipo de fuentes tiende a implicar un análisis de la figura de Niki en solitario o a lo sumo como parte del colectivo artístico del Nouveau Réalisme (Nuevo Realismo), por eso resulta interesante estudiarla en constante relación con otras mujeres artistas que, como ella, impulsaron momentos vitales de sus carreras en París.

En lo relativo a la fundamentación y al enfoque metodológico se consideran invaluables los aportes de Marian López Fernández Cao en su libro *Mulier me fecit: Hacia un análisis feminista del arte y su educación* (2011), donde delimita los lineamientos generales de la investigación artística con perspectiva de género. Igualmente importantes son los datos estadísticos expuestos y las categorías analíticas propuestas por Andrea Giunta en su *Feminismo y arte latinoamericano* (2018), pues ayudan a plantear una perspectiva inicial en la que situarse. En ambos casos el aporte innovador que espera lograrse aquí consiste en una apropiación y reinterpretación de los conceptos trabajados por estas autoras, aplicándolos a un nuevo objeto de estudio.

2.3. Enfoque Metodológico:

En este punto de la lectura, las lectoras y los lectores deben haber notado ya algunas particularidades respecto de la redacción del presente trabajo, la primera de las cuales se evidencia en este mismo párrafo: hay en mis modos de expresión una búsqueda constante por hacer patente en la memoria de la investigación misma, el sentimiento de inclusión independiente del género cuya ausencia en los relatos de la historia del arte estoy denunciando. La segunda, también aquí presente, es un posicionamiento desde la autorreferencia que por lo general tiende a ser absolutamente evitado en los escritos académico-científicos y que puede ser leído incluso como una falta de profesionalismo. La razón no es tal, sino tal vez, un exceso de compromiso para con la causa de la investigación feminista. Mencioné ya en la introducción que no considero posible hablar sobre aquello que ha sido invisibilizado utilizando el mismo enfoque que lo invisibilizó en primer lugar, esta consideración ha sido tratada ya por otras autoras:

> Al participar de lo que M. Foucault llamó "la insurrección de los saberes sometidos", la crítica feminista no puede sino romper los marcos de la vigilancia epistemológica y desobedecer los protocolos de disciplinamiento académico que controlan las fronteras de inclusión-exclusión que separan los saberes pertinentes y calificados de los saberes impertinentes o descalificados. La crítica feminista parte sacudiendo los límites de las disciplinas universitarias que resguardan la integridad de los corpus académicos, para detectar los vicios de las sistematizaciones funcionales encargadas de reproducir la autoridad del canon e incorporar lo desechado por ellas a zonas intermedias. [...] (Richard, 2009, p. 77 y 78)

Cuando Richard habla de romper con la "vigilancia epistemológica" claramente alude a la acepción más tradicional de esta expresión, que refiere a la permanente constatación -por parte de los agentes de la comunidad educativa- del rigor científico de aquello que se está dando como cierto dentro de los contenidos de algún material académico. En este sentido, el borramiento de toda huella de la subjetividad de quien redacta la memoria de una investigación, vendría a garantizar la veracidad objetiva de sus afirmaciones. Pero, como explica Devillard:

> En cualquier caso, la crítica -desde diferentes frentes teóricos- del objetivismo científico (denuncia de la falsa neutralidad del científico y de las expectativas engañosas que dejaría planear la defensa de la 'ruptura epistemológica') ha mostrado hasta la saciedad la intervención del investigador en todas las fases analíticas. (Devillard, 2004, p. 166)

Teniendo en cuenta la realidad indiscutible de que toda investigación es llevada adelante por una persona con un recorrido vital específico, perteneciente a un determinado colectivo cultural de acuerdo a su género, color de piel, orientación sexual, nivel educativo, clase social, edad, etc., cabe considerar que la forma más objetiva de afrontar la redacción académica de un proyecto de investigación dentro del campo de las humanidades sea, paradójicamente, admitir esa subjetividad. Esta posibilidad adquiere más peso ante una indagación sobre arte relacionada con la defensa de los derechos de la mujer, cuando se evalúa que, a lo largo de la historia, "el poder de determinar qué es un arte "alto", "grandioso" o "históricamente significativo" ha permanecido en las manos de instituciones dominadas por hombres." (Parker y Pollock, 2013, p. 136). Aquellos relatos que tan a menudo leemos como si estuvieran siendo narrados por la voz oficial, atemporal y omnisciente de la historia, en casi todos los casos están siendo narrados por voces masculinas.

> [...] No hay sujeto universal, porque hoy sabemos que nunca lo había habido. La invención del sujeto autónomo desligado de contexto sirvió de coartada ideológica al capitalismo y al norte económico para adoctrinar, someter y dirigir a todos aquellos que no eran considerados sujetos: las clases populares, los grupos empobrecidos, los sujetos no occidentales y las mujeres. [...] La deshumanización de los otros era un mecanismo imprescindible para la autocomplacencia antes de objetualizarlos. De la misma manera que se deshumaniza al enemigo en una guerra, se le demoniza [...] para que esté tan lejos de nosotros que no nos importe destruirle (López Fernández Cao, 2011, p. 14 y 15)

Aún en instituciones cuyas figuras de autoridad son principalmente femeninas, cuando no existe una conciencia crítica tiende a primar un currículum oculto en total alineamiento con las jerarquías de poder existentes en la sociedad, lo cual en las

relaciones de género, se traduce en un orden patriarcal. Para escapar a esa lógica, es necesario adoptar una posición no sólo crítica, sino también claramente situada en la otredad respecto del discurso dominante: "Establecer las cuestiones de género desde la posición de las mujeres. Plantear las relaciones raciales y las cuestiones territoriales desde la perspectiva de los indígenas. Exponer la sexualidad desde la posición de los homosexuales. Y así sucesivamente." (Connell, 2009, p. 1).

El enfoque metodológico cualitativo aparece entonces como adecuado y necesario para este tipo de investigación, en tanto contempla la subjetividad de quien investiga. Esto no significa que el análisis sea menos riguroso o la escritura menos académica, sino que la realidad estudiada es interpretada desde una visión particular, relativa a una mente específica, en este caso, la de una militante feminista. Aplica entonces en la construcción del presente relato una acepción más actualizada del concepto de vigilancia epistemológica, que remite al esfuerzo ininterrumpido por conservar la coherencia teórica entre aquello que se pretende destacar y la forma de expresarlo, para mantener la integridad de una determinada línea de pensamiento.

Si la vigilancia epistemológica en su concepción tradicional conlleva el riesgo de preservar un concepto científico al punto de transformarlo en un dogma inalterable, esta nueva acción examinadora como auditoría del nivel de coherencia de una crítica feminista tiene implicancias más bien opuestas. Si tomamos como válida la noción instaurada a mediados del siglo pasado con el giro lingüístico, de que no podemos desligar un desarrollo conceptual del análisis del lenguaje empleado en él, hallaremos aquí que la vigilancia epistemológica aplicada a la crítica feminista no cierra ni limita los conceptos, sino que los abre y relaciona constantemente. Allí donde el discurso oficial narra desde y hacia un sujeto teóricamente neutro y universal que en la práctica es masculino y hegemónico, la crítica feminista apunta a construir un discurso que contenga y aluda a las disidencias antes silenciadas.

> [...] El análisis del discurso sustenta [...] teorías [...] que examinan prácticas e identidades en el cruce entre lenguaje, hegemonía, representación, cultura, valor y poder. Entendemos por "discurso" un conjunto múltiple de prácticas significantes [...] (no exclusivamente lingüísticas) [...] La crítica feminista se ha beneficiado,

> más que ninguna otra, del análisis del discurso porque este le ha permitido destejer maniobras ocultas de los signos [...] supuestamente neutros [...] (Richard, 2009, p. 76)

López Fernández Cao (2011) explica que al rechazar toda metodología de investigación que implique una voz investigadora autoritaria y una narrativa única, el feminismo ha creado nuevos modos de investigar. El enfoque feminista no opone los conceptos de subjetividad y objetividad, sino que abreva tanto de la vivencia personal y la ideología política como de la teoría académica y la formación profesional.

A partir de aquella poderosa consigna heredada de la tercera ola del feminismo que enuncia "Lo personal es político", la metodología feminista comprende que el cambio social comienza con la propia experiencia y con la recuperación del interés sobre aspectos femeninos que históricamente han sido considerados como triviales. Respecto de la evolución y los logros de las teorías feministas en los márgenes de la corriente mayoritaria, Yvonne Doderer plantea:

> [...] a la luz de nuestras propias carencias y del desánimo generalizado que produce la magnitud de los problemas que directa o indirectamente nos afectan, no deberíamos cometer el error de buscar la verdad fuera de nosotros mismos. Esto puede parecer poco analítico, pero lo cierto es que se ajusta a las limitaciones actuales de nuestro ser. (Doderer, 2000, p. 18)

Pero cuanto más ha evolucionado la ideología del movimiento feminista, menos ha permitido a sus miembros que aquella introspección se convirtiera en individualismo, pues como ya hemos visto, con el tiempo se hizo obvio que, más allá de la posición social de inferioridad respecto del hombre, los derechos de las mujeres no eran tampoco iguales entre sí de acuerdo a otras diferencias culturales que excedían al género. Por lo tanto, en permanente autorreflexión, el enfoque feminista de la investigación incorpora críticas contra el racismo, la homofobia o el clasismo. Al tener conciencia sobre las potencialidades transformadoras del discurso, se mantiene "al tanto continuamente de la estereotipación [...] en relación con el género [...] y otros tipos de diferencias humanas." (López Fernández Cao, 2011, p. 13). Adapta metodologías preexistentes, como el

enfoque cualitativo o el mixto, pero atendiendo no solamente a qué observar sino también a cómo hacerlo: no sería coherente combatir una historia de silenciamiento sistemático de voces femeninas hablando por otras mujeres, por eso la investigación feminista siempre intenta recuperar los testimonios de las artífices sobre su propia vida y obra, como también los relatos de sus contemporáneas. Se apunta a dialogar con el pasado más que a hablar sobre él[21], "reintroducir las dimensiones cotidianas de la historia, replantear nociones tan mal tratadas como las de "tradición" o de "cultura", y recordar que éstas no existen a espaldas de los individuos sino en y por ellos." (Devillard, 2004, p. 164).

El análisis feminista del arte y su proyección teórico-académica, plantea una crítica a las corrientes hegemónicas de la creación artística y su estudio desde una diferencia posicionada, aspirando a "reinsertar a los agentes sociales en el núcleo de las prácticas investigadas." (Ibídem, p. 162). Se trata de un cruce entre militancia social y academicismo "que desafía el discurso moderno excluyente y propone uno [...] incluyente, diverso y alternativo" (Martínez Díaz y López Fernández Cao, 2000, p. 10) y a tal fin alterna diferentes posiciones subjetivas y registros de voz (Richard, 2009). De allí que en el presente escrito la construcción del discurso se articule alternando entre valoraciones respecto de la realidad actual, ejemplos significativos de experiencias pasadas referenciadas en clave anecdótica, citas bibliográficas textuales y parafraseadas, testimonios de terceros, narraciones biográficas, pasajes literarios, análisis de obra, etc. Las fuentes son variables, los saberes objetivos se intercalan con las opiniones subjetivas sin equipararse, pero valorados como una pluralidad de datos cualitativamente diversos, "los análisis cualitativos que se apoyan en herramientas cuantitativas promueven nuevas fuentes de conocimiento y reflexión." (Devillard, 2004, p. 177).

En el caso particular de esta investigación sobre arte, el enfoque feminista aparece en principio combinado con el cualitativo, que posibilita el planteo de hipótesis y preguntas en cualquier momento de la recolección y el análisis de la información. Así,

[21] "Hablar sobre" debería necesariamente en todos los casos, estar articulado con un "dialogar con" y con un "recuperar la palabra de" para poder considerarse diferente a la opresión. Es en este sentido que se utiliza la expresión en el presente trabajo en relación a las mujeres artistas (u otras minorías culturales) y sus obras.

las preguntas de investigación van surgiendo y adquiriendo un orden de prioridades, contemplando la posibilidad de ser perfeccionadas y respondidas a su tiempo. A partir de la constante revisión -con una idea en mente- de la bibliografía existente en tanto marco de referencia, es posible concebir un diseño inicial del estudio, recolectar y analizar datos en base a este, y elaborar resultados parciales que den lugar a nuevas preguntas e ideas, en un proceso circular. De este modo se pueden definir y afinar diversas metodologías de investigación acordes a las preguntas planteadas, pues el enfoque cualitativo permite el cruce de fuentes y la pluralidad de perspectivas. Desde este enfoque no hay una cuantificación del complejo y multifacético objeto de estudio, sino que se aspira a comprender su contexto, siendo relevante entonces establecer una cronología clara y acotada para los sucesos analizados.

Sin embargo, como nos indica Roberto Hernández Sampieri: “Las indagaciones cualitativas no pretenden generalizar de manera probabilística los resultados a poblaciones más amplias.” (2014, p. 19), mientras que toda investigación fundada en la teoría feminista apunta a brindar interpretaciones y ejemplos respecto de un problema considerado estructural y mayor, la desigualdad de género. Por este motivo tal vez sea más acertado hablar de un enfoque metodológico feminista combinado con un enfoque mixto de preponderancia cualitativa.

El enfoque mixto de la investigación “implica un conjunto de procesos de recolección, análisis y vinculación de datos cuantitativos y cualitativos en un mismo estudio o serie de investigaciones para responder a un planteamiento del problema.” (Sampieri, 2014, p. 532). Si bien este trabajo no se apoya directamente sobre la recolección de datos cuantitativos, sí construye gran parte de sus conclusiones tomando como fundamento argumentativo el antecedente de otras investigadoras feministas que sí han recurrido a los porcentajes y las estadísticas (un ejemplo es el primer capítulo del libro *Feminismo y arte latinoamericano* de Andrea Giunta, donde la autora comprueba que la falta de representación de las mujeres en el mundo del arte es un problema aún vigente por medio del análisis de datos numéricos).

Más allá del recorte espacio-temporal y de la selección de casos específicos, esta tesis de grado se inscribe en una relativamente nueva tradición junto a otras tantas

investigaciones sobre arte que, mediante el enfoque feminista, colaboran en la construcción colectiva de conocimiento con perspectiva de género. En este trabajo como en aquellos, aunque los estudios específicos varíen, el enfoque general apunta a revisar la historia como más usualmente nos ha sido relatada. Se busca decodificar los modos simbólicos en los que la mujer ha sido representada artísticamente:

> [...] Estudiar [...] qué características icónicas, iconográficas, iconológicas, retóricas y simbólicas ha ido tomando para encarnar el fantasma masculino del tiempo que la creó. [...] Reconocer estereotipos, clichés, arquetipos en la figuración femenina. Buscar permanencias y discontinuidades en la representación, cambios y latencias que lleguen hasta la representación actual o hayan variado." (López Fernández Cao, 2011, p. 24)

Se intenta ubicar y poner en valor las producciones de diferentes artífices femeninas, más o menos reconocidas por el público masivo. Analizar las biografías y las críticas que se han escrito -tanto en su tiempo como posteriormente- sobre estas mujeres en comparación a aquellas que se han redactado sobre artistas masculinos contemporáneos a ellas. Buscar rastros de una conexión entre lo expresado en aquellos relatos y una determinada ideología sexista. Hacer lo propio respecto de las reseñas sobre exposiciones en las que se hayan exhibido las obras de estas artistas. Identificar todas las ocasiones en las que un discurso relacionado al objeto de la investigación equipara lo masculino a lo universal y lo femenino a lo particular. Teorizar de qué maneras la exposición a este tipo de discursos sobre sus vidas y sus obras puede haber influído en los procesos de producción plástica de estas artífices. Contextualizar dichos procesos creativos de acuerdo a las oportunidades y limitaciones que el contexto epocal imponía al género femenino. Y sobretodo, como he mencionado ya, revisar y deconstruir permanentemente las categorías discursivas recurrentes en las diferentes fuentes de la investigación, aquellas que se consideran parte naturalizada del lenguaje sobre arte, tales como "belleza", "genialidad", "feminidad" o "carrera artística".

Sampieri (2014) fija los orígenes de los enfoques cuantitativo y cualitativo en las ciencias sociales en el siglo XIX. Esto significa que durante aproximadamente doscientos años los fenómenos sociales han sido investigados desde estas perspectivas,

dando por resultado conclusiones que el mundo académico (y por transferencia, el común de la gente) ha tomado como respetables y válidas. Si lo mismo pudiera decirse respecto del enfoque feminista de la investigación, tal vez hoy en día ya no sería necesario utilizarlo.

2.4. Objetivos Generales:

Mary Guanipa Pérez (2008) sostiene que cuando -como sucede en este caso- el enfoque metodológico es eminentemente cualitativo, los propósitos no pueden sustituir los objetivos de una investigación. Defiende su punto basándose en las definiciones de Jacqueline Hurtado de Barrera, según la cual los objetivos se alcanzan al finalizar la actividad investigadora, mientras que los propósitos exceden los límites de la investigación misma, pues son aspiraciones mayores que pueden manifestarse incluso en los aportes derivados de aquella.

La autora además defiende el empleo de un único objetivo general, en absoluta correspondencia con el título del trabajo -aquí *No eran musas: mujeres artistas en París y Argentina en los siglos XIX y XX*- y con las preguntas de la investigación. Apoya su creencia en las postulaciones de Fidias Arias, para quien el objetivo general puede derivar en dos objetivos específicos o más, ya que se encarga de manifestar el fin concreto de la investigación, de manera coherente con la formulación del problema. De acuerdo con el diseño de la investigación como se ha consolidado en el presente capítulo y en el anterior, es posible establecer el objetivo general de la siguiente manera:

- Analizar los casos seleccionados (vida y obra de Mary Cassatt, Niki de Saint Phalle y Marta Minujín principalmente entre 1890 y 1970) desde una doble valoración; primero como respuesta a una deuda que las investigaciones sobre arte tienen hacia las mujeres artífices y segundo como referencia teórica para la comprensión del lugar que las relaciones de solidaridad (y sororidad) entre mujeres han ocupado en el desarrollo de la historia del arte.

2.5. Objetivos Específicos:

Este tipo de objetivos deriva directamente del objetivo general, pues se entiende que de ellos se desprenden las acciones concretas que se consideran necesarias para cumplir con aquel. Si bien esta clase de objetivos no es en extremo necesaria para las investigaciones de carácter eminentemente cualitativo, sí ayudan a fundamentar la operatividad sistemática del objetivo general en la acción investigativa, posibilitando el cumplimiento de las expectativas originadas en las preguntas de la investigación (Guanipa Pérez, 2008).

A la hora de determinar estas consecuencias del objetivo general es importante mantener en mente el contexto de la investigación, llevada a cabo como trabajo final de una carrera de grado. Esto es relevante en tanto los objetivos específicos constituyen el por qué del accionar que se llevará a cabo durante el transcurso de la investigación. En concordancia con el objetivo general anteriormente planteado se pueden decantar estos dos objetivos específicos para la presente investigación:

- Emplear las herramientas que la formación universitaria me ha proporcionado para reflexionar sobre algunos de los contenidos aprendidos desde una perspectiva de género, que arroje luz sobre problemáticas anteriormente no contempladas.
- Contribuir a la generación de material académico con perspectiva de género, que pueda ser considerado como contenido curricular por los miembros de la comunidad universitaria ligados al estudio de las Bellas Artes.

3. Desarrollo:

La primera parte de este escrito se ha destinado a introducir el problema de la investigación y a determinar sus interrogantes y propósitos. En la parte siguiente se fundamentaron los motivos para realizarla y se determinaron los criterios teórico-metodológicos empleados a tal fin. Además se citaron los antecedentes principales de la investigación y los aportes innovadores propuestos a partir de su base. El cierre de aquella segunda parte se dio en la declaración de una serie de objetivos a perseguir en el desarrollo de la investigación así diseñada, y a dicha persecución nos dedicaremos ahora. Este capítulo se orienta en primera instancia a examinar el recorte espacio-temporal elegido, explicando la centralidad de París en el escenario artístico del siglo pasado y describiendo las principales búsquedas de los movimientos del arte moderno. Por supuesto, en una investigación con enfoque metodológico feminista resultaría insuficiente realizar dicho análisis desde la mera repetición de las ideas dominantes sobre estas cuestiones, por lo que inmediatamente se procede a revisarlas desde otra perspectiva, teniendo en cuenta la posición de las mujeres artífices en la París moderna. En segunda instancia el eje se traslada a justificar la selección de casos particulares entre los de esas muchas mujeres, y a su posterior desarrollo. Este trabajo se ocupa en detalle de Mary Cassatt, Niki de Saint Phalle y Marta Minujín, analizando aspectos puntuales de sus vidas y sus obras, y reflexionando sobre los aportes que han legado a nuestros días.

Se ha mencionado ya la mutabilidad histórica del término “feminismo”, pero a ella debemos sumar la complejidad que conlleva el hecho de que su relación con el arte sea un campo de la investigación relativamente nuevo. A menudo durante el proceso de revisión de la bibliografía de consulta para este trabajo me he encontrado leyendo afirmaciones sobre el arte realizado por mujeres que hoy en día ya no pueden ser consideradas ciertas. Hace doce años Alario Trigueros aseguraba sobre Artemisia Gentileschi “se representa como la primera artista consciente de su valía en las dos versiones de su Autorretrato como alegoría de la pintura, sentando las bases de una genealogía femenina de artistas” (2008, p. 16) pero hoy sabemos que la obra de Artemisia data de 1638, mientras que el *Autorretrato tocando la espineta* (1577) de

Lavinia Fontana y el *Autorretrato* (1556) en el que Sofonisba Anguissola se representa a sí misma como pintora, son obras anteriores en el tiempo que denotan la misma consciencia del propio valor como artífices femeninas. De manera igualmente errónea, José Jiménez afirma "En sentido estricto, y con el importante antecedente de algunas mujeres artistas en el siglo XIX, la presencia creativa de las mujeres en el arte se remonta a la época de las vanguardias históricas, a los inicios del siglo y al período de entreguerras" (2000, p. 12) ignorando por completo la existencia de las tres mujeres recién mencionadas y de muchas, muchas otras.

La intención no es brindar estos ejemplos para desmerecer el trabajo realizado por investigadores que, al margen, han contribuido al avance de la investigación feminista en arte con sus aportes. Pero considero importante reforzar la noción de que el cruce entre arte y feminismo es un terreno en construcción y en permanente reconstrucción. Si lo consideramos como un producto terminado y perfecto, corremos el riesgo de seguir perpetuando la invisibilización y el olvido de muchas mujeres y sus respectivos logros. Por lo tanto, al adentrarnos en la parte del presente trabajo destinada a hablar sobre las mujeres del mundo artístico que habitaron París entre fines del siglo XIX y los primeros sesenta años del siglo XX, es necesario tener en mente que por muy informadas que estén hoy en día las afirmaciones que aquí se hagan al respecto, en el futuro pueden surgir nuevos datos históricos que las contradigan o resignifiquen. No es mi objetivo ofrecer este relato como una verdad absoluta y cerrada, no después de haber dedicado los dos capítulos anteriores a fundamentar los efectos negativos que ese tipo de discursos sobre la historia han ocasionado en nuestra percepción sobre nuestra propia tradición cultural.

En cambio, se apunta aquí a enriquecer dicha tradición analizando algunos de los casos que han ingresado a su canon desde ópticas que, por el contrario, no son canónicas. El mismo Jiménez (2000) menciona que a partir de los años setenta (etapa inmediatamente posterior al recorte temporal aquí estudiado) se ha instalado en los diferentes planos del arte una representación de lo previamente excluido, empezando por las mujeres pero continuando luego por las disidencias sexuales y étnicas:

> [...] Y los artistas del Tercer o del Cuarto Mundo [...] podían presentar una concepción del arte enraizada en sus propias tradiciones culturales, afirmando y manteniendo su diferencia frente a la línea cultural dominante.
>
> La gran fuerza del nuevo arte hecho por mujeres reside en su capacidad para identificar y poner en cuestión los estereotipos dominantes durante siglos en la cultura de Occidente, la visión masculina/blanca de sí mismo y <<del otro>> [...] Sobre tales estereotipos se asienta la visión, también estereotipada, de las <<otras culturas>> y de <<la historia>>, concebidas como espacio de colonización y dominio. (Jiménez, 2000, p. 15)

Otro tanto puede decirse respecto de la investigación sobre arte hecha por mujeres. El problema de la visión estereotipada de la cultura "otra" respecto de la dominante es uno que a menudo siento habitar: mi piel es muy blanca, mis rasgos muy europeos, pero mi ciudadanía es argentina y nunca he vivido fuera de una crisis económica, nunca he salido a la calle sin miedo. No puedo decir que sienta como mía la tradición primermundista a la que mi educación siempre pareció estar siguiendo. Pero tampoco me es propia la herencia de los pueblos originarios, con quienes comparto muy poca sangre. Mía es la mezcla. Durante años me he formado estudiando el arte producido en Europa y Estados Unidos como ejemplo del deber ser, y por eso mi primer instinto a la hora de cuestionar esa formación pasa por identificar a las mujeres artífices pertenecientes a ella que me han sido ocultadas. Pero cuando leo autoras feministas que cuestionan las estructuras dominantes establecidas, referirse a Mary Cassatt como "americana" en relación a su pertenencia a una nación y no a un continente -mi continente- siento que aún queda mucho por cuestionar.

La influencia de Mary Cassatt, como veremos, puede rastrearse en generaciones de mujeres artistas posteriores. Marta Minujín es, como yo, muy argentina y muy blanca. Y ha crecido aquí, pero se ha formado allá. Suya es la mezcla, tan suya como mía. Es extremadamente poco frecuente que las investigadoras feministas del primer mundo la investiguen. Pero confío en que su decisión de volver a Argentina y quedarse aquí, la convierte en una actriz clave para comprender el desarrollo de un arte argentino hecho por mujeres y fundado en el más absoluto sincretismo, la única tradición artística en la que puedo insertarme cómodamente.

3.1. Una ciudad, París como centro del arte en el siglo XX:

> *Aquello fue el final de la primera parte de París. París no volvería nunca a ser igual, aunque seguía siendo París, y uno cambiaba a medida que cambiaba la ciudad. [...]*
>
> *París no se acaba nunca, y el recuerdo de cada persona que ha vivido allí es distinto del recuerdo de cualquier otra. Siempre hemos vuelto, estuviéramos donde estuviéramos, y sin importarnos lo trabajoso o lo fácil que fuera llegar allí. París siempre valía la pena, y uno recibía siempre algo a trueque de lo que allí dejaba.*
>
> Ernest Hemingway, 1950s

La ciudad de las luces, la ciudad del amor, la ciudad luz, una fiesta móvil, la capital mundial del arte moderno. París ha sido llamada de muchas formas a lo largo de la historia, y todas dan cuenta de su condición adquirida de mito. A menudo, como ocurre también con Nueva York o Buenos Aires, nos encontramos sabiendo sobre ella más como si se tratara de una entidad autónoma con voluntad propia que de una mera geografía habitada por seres pensantes. Como Florencia durante el Quattrocento o Roma durante el Cinquecento, París vio surgir entre fines del siglo XIX y principios del XX una cantidad sorprendente de figuras intelectuales geniales en sus calles, muchas de las cuales ni siquiera habían nacido en Francia. Al margen de la aparente casualidad, son varias las condiciones históricas que ayudan a explicar este fenómeno y no todas comenzaron en el mismo momento.

La adolescencia de Mary Cassatt coincide con la publicación de dos grandes obras literarias ambientadas en París, *Historia de dos ciudades* de Charles Dickens en 1859 y *Los Miserables* de Victor Hugo en 1862. Ambas novelas giran en torno a la Revolución Francesa, evento inaugural de nuestra Edad Contemporánea y germen de las muchas revoluciones que llevaron a la capital de Francia a convertirse en el escenario de rupturas artísticas del que Mary sería coprotagonista algunas décadas más tarde. Gompertz (2017) sostiene que fue aquel mismo espíritu de rebelión, aún latente, el que

alentó a los hombres y mujeres impresionistas a luchar contra los parámetros retrógrados impuestos por la Académie des Beaux Arts (Academia de Bellas Artes), lucha que puso en marcha los mecanismos de constante transformación del arte entre 1870 y 1970 que hoy conocemos como “las vanguardias”.

> Escogieron bien el momento. En París se daban todas las condiciones necesarias para romper con la tradición: cambios políticos violentos, avances tecnológicos, el desarrollo de la fotografía e ideas filosóficas nuevas y fascinantes. Mientras aquellas jóvenes luminarias se sentaban a charlar en los cafés, veían cómo la ciudad cambiaba físicamente ante sus ojos. París pasaba de ser un laberinto medieval a un centro artístico. Bulevares anchos, luminosos y espaciosos sustituían a callejas viejas, hediondas y estrechas. [...] Mientras la ciudad vivía tales cambios, también la innovación entró con fuerza en la técnica pictórica. Hasta 1840, los artistas que utilizaban la pintura al óleo estaban limitados a trabajar en sus estudios, ya que no había un recipiente transportable para guardar los colores. Cuando se introdujo la idea de meter la pintura en pequeños tubos con un código de color, los pintores más intrépidos se vieron ante la posibilidad de pintar directamente en el lienzo *in situ.* (Gompertz, 2017, p. 41 y 42)

La reforma urbanística llevada adelante por el barón Haussmann en nombre de Napoleón III a partir de 1852, transformó el escenario urbano parisino -la nueva capital- en un territorio más fácil de controlar con artillería en el caso de una revuelta popular. El estilo medieval de los estrechos callejones dio paso al estilo moderno de los amplios cruces. Donde antes se habían erguido los viejos y conocidos edificios de la época de la revolución se levantaron construcciones nuevas, regulares y austeras. Sus paredes vieron surgir y consolidarse a la nueva forma artística de la cartelería publicitaria, con obras de maestros de la talla de Henri Toulouse-Lautrec o Alphonse Mucha. Sus veredas sintieron el peso de las pisadas de la nueva figura social del flâneur que vagabundeaba por la ciudad, sin rumbo fijo y observándolo todo, absorbiéndolo todo.

Un decenio más tarde, el Segundo Imperio sumó una medida en pos de la modernización esta vez en el ámbito artístico, al autorizar una exposición alternativa a la dirigida por la Academia -el igualmente afamado y resentido Salón de París- y

conformada por las miles y miles de obras rechazadas por aquella. En el Salón de los Rechazados de 1863, un genio descubrió a otro genio, una letra distinto y ocho años mayor: Monet vio en Manet la promesa de un arte digno de esta nueva era.

Por esos años, las innovaciones tecnológicas de la cámara fotográfica y el pomo de pintura liberaron simultáneamente a los artistas de su obligación de representar fielmente la realidad y de tener que hacerlo desde el encierro. El subversivo grupo de los independientes que pasaron a la historia como "impresionistas" dio la batalla luego para liberarlos, además, de la necesidad de someter sus producciones al rancio juicio de los Salones estatales como único medio para darlas a conocer. En 1874, cuando el fin de la Guerra franco-prusiana ya había hecho de Francia nuevamente una república, la Societé Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc. (Sociedad Anónima de Artistas Pintores, Escultores, Grabadores, etc.) de la que formaron parte sustancial tanto Monet como Cassatt, expuso por primera vez al público de París un arte que resultaba radicalmente nuevo en su tiempo y que nos resulta moderadamente conservador hoy en día. Un arte que entonces fue despreciativamente catalogado de "impresionista", el punto de quiebre entre el arte tradicional y el moderno.

Así como en el pasado las innovaciones estilísticas y conceptuales del Renacimiento italiano eventualmente se expandieron hacia el resto de Europa (y luego, colonización mediante, hacia el resto del mundo), en aquel fin de siglo comenzó a irradiar desde París la noción de un arte nuevo, que poco a poco atrajo a las almas que anhelaban ser parte del cambio:

> Más de 1800 artistas estadounidenses estudiaron en París a fines del siglo XIX y en la década de 1880 Henry James iba a declarar sobre el arte de su país: "Cuando buscamos 'arte estadounidense', lo encontramos principalmente en París. Cuando lo encontramos fuera de París, al menos encontramos una gran cantidad de París en él." (Pollock, 1998, p. 76)

En 1903, los hermanos estadounidenses de ascendencia judía Leo y Gertrude Stein se instalaron en París e hicieron de su hogar un refugio para las emergentes

tendencias artísticas y literarias más radicalmente opuestas a la tradición.[22] Los pintores, escritores y pensadores que frecuentaban su apartamento en aquellos años, pudieron ver en primera fila el desarrollo de la competencia feroz entre el español Pablo Picasso y el francés Henri Matisse por conquistar el arte moderno, pues sus avances pictóricos aún no eran del todo comprendidos en el resto del mundo, pero siempre eran bien recibidos por las paredes (y los bolsillos) de los Stein.

Mary Cassatt, que para entonces ya no era una adolescente sino una artista consagrada en sus sesenta años comenzando a quedarse ciega, había perdido también algo de su visión renovadora de la tradición artística y desestimó el entusiasmo de los Stein por estas nuevas tendencias con argumentos poco menos que antisemitas. La pintora rechazó por completo la idea de que el Fauvismo de Matisse o el Cubismo de Picasso pudieran llamarse herederos del Impresionismo del que ella había formado parte (Pollock, 1998). Hoy en día, en vistas de los sucesos desatados treinta años más tarde, percibimos con un ojo mucho más crítico las inclinaciones discriminatorias de Mary Cassatt hacia sus compatriotas norteamericanos más jóvenes. Pero no deberíamos juzgar tan crudamente a Cassatt respecto de su viraje hacia el tradicionalismo artístico en los últimos años de su vida, luego de haber sido la más ferviente defensora de un movimiento renovador despectivamente denominado "impresionista". Después de todo, el propio Matisse dio origen al término "Cubismo" con un desdén por la obra de Braque similar al que en su momento había mostrado Vauxcelles por sus obras al llamarlas bestiales ("Fauvisme" en francés, refiere al arte de las fieras). La historia del arte moderno tiende a construirse sobre este tipo de ironías, y muchos de los ismos que hoy reconocemos como grandiosos adquirieron sus nombres a partir de exabruptos peyorativos. Ocurre que la propia población de París en aquel entonces, a menudo no estaba lista para comprender el valor revolucionario de sus propias producciones.

Por esa época caminaban por las calles de Montmartre talentos como Henri Rousseau, Juan Gris y Constantin Brâncuși, mientras comenzaban a llegar con la intención de quedarse otros como Alberto Giacometti o Henry Moore. En los años que precedieron a la Gran Guerra, París perdió algo de su monopolio modernista mientras

[22] Tradición paradójicamente instaurada a partir de la innovación renacentista, dado que el sistema del arte tiende a institucionalizar sus revoluciones cuando no puede vencerlas o silenciarlas.

surgían movimientos artísticos más o menos innovadores en Alemania, Rusia o Inglaterra. Pero quienes tenían una percepción más política y afilada de la realidad no se dejaban engañar:

> [...] Ahí estaba él, un poeta y escritor, no muy conocido más allá del movimiento de la vanguardia italiana y el simbolismo, que decidió editar su manifiesto radical en un periódico: en primera página. No fue en una gacetilla local, ni en un pequeño periódico de Italia, en los que ya había soltado sus soflamas futuristas. No, el sábado 20 de febrero de 1909, Marinetti presentó el manifiesto futurista al mundo a través del famoso periódico francés *Le Figaro*. Fue un movimiento meditado, calculado y brillante. Marinetti sabía que la única posibilidad de que sus ideas llegaran a la élite intelectual y artística internacional era meterse en su patio trasero, París, y ponerse a gritarlas. (Gompertz, 2017, p. 166)

Por cinco años más, París continuó germinando las semillas de un arte de vanguardia pero la historia, como suele ocurrir, interrumpió la prolijidad de aquel desarrollo:

> [...] La escena artística parisina y el mundo del que habían surgido Braque y Picasso -con toda esa bohemia libertina que se mantenía a base de cafeína y absenta- estaban llegando a su fin. La Belle Époque iba a ser suplantada por el mayor espectáculo de horror concebido hasta la fecha por el ser humano: la I Guerra Mundial. Muchos de los protagonistas del cubismo fueron llamados a filas, entre ellos Braque. También el crítico y poeta Guillaume Apollinaire, uno de sus pilares y de sus más ardorosos defensores durante aquellos primeros años de la historia del arte moderno. [...] (Gompertz, 2017, p. 163)

Pero ni la Primera Guerra puso fin al avance de la capital francesa como epicentro de la modernidad cultural, ni fueron Picasso y Matisse los únicos grandes creadores modernos en relacionarse con el dúo Stein. Ernest Hemingway (2013[23]) describe su propia relación con Gertrude Stein y la recuerda hablando bien de Scott Fitzgerald y Guillaume Apollinaire y mal de James Joyce o Ezra Pound. Entre Mary Cassatt, nacida en 1844 y Niki de Saint Phalle, nacida en 1930, existen por supuesto

[23] Primera edición en 1964, tres años después del suicidio del autor.

unas dos generaciones de mujeres del mundo artístico que no han sido representadas con un caso particular dentro de esta tesis. Gertrude Stein pertenece a la primera de ellas y es también quien bautizó a la segunda: "Todos ustedes son eso -dijo Miss Stein-. Todos los jóvenes que sirvieron en la guerra. Son una generación perdida." (Hemingway, 2013, p. 39).

El período de entreguerras vio florecer en el resto de Europa las semillas de un arte nuevo germinadas en París. En Zúrich (Suiza), el Dadaísmo comenzaba a gestar una preocupación artística nueva, llevando la actitud de rebeldía contra el sistema del arte y los poderes establecidos a un nuevo nivel. Lejos de destruir la tradición artística, los dadaístas se insertaron involuntariamente en ella, fundando una escuela del Readymade (Prefabricado), el arte conceptual, la burla y el arte de objetos que, unas décadas y dos terribles guerras más tarde, encontraría en el Pop a su más digno heredero. Su heredero más inmediato, no obstante, es tal vez el más renombrado de todos los movimientos artísticos modernos y, como no podía ser de otra manera, sí nació en París, pues no había en el mundo otra ciudad más surreal. La capital cultural de Occidente fue testigo entonces de los poemas de André Breton, las pinturas de Salvador Dalí, las fotografías de Man Ray y las películas de Luis Buñuel.

La París que encontró Niki de Saint Phalle cuando se mudó allí con su primer esposo en 1952, ya no era aquella ciudad de una reciente modernidad pujante, contra cuya omnipotente Academia había combatido Mary Cassatt, sino un gigante cuyo nombre era sinónimo de la Modernidad misma. París había visto triunfar el sueño moderno en 1889, con la construcción de una torre de hierro de 300 metros de alto que se mantenía en pie; y lo había visto fracasar en 1940 cuando fue ocupada por las fuerzas del Nazismo. A la *Gioconda* de Leonardo en el Louvre había sumado la de Duchamp que acabaría en el Pompidou, cerrando el círculo que va de la sacralización a la profanación del ícono artístico máximo y viceversa. Había sido la musa inevitable de varios genios de la literatura y del arte, europeos y estadounidenses sí, pero también la escuela obligada de quienes nunca pudimos más que mirar al pasado y hacia fuera para intentar construir una tradición cultural propia. Los Felices Años Veinte parisinos habían visto llegar y partir a quienes aún no eran los grandes modernistas

latinoamericanos, pero iban a serlo: los mexicanos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, los brasileros Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, los argentinos Antonio Berni, Raquel Forner y el resto del felizmente llamado Grupo de París, como también Benito Quinquela Martin, Emilio Pettoruti, Lino Spilimbergo, Xul Solar y Lucio Fontana.

Cuando una joven Marta Minujín recién emancipada llegó a París en 1961, la ciudad ya había sido admirada, transitada y conquistada por sus compatriotas durante cuarenta años y allí todo era posible:

> Aquí los ídolos se hacen hombres y los sueños realidad. Estuve con un pintor que desarrolló la muerte de la raza humana, de Velázquez en diversos cuadros con relieve, interesantísimo, y charlé con mi pintor más admirado desde Buenos Aires, al que me parecía que jamás iba a conocer: Antonio Berni.
>
> Adoro París. ¡nunca pensé que podría gozar tanto de todo y experimentar esta sensación de éxtasis! En cada momento tengo sorpresas maravillosas. Me siento como Alicia en el País de las Maravillas. (Minujín, 2018, p. 42)

Mary Cassatt envejeció en la ciudad descrita por Hemingway en *París era una fiesta*, pero la París en la que Marta Minujín inició su adultez y conoció a Niki de Saint Phalle, la que lúcidamente trae a la vida en sus diarios íntimos, ya era aquella en la que transcurre la *Rayuela* de Cortázar. No era la misma ciudad, pero era la misma ciudad, en todos los casos. Su magia estaba intacta y, aunque a partir de los movimientos migratorios ocasionados por la Segunda Guerra Mundial había comenzado a consolidarse en Nueva York una contrincante formidable, también permanecía invicto su título de centro, flor, nata y meca del arte moderno.

3.2. Un contexto, la Modernidad como momento histórico para el arte:

> *De hecho, lo que realmente quieren decir es que pueden saber algo sobre arte moderno (por ejemplo, que Andy Warhol creó una obra de arte que estaba compuesta por latas de sopa Campbell), pero no lo entienden. No pueden hacerse a la idea de que algo que podría haber hecho un niño sea una obra maestra. Sospechan, en el fondo de sus corazones, que es una farsa, pero que, como las modas han cambiado, no es de buen tono decirlo en público.*
>
> *Yo no creo que sea una farsa.*
>
> Will Gompertz, 2012

Luego de impartir el primer golpe a la tradición, el Impresionismo del que fue parte Mary Cassatt se ramificó hacia el Primitivismo de Gauguin y el Puntillismo de Seurat. Tuvo en Vincent van Gogh a su hijo ilegítimo con el Realismo, y en Cézanne al padre de todos los otros. Si hasta entonces -según nos cuentan los manuales con su habitual transposición didáctica- la historia del arte europea había seguido un desarrollo más o menos lineal, el siglo XX colisionó contra esa línea dando por resultado un enorme mapa, una gran red de estilos artísticos sucesivos y simultáneos influenciándose mutuamente. La complejidad del arte moderno es tal que ni siquiera la Escuela misma ha logrado simplificarla eficientemente y, derrotada, ha optado en su lugar por limitarse a recordar unos pocos nombres e ismos. Quienes elegimos estudiar Bellas Artes no pudimos conformarnos con el Nuevo Realismo de Berni o el Cubismo de Picasso, y en cambio hemos tenido que estudiarlo todo. En el proceso de estudiarlo todo, hemos descubierto la imposibilidad humana de recordarlo todo, y es allí creo yo donde radica la enseñanza fundamental respecto del arte moderno: la Modernidad pone en evidencia una realidad que la historiografía oficial del arte había intentado evadir desde siempre, la verdad de que el arte siempre fue una pluralidad de manifestaciones intercontinental, compleja, variada e inabarcable.

Hacer historia implica, inexorablemente, determinar prioridades y establecer jerarquías, pues ninguna investigación puede dar cuenta de todo cuanto ha sucedido, y

esto parece aún más cierto cuando se habla sobre el siglo XX. Cada uno de los movimientos de vanguardia que surgieron, evolucionaron y se extinguieron durante el siglo pasado, propuso una manifestación artística diversa del proyecto filosófico moderno. Todas y cada una de las grandes mentes del arte de la Modernidad estaban intentando crear un arte universal, una forma capaz de expresarlo todo, de identificar a todos. Cada nuevo manifiesto venía a traer una última verdad, la única verdad. "La rapidez de su entrada -y de su final- reflejaba la propia Europa de la época: un continente en un fluir constante, en el que el cambio era el nuevo *status quo*." (Gompertz, 2017, p. 165). Es de suponer que los miembros más despiertos de cada uno de estos emergentes grupos artísticos, sospecharan que el mismo clima de época que los empujaba a todos a buscar la última novedad artística, también condenaba necesariamente sus descubrimientos a triunfos efímeros. No es importante aquí determinar cuál fue el ismo más rupturista, más innovador, más espiritualmente puro o intelectualmente complejo; sí considero necesario remarcar algunas trayectorias comunes que explican las principales búsquedas de la totalidad de los movimientos artísticos modernos.

Algunas de estas inquietudes se sucedieron lógicamente desde fines del siglo XIX. La superación técnica por parte de la fotografía de todo intento de ventana al mundo real que la pintura hubiera ensayado en los siglos anteriores, y el descubrimiento por parte de los europeos de la existencia de los grabados orientales, fueron dos factores determinantes para que los artistas comenzaran a explorar la condición bidimensional del lienzo admitiéndola como tal, ya no intentando disimularla; y posibilitaron también la búsqueda de nuevas formas de figuración no naturalista o, eventualmente, de la abstracción total.

Los movimientos más tempranos, como el Art Nouveau (explotando la potencialidad de la línea como elemento compositivo), el Impresionismo y sus descendientes postimpresionistas, el Primitivismo, el Puntillismo, el Fauvismo o el Expresionismo (a partir de teorías cromáticas varias), representaron diversos aspectos de la realidad desde una perspectiva innovadora tanto a nivel técnico y formal, como en lo relativo a la temática. Muchas de las rupturas formales de este tiempo se dieron en la

pintura de paisajes, que al ser considerada un género menor estaba menos regulada por los códigos de la Academia y permitía un margen mayor para la innovación. En cuanto a los temas, en esta primera etapa la Modernidad misma fue tomada por varios como musa y las producciones plásticas se transformaron en cartas de amor hacia las innovaciones tecnológicas como el tren a vapor o el ómnibus, o hacia aquellos espacios de la vida social que el nuevo urbanismo había habilitado, como los parques, los bares, la ópera o los burdeles. En algunos casos, la mirada en busca de nuevas temáticas más allá de la historia, la mitología o la religión se dirigió hacia afuera, fascinada por un exotismo que sólo era tal desde el punto de vista europeo, idealizante y paternalista a la vez. Y en otros, la mirada exploradora se dirigió hacia adentro, hundiéndose en las profundidades de las emociones humanas.

El gusto moderno por la ruptura y la innovación era tal, que su legado a menudo ha sido malinterpretado desde la noción simplista de que el arte desde el siglo XX en adelante consiste en una búsqueda experimental espontánea y sin raíces. Pero prácticamente no ha habido artistas de la Modernidad que desconocieran la necesidad de estudiar y comprender la tradición para poder oponerse a ella (prueba de esto es la escandalosa declaración de intenciones del manifiesto futurista sobre la destrucción de museos, bibliotecas y academias, pues ¿cuál sería la fuerza de aquel grito de rebeldía adolescente si aquellas instituciones no fueran consideradas intocables por el común de la sociedad y por su cumbre de intelectuales?). Excepto por el hiperrealismo fotográfico (una de las más recientes tendencias en la innovación artística), casi todo cuanto podía resultar novedoso respecto de la representación naturalista había sido intentado ya desde el siglo XIV hasta el XIX. Por consiguiente, colectivos como el Cubismo, el mismo Futurismo o el Vorticismo abandonaron el naturalismo pero -contrario de lo que puede parecer en ocasiones- no la figuración. Inauguraron nuevas problemáticas de la representación que aludían a aquellos fenómenos que experimentamos al visualizar la realidad pero hasta entonces no habían sido plasmados en la pintura o la escultura, como la simultaneidad de diferentes puntos de vista o la cuestión del movimiento; y al hacerlo, desencadenaron otras búsquedas.

Durante las primeras décadas del siglo XX, más o menos simultáneamente en San Petersburgo (Rusia), Leiden (Holanda) y Weimar (Alemania) diferentes grupos de artistas que habían tenido oportunidad de conocer, estudiar y discutir las innovaciones artísticas desarrolladas en estudios parisinos, comenzaron sus propios recorridos hacia los anales de la historia del arte, ofreciendo diferentes interpretaciones de una búsqueda común: ni el Impresionismo ni el Cubismo Analítico habían aspirado nunca a ser nada menos que representaciones figurativas de la realidad, pero inevitablemente habían abierto el camino hacia la pintura abstracta y otros movimientos (empezando por el Expresionismo y el Orfismo, más tempranos) se encargaron de transitarlo. El Suprematismo, el Neoplasticismo y la Bauhaus llegaron cada a uno a su modo a diferentes versiones de la abstracción total. Lo propio haría luego el Op Art (arte óptico), jugando con ilusiones visuales y trampantojos. La liberación respecto del rol representativo del arte había habilitado a los artistas modernos, por primera vez en la historia, a perseguir este punto máximo de una forma de expresión que buscaba conmover al espectador mediante los recursos autóctonos de la esfera artística, y ya no desde aquellos tomados del mundo físico.

El siglo XX no sólo fue una época de enormes descubrimientos en el ámbito de las ciencias exactas, sino también de inmensos avances en el campo de las ciencias sociales. El cambio de centena trajo consigo la difusión de las teorías de Sigmund Freud sobre el psicoanálisis, que significaron un radical cambio de paradigma para la autopercepción humana. El arte dio la bienvenida al nuevo concepto del subconsciente como si se tratara de un hermano perdido, y el Dadaísmo y el Surrealismo fueron los primeros agrupamientos en una tradición de artistas exploradores de este concepto que se prolonga hasta nuestros días. Otras búsquedas conceptuales de estos dos movimientos estaban relacionadas con la crítica al establishment (el orden establecido), el azar y el escapismo. Búsquedas que, influenciadas por los fenómenos de la publicidad y la sociedad de consumo, dieron por resultado las tendencias artísticas del Readymade, el Conceptualismo y el Pop.

Si bien en todo momento de la historia del arte y en toda cultura ha habido diferentes manifestaciones materiales de un mismo estilo estético (pintura, escultura,

dibujo, grabado o arquitectura, pueden ubicarse en relaciones más o menos simbióticas o jerárquicas según la época y el lugar), la Modernidad es sin duda el momento en el que las fronteras entre las diferentes disciplinas artísticas se funden y confunden hasta borrarse. La fuerza de esta tendencia durante el siglo XX es tal que alcanza incluso a atacar la diferenciación más históricamente consolidada entre artes escénicas y artes plásticas. El proceso que eventualmente llegó a semejante resultado comenzó de manera aparentemente inocente, con la creciente sensación por parte de los artistas de una insuficiencia material del lienzo bidimensional intervenido con pintura. Esa insatisfacción originó primero los collages del Cubismo Sintético, eminentemente planos, pero se convirtió rápidamente en una tendencia imparable hacia la tridimensión. Por supuesto, la total emancipación de la pintura hacia el espacio tenía su culminación natural en la escultura, una disciplina tan antigua como ella y por ende incapaz de ofrecer nuevas respuestas desde sus formatos tradicionales. Pero en simultáneo, la escultura de bulto, ya de por sí tridimensional, comenzó a transitar su propia transformación en un proceso que Rosalind Krauss (1996) denominó como una expansión del campo escultórico. La ondulación del concepto de escultura entre todo aquello que no llegara a ser ni arquitectura ni paisaje, dio por resultado una inmensa cantidad de manifestaciones artísticas ligadas al espacio: instalaciones, ambientaciones, land art (intervención de paisajes naturales), site specific (arte diseñado para sitios específicos), etc.

A su vez, la irrupción artística en el espacio tuvo su paralelo en las últimas dos grandes problemática afrontadas por los y las artistas del arte moderno que veremos en este apartado: la unión entre arte y vida y la inclusión del cuerpo humano real en el arte. El gran triunfo de la tradición hegemónica del sistema del arte había sido otorgar a la obra artística un aura de inalcanzable ajenidad que inevitablemente relegaba al espectador a un rol pasivo de observación veneradora. Los diferentes grupos artísticos modernos habían atacado y vencido uno por uno a los diferentes dogmas instaurados en el mundo del arte, pero aquel, tal vez el más poderoso de todos, el que sacralizaba a la obra de arte distanciándola del espectador y de su cotidianidad, era extremadamente difícil de derrumbar.

La preocupación por difuminar la frontera entre arte y vida, tiene sus orígenes en una corriente de renovación artística casi tan temprana como el Impresionismo mismo, que se llamó con diferentes nombres en diferentes países -Art Nouveau (Arte Nuevo) en Francia y Bélgica, Jugendstil (Estilo Joven) en Alemania y los países nórdicos, la Sezession (Separación) en Austria, Arts and Crafts (Artes y Artesanías) en Inglaterra y Modernismo en España- pero cuyo espíritu de base era siempre el mismo. Si bien esta tendencia internacional dio por resultado muchas grandes obras maestras que acercaron el arte a las calles y al público masivo, no puede decirse que hayan logrado quebrar la separación entre ambas esferas, pues esa batalla volvió a resurgir como un fantasma imbatible ante movimientos posteriores, como el Pop o la Bauhaus. Considero que es acertado inferir que esa lucha no se ha ganado nunca (aunque internet y sus redes sociales han hecho enormes avances en pro de una vida estetizada, logrando tal vez más cercanía a la meta que cualquiera de estos grandes actores modernos).

En cuanto a la distancia entre obra y cuerpo, su problematización durante el siglo XX se dio en dos frentes. Por un lado, la expansión del campo escultórico en muchas de sus facetas implicó contener al espectador en espacios intervenidos artísticamente, de modo tal que la obra de arte ya no fuera algo estático a observar desde un punto fijo, sino un universo a recorrer. Por otro, en el punto cúlmine de un proceso hacia el que caminaban inevitablemente las vanguardias, la voluntad del arte moderno por llegar a conquistarlo todo partió desde las y los artistas y volvió hacia ellas y ellos en un proceso circular, y el cuerpo artífice se transformó en su propia obra. Nació así otra gama de disciplinas artísticas que involucraban al cuerpo e implicaban mayor o menor interacción con el público: performances (acciones artísticas), happenings (aconteceres), instalaciones interactivas; y, teniendo en cuenta el desarrollo paralelo desde fines del siglo XIX del cine y la fotografía como ramas del arte, era de esperarse también el surgimiento de categorías interdisciplinarias tales como la videoperformance o la fotoperformance. Se agrupan en torno a este tipo de preocupaciones algunos de los movimientos que inundaban la escena artística de la década del ‘60, tales como el Accionismo Vienés, el Arte Povera, Fluxus, o aquellos a los que se unirán las jóvenes Niki de Saint Phalle y Marta Minujín, el Nouveau Réalisme y el Pop.

3.3. Un género, revisión de lo anterior con perspectiva feminista:

> *Se ha dado con frecuencia una imagen de París como mujer misteriosa y seductora, amante y musa de generaciones de poetas masculinos. Las mujeres que sintieron la atracción de París también respondían a las cualidades femeninas de una ciudad en la que podían expresarse con menos convencionalismo y más enjundia que el simple papel de amantes o musas envueltas en romanticismo. [...] En el proceso de búsqueda y creación de las condiciones que les permitieran amar, trabajar y vivir, esas mujeres transformaron la ciudad misma. Para ellas, París no era ni una joven* cocotte *de fantasía, ni una vieja amante de cliché ni la musa idealizada que los poetas imaginaban. Durante casi medio siglo, París fue mujer, una mujer inteligente, creativa, fascinante.*
>
> Andrea Weiss, 1995

Tanto París en términos de centro artístico modernista como la Modernidad misma han sido históricamente considerados desde una visión que prioriza y determina como norma la experiencia vital masculina de ese espacio y ese momento. El período es tan rico en materia de mujeres deslumbrantes que ninguna selección que pueda lograr aquí será completa y suficiente, pero a los fines de revalorizar estas experiencias femeninas coetáneas, será necesario deconstruir los pilares sobre los que se ha asentado esa versión masculinizante de la historia del siglo XX.

El primero de estos pilares da fundamento a todos los otros y a la desigualdad social misma, es el concepto del género: Teresa de Lauretis (1989) señala que toda cultura -en este caso la occidental moderna- se organiza en torno a un sistema simbólico que correlaciona cada sexo (diferencia biológica) con una serie de concepciones, contenidos y valores predeterminados (diferencia cultural) ubicando a los humanos en categorías mutuamente excluyentes y claramente jerarquizadas.

El segundo pilar se consolida en la relación que liga el concepto de "artista vanguardista" al de "género masculino" de manera casi unívoca: Alario Trigueros (2008) retoma las ideas de Griselda Pollock y las de Bram Dijkstra para explicar cómo

estos contenidos culturales asociados al sexo de las personas de manera jerárquica, generaron en la primera mitad del siglo XX una idea de "artista de vanguardia" ampliamente desfavorable para las creadoras mujeres; una figura heróica adelantada a su tiempo, cuyas rupturas artísticas surgían en el encuentro con la mujer sexualizada como musa y objetificada como modelo, pero no validada como sujeto. Si la artista moderna estaba a la altura de las rupturas estilísticas del momento, para sus contemporáneos no era por artista sino por imitadora y si innovaba de manera similar a sus colegas varones, su trabajo podía ser considerado un experimento insuficiente.

El tercer pilar es el hecho de que la innovación misma de la vanguardia estaba ligada a temáticas modernistas que privilegiaban la experiencia masculina: Janet Wolf (2001) recupera las teorías de Shari Benstock respecto de la literatura moderna y las de Griselda Pollock respecto del arte moderno, pues ambas autoras se ocuparon de analizar los contenidos del período en función del género. En literatura primaron las experiencias masculinas de la Gran Guerra y sus secuelas como temas, relegando las producciones femeninas contemporáneas a la categoría de "menos modernas" (aún si las mujeres escribían sobre su perspectiva de la guerra, su abordaje era percibido como secundario). En artes visuales se priorizó el tema de la prostituta, históricamente asociado al consumo sexual masculino.

El cuarto pilar está ligado tanto a los temas artísticos como a la vida social de la Modernidad, se trata de la división que recluía a la mujer (ente idealizado) al espacio privado y recibía al hombre (persona social) en el espacio público: Mayayo (2007) ubica paradójicamente en nuestra revolucionaria París el lugar donde, a fines del siglo XIX, se consolidó más notoriamente esta separación entre lo público y lo privado de acuerdo a una moral burguesa puritana e hipócrita. Chadwick (1990) destaca que el control masculino sobre los cuerpos femeninos implicaba una doble moral victoriana que por un lado se obsesionaba con la protección de la virginidad de las mujeres "correctas" y por el otro con la hazaña de la subyugación de las prostitutas "amorales". Val Cubero (2003) indica que la actitud de la sociedad hacia la sexualidad femenina terminó por dividir al género en "buenas" y "malas" mujeres, siendo las primeras aquellas esposas, madres e hijas que se acoplaban al ideal burgués de la feminidad y

vivían la totalidad de sus vidas en el ámbito doméstico o en espacios abiertos a las mujeres "respetables" (las viviendas de amistades y familiares, el teatro, los parques y comercios al estar acompañadas por un marido o chaperón); y las segundas, las modelos, prostitutas, cortesanas, bailarinas, cantantes y demás trabajadoras con acceso a la calle y a los nuevos ámbitos modernos. Disfrazada de división de acuerdo al carácter, la diferencia era claramente una de clase. La desigualdad de género por su parte, era desfavorable tanto para las "buenas" mujeres burguesas como para las "malas" mujeres trabajadoras, ya que sólo eran los hombres quienes podían habitar con libertad tanto la esfera pública -en el papel de ávidos consumidores- como la privada -en el rol de *pater familias*-. Por supuesto, la actividad creativa quedaba más ligada a una esfera o la otra de acuerdo al género de la persona creadora y como ya vimos, los temas relacionados a la experiencia masculina eran considerados mucho más modernos y rupturistas.

El quinto pilar es posterior, constituye el relato sobre el cual se articuló el mito moderno, ese que ha determinado nuestra imagen de la escena cultural parisina de principios de siglo como una visión romantizada de la libertad sexual y el consumo desmedido de alcohol en tanto experiencias posibilitadoras del genio artístico y literario: Weiss (2017) señala que la experiencia femenina respecto de esas libertades fue muy diferente de la masculina. Muchos de ellos eran alcohólicos, muchas de ellas eran abstemias. Para ellos, la libertad sexual consistía en tener muchas compañeras sexuales a disposición sin rendirle cuentas a ninguna (aún si estaban casados); para ellas, la libertad sexual radicaba en poder elegir de acuerdo al deseo propio y no a los imperativos sociales (lo que implicaba, muchas veces, optar por la soltería o por relaciones monógamas con otras mujeres). El mito debe entonces ser repensado.

El cambio de siglo tuvo lugar con artífices féminas que se dedicaban a la pintura, porque a diferencia de la escultura era un pasatiempo que podían perseguir desde la privacidad del hogar. Estas mujeres se veían obligadas a representar entornos domésticos y rostros familiares, de manera tal que su producción quedaba marcada por la huella de su feminidad, que la crítica percibía como un disvalor automático. Si abandonaban los géneros pictóricos considerados aceptables para su género en favor de la pintura histórica o mitológica de gran formato, se arriesgaban a ser etiquetadas como

desviadas sexuales. En cambio, los artistas hombres fueron los héroes modernos habilitados a retratar el mundo nuevo y las modelos representadas por ellos fueron en su mayoría objetos sexuales deshumanizados, mártires de la última revolución estilística. Como resume Chadwick: "Las cualidades que definían la figura del artista -independencia, autosuficiencia, competitividad- pertenecían a una esfera masculina de influencia y acción." (1990, p. 177)[24].

Como ya observamos, el ingreso femenino a la Academia de Bellas Artes sólo fue garantizado cuando la institución había perdido su hegemonía en el campo artístico francés; las academias privadas cobraban matrículas mucho más caras a las estudiantes mujeres que a los hombres y las producciones de las discípulas de la Académie Julian -la más "progresista" entre ellas- servían principalmente como publicidad para su maestro varón; las artistas que abordaron recorridos más autodidactas, estudiando grandes obras del pasado, también se encontraron buscando sus referencias para el aprendizaje en códigos pictóricos dominados por una perspectiva masculina; e incluso las artistas que más tarde lograron innovar en ámbitos inexplorados, se vieron desacreditadas por las concepciones mismas de lo moderno y de la vanguardia. Así, junto a la primera generación de mujeres que tuvo un acceso relativamente igualitario a la formación artística que los hombres de su tiempo, surgió una nueva cosmovisión del arte que volvía a marginalizarlas.

La segunda ola del feminismo, las luchas sufragistas y los primeros movimientos de emancipación de la mujer, tuvieron en el paso de la Francia patriarcal de fines del siglo XIX a los locos años '20 un impacto visual importante, pues vinieron acompañados de una nueva moda más progresista de la mano de Coco Chanel (1883-1971), quien transgredió los límites entre la ropa masculina y la femenina, generando un estilo nuevo. Pero en la práctica, el rol social asignado al género femenino se mantuvo considerablemente invariable. Sin embargo, hubo una serie de mujeres cuyas experiencias individuales pueden parecer nimias en oposición a la estructura patriarcal dominante, pero que en conjunto ofrecen una trayectoria que permite comprender el cambio cultural desde la París de la Belle Époque en la que vivió Mary

[24] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Women, Art and Society* (Mujeres, Arte y Sociedad), se trata de una traducción propia.

Cassatt, hasta la París de la Revolución Sexual en la que vivieron Niki de Saint Phalle y Marta Minujín.

Fuera del arte, una de esas mujeres que se negaron a aceptar las limitaciones impuestas a su género -en este caso, la incapacidad de acceder a los estudios universitarios en su Polonia natal- fue la científica Marie Curie (1867-1934), un ejemplo paradigmático de aquella París efectivamente revolucionaria, que permitía a una mujer trabajar como institutriz y costear sus estudios en la mítica Sorbona, donde luego además fue la primera docente mujer. Curie logró también ser la primera mujer en recibir un premio Nobel y la primera persona en la historia en recibir dos de estos galardones en disciplinas distintas (física y química); Igualmente legendaria pero en el ámbito de la política, fue su contemporánea y compatriota Rosa Luxemburgo (1871-1919), la socialista revolucionaria de izquierda que supo anticipar las consecuencias más oscuras de las tendencias totalitarias del plan político de Lenin. A diferencia del resto de las mujeres aquí estudiadas, las aspiraciones de Rosa eran tan enormes que Francia no suponía para ella un escenario de posibilidades, sino uno de limitaciones, por lo que no permaneció demasiado tiempo allí antes de trasladarse a Alemania. Propiamente internacionalista, antes de ser asesinada la *Rosa Roja* llegó a ser dirigente del partido polaco, del ruso y del alemán, y en todos ellos dejó en claro su postura de orgullosa feminista y militante de los derechos de la mujer; Mucho más joven que estas dos mujeres pero aún contemporánea a ellas, surgió una mente también feminista a la altura de la difícil tarea de analizar su propia realidad con lucidez, la filósofa capaz de teorizar el siguiente análisis:

> [...] Sólo después de que las mujeres comenzaron a sentirse como en casa en esta tierra, hemos visto aparecer una Rosa Luxemburgo, una Madame Curie. Ellas demuestran brillantemente que no es la inferioridad de las mujeres lo que ha determinado su insignificancia histórica: es más bien su insignificancia histórica lo que las ha condenado a la inferioridad. (de Beauvoir, 2011)[25]

Simone de Beauvoir (1908-1986) nació y murió en París, fue escritora y docente, y pudo ver en vida la influencia de sus teorías en el alzamiento de la tercera ola

[25] Primera edición en 1949. Traducción propia.

del feminismo. Pero no han sido las mujeres de carne y hueso las únicas encargadas de modificar el imaginario simbólico asignado a su género: la segunda mitad del siglo XIX dio a luz a muchas de las mejores obras literarias de la época, todas caracterizadas por tener grandes protagonistas femeninas. La mayoría de estas novelas -*Madame Bovary* (1856), *Ana Karenina* (1877), *Casa de Muñecas* (1879), *Nana* (1880), *La Regenta* (1884) *Effie Briest* (1894)- fueron escritas por hombres. Erika Bornay (1990) destaca que el tema en torno al cual giran casi todas estas historias (tan valoradas hoy como controversiales en su tiempo) es la transgresión por parte de la mujer de los puritanos códigos matrimoniales de la burguesía mediante el adulterio (en el caso de Nana, el tema también es la sexualidad femenina "inmoral" pero abordado en torno a la prostitución). La historiadora plantea que, en una dinámica social que desestimaba por completo la posibilidad del deseo sexual femenino, el adulterio no aparecía simplemente como una distracción del matrimonio obligado de conveniencia, sino también como una forma de rebelión ante el orden establecido.

En una época en la que escribir bajo un pseudónimo masculino era prácticamente la única forma de recibir los merecidos elogios de la crítica, hubo también algunas rebeldes escritoras que -más tarde o más temprano- exigieron el mérito por sus propias grandes novelas protagonizadas por mujeres (esta vez, semi-autobiográficas). Louisa May Alcott (1832-1888) publicó *Mujercitas* en 1868 y el libro que narraba la historia de las hermanas March no tardó en convertirse en un éxito de ventas. La escritora, militante del sufragio y del abolicionismo, al igual que Mary Cassatt se mantuvo soltera durante toda su vida. Ante las presiones editoriales para que cada una de sus protagonistas acabase casada o muerta al final del libro (los únicos destinos dignos para una joven burguesa, al parecer) eligió matrimonios ficticios deliberadamente insatisfactorios para su público, denunciando que la unión a un hombre como única meta no era un final feliz para toda mujer. Louisa May Alcott no vivió en París, pero sí utilizó las ganancias de su labor como escritora para enviar a su hermana menor Abigail May Alcott (1840-1879) a formarse allí como pintora: "Sus cartas a casa describen un estilo de vida cómodo con un solidario grupo femenino de estudiantes de arte que comparten comidas y fomentan sus respectivas ambiciones. La mujer que más

admiraban en París era Mary Cassatt" (Chadwick, 1990, p. 230). Abby Alcott fue la inspiración de Louisa para escribir el personaje de Amy March, la aspirante a pintora que, al descubrir que su talento no alcanza para convertirse en genio, elige transformarse en un pulido ornamento de la sociedad casándose y teniendo hijos. Es por mujeres como Amy March que hoy tenemos la obligación de cuestionar la definición tautológica del "genio". El final de Abby en la vida real también fue trágico, ya que su carrera artística se vio truncada por su joven muerte debida a las consecuencias del parto de su primera y única hija, Lulu.

Otro fenómeno similar al de *Mujercitas* pero mucho más escandaloso fue la serie de novelas de *Claudine*, publicadas a partir de 1900 bajo la supuesta autoría de Henry Gauthier-Villars con su seudónimo "Willy", pero que en verdad habían sido escritas por su esposa Colette (1873-1954) en base a sus memorias, relatando su transición desde una vida rural hacia la experiencia adulta en la cosmopolita París, con unos cuantos componentes eróticos. *Claudine* se transformó en una inspiración ineludible para todas las jóvenes mujeres de la época con hambre de rebeldía, suceso que a su vez inspiró a la rebelde creadora a buscar su propia emancipación, divorciándose de su esposo e iniciando las acciones legales para reclamar el mérito por sus escritos, lucha que eventualmente ganó. Científicas, políticas, escritoras o artistas, cada una a su manera y en su campo de influencia, estas mujeres pelearon por obtener el reconocimiento que genuinamente merecían. No fueron las únicas.

La Belle Époque (1871-1914):

La Guerra franco-prusiana (1870-1871) fue un contratiempo importante para quienes luego serían el grupo impresionista: Mary Cassatt volvió temporalmente a su tierra natal; Edgar Degas, Edouard Manet y Berthe Morisot se quedaron en París, la ciudad en la que los dos primeros habían nacido y para defender la cual se enlistaron en el ejército; también Pierre-Auguste Renoir y Frédéric Bazille pelearon en la guerra, pero el último a diferencia de los otros, no volvió; Camille Pissarro, Alfred Sisley y Claude Monet evitaron ese destino exiliándose en Londres. Al fin de la guerra y en el feliz período de paz que precedió al inicio de la Primera Guerra Mundial (1914-1918),

Europa vivió una Segunda Revolución Industrial que imprimió en la gente un sentimiento de optimismo casi utópico y la fe en la civilización volvió a dar revancha a las fuerzas artísticas y culturales con la Belle Époque (Época Bella).

En épocas de guerra, el Teatro Odéon había sido un hospital improvisado y su gran estrella Sarah Bernhardt (1844-1923), una enfermera de última hora. Pero en tiempos de prosperidad y hedonismo la actriz volvió a maravillar al público de París representando tanto papeles femeninos como masculinos. Fue su encargo (urgente y casi por casualidad) de un cartel publicitario para la obra *Gismonda* lo que en 1894 lanzó a la fama los innovadores grabados de Alphonse Mucha. El afiche tuvo un éxito increíble, pues llevaba al Salón callejero de París un Art Nouveau respetable y noble. Durante años el artista continuó llevando al paisaje urbano sus retratos de la divina Sarah, tan adorados que muchos ejemplares eran arrancados de los muros por las noches, y algunos coleccionistas incluso sobornaban a quienes los pegaban para conseguir su propia copia intacta; Mientras Sarah Bernhardt deslumbraba en la disciplina del teatro, Isadora Duncan (1877-1927) se instalaba en París y recorría sus museos estudiando los antecedentes sobre los que iba a fundamentar sus primeros abordajes a una danza moderna, que uniera vida y movimiento utilizando "la zona pélvica como el centro de gravedad y de las emociones en el ser humano" (Abad Carlés, 2012, p. 286 y 287); En paralelo a la evolución de la cartelería artística y la danza moderna, crecían también las nuevas disciplinas del cine y la animación. Al ser territorios aún en construcción, estas nuevas formas de arte ofrecían menos impedimentos para el surgimiento de creadoras femeninas. Un ejemplo en cine es la periodista feminista y directora Germaine Dulac (1882-1942), que nació en el norte de Francia pero pronto se instaló definitivamente en París. Y a fin de siglo nació una de las más importantes figuras entre quienes fueron pioneros de la animación: la alemana de izquierda Lotte Reiniger (1899-1981), que varias décadas más tarde se encontraría huyendo junto a su esposo del ascenso nazi, refugiándose en París y trabajando con el hijo de uno de los más renombrados maestros impresionistas, Jean Renoir.

Pero cuando Renoir padre aún era joven y también lo era el Impresionismo, "Cassatt y Morisot fueron artística y financieramente centrales en la mayoría de las

ocho exposiciones que este grupo de artistas organizó en París entre 1874 y 1886." (Pollock, 2018)[26]. Lassaigne (1968) también afirma que Cassatt asistió económicamente al marchante de los impresionistas Durand-Ruel, y que Morisot -junto a su esposo- montó la última exposición del colectivo artístico. Marie Bracquemond (1840-1916) también participó en dos de estas exposiciones impresionistas, contando con el apoyo de sus colegas y de la crítica, pero no con el de su marido, cuyos reiterados reproches terminaron deteniendo su carrera artística. También Edma Morisot-Pontillon (1839-1921), a pesar de presentar un talento similiar al de su hermana Berthe Morisot (1841-1895) tuvo que abandonar su carrera como pintora debido a la insistencia de un marido machista, "lo que impulsa la pregunta: ¿qué habría creado Edma si hubiera seguido pintando después de su matrimonio y si su trabajo hubiera florecido como el de su hermano o el de Anna Ancher [(1859-1935)]?" (Bissonnette, 2018, p. 337)[27]. Chadwick (1990) menciona que en las cartas a su hermana, Edma Morisot a menudo lamentaba no poder seguir pintando: ""Tu vida debe ser encantadora en este momento", escribió Edma Morisot con envidia a su hermana en 1869, "hablar con Monsieur Degas mientras lo miras dibujar, reír con Manet, filosofar con Puvis"." (p. 234).

Un contraejemplo de constante ruptura con lo socialmente esperado de ella fue Suzanne Valadon (1865-1938), una modelo sexualmente libre que a menudo posaba para las y los impresionistas, nutriéndose de la "alta" cultura en ese ámbito de intelectuales del cual no provenía, hasta devenir ella misma en artista. Fue una de las primeras creadoras mujeres en trabajar el desnudo femenino como tema central:

> [...] Frente a los poderosos desnudos de Valadon, los críticos no pudieron separar al desnudo de su condición de significante de la creatividad masculina; en cambio, separaron a Valadon (que no era una mujer respetable de clase media) de su feminidad y le permitieron circular como un ser pseudo-masculino, completo con "poder masculino" y "virilidad". (Chadwick, 1990, p. 282)

[26] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *The Overlooked Radicalism of Impressionist Mary Cassatt.* (El Ignorado Radicalismo de la Impresionista Mary Cassatt), se trata de una traducción propia.

[27] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Her Paris: Women Artists in the Age of Impressionism* (La París de ella: Artistas Mujeres en la Era del Impresionismo), se trata de una traducción propia.

Valadon no fue la única modelo de los impresionistas en convertirse en pintora, también lo hicieron Eva Gonzalès (1849-1883) y Victorine Meurent (1844-1927), cuyo rostro es uno de los más conocidos del arte moderno gracias a la difusión de las obras *Almuerzo en la hierba* (1863) y *Olympia* (1863) de Manet, radicalmente rechazadas por el establishment de su tiempo. Meurent, como Valadon, afrontó toda la violencia de la crítica artística en una sociedad que por entonces, equiparaba el rol social de las modelos al de las prostitutas (en un espectro que variaba entre considerarlas depravadas sexuales o víctimas vulnerables de los artistas libertinos). Val Cubero (2003) recupera las palabras de Victorine presentando a una joven lo suficientemente sagaz como para reconocer que la razón por la cual la crítica y el público sentían tanto rechazo hacia su imagen -tal y como sigue sucediendo ahora- era porque su cuerpo no se ajustaba al canon de belleza establecido por la mirada masculina y su expresión de deseo sexual tampoco estaba pensada para consumo masculino precisamente. Manet, indica Victorine, sí lo entendía y como veremos más adelante, ella no es la única en reconocer al gran pintor como un interlocutor que respetaba a las mujeres de su entorno productivo como artistas e intelectuales.

Por si estos casos no son prueba suficiente de hasta qué punto la visión que nos han planteado del Impresionismo como una cofradía de varones es profunda y tendenciosamente errónea, cabe destacar una figura que no realizó su enorme aporte al arte moderno como artista, sino como mecenas y coleccionista, la feminista declarada Louisine Havemeyer (1855-1929), amiga íntima de Mary Cassatt durante gran parte de sus vidas. Que hoy en día haya muchas grandes obras de arte europeas en museos estadounidenses, es fruto directo de la colaboración entre ambas. Pollock (1998) recupera el texto en el que la propia Havemeyer relata cómo en 1875, Mary Cassatt la convenció de comprar una pequeña obra de Degas -la primera adquirida por alguien proveniente del continente americano- que no se parecía a ningún tipo de arte que ella conociera, pero en cuyo valor confiaba porque estaba validado por el criterio experto de Cassatt. Algo similar ocurrió con *Paseos en bote* (1874) de Manet:

> [...] Cassatt eventualmente logró persuadir a los Havermeyers de comprar la pintura de Manet, para su exhibición en Estados Unidos, donde iba a constituir una

> de las piezas centrales de la exhibición de pintores franceses modernos del Metropolitan Museum of Art, que iba a ser tan probadamente influyente para las generaciones subsiguientes de artistas estadounidenses. (Pollock, 1998, p. 66)

La colección de arte de Louisine y su esposo Henry Havemeyer se formó bajo la influencia directa del consejo de Cassatt. Sin embargo, Faxon señala: "Aunque Louisine Havemeyer comenzó como una discípula de Mary Cassatt, sus cartas indican que desarrolló un gran ojo para el arte." (1983, p. 19)[28] y agrega que, próxima a su muerte, Havemeyer legó 142 obras de arte al Metropolitan Museum of Art de Nueva York, recomendando además a su hijo Horace que sumara a la donación cuantas obras considerase adecuado. El resultado fue un aporte de 1972 artículos, que hoy en día forman parte de casi todas las secciones de un museo siempre mencionado entre los más destacados del mundo. Señalar esto es hacer visibles "tanto a las mujeres como a los hombres que co-crearon no sólo el impresionismo sino también el arte moderno en general." (Pollock, 2018).

La pasión por el arte y por la causa sufragista unía a Havemeyer y Cassatt, pero esa clase de amistades no era poco frecuente en la época. Chadwick (1990) entiende que el culto de la "Verdadera Feminidad", ese ideal de clase media que tanto estigmatizaba a las mujeres que no se ajustaban a él y que tanto restringía las vidas femeninas a espacios y roles determinados, funcionaba como un arma de doble filo para la sociedad del cambio de siglo, porque muchas mujeres burguesas encontraron en esas restricciones fuertes vínculos de sororidad y similitud de propósitos. Es en esa lógica donde se formó la comunidad de amazonas que inspiró esta investigación, aquella que habitaba la Orilla Izquierda del Sena.

El Género Perdido (1914-1929):

La Primera Guerra Mundial y su final tuvieron consecuencias económicas muy favorables para los Estados Unidos, dando lugar a los Felices Años Veinte, que se extendieron hasta el crac de la bolsa de Nueva York en 1929. La Generación Perdida

[28] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Painter and Patron: Collaboration of Mary Cassatt and Louisine Havemeyer* (Pintora y Mecenas: la Colaboración entre Mary Cassatt y Louisine Havemeyer), se trata de una traducción propia.

bautizada por Gertrude Stein (1874-1946) suele ser identificada con una serie de notables escritores estadounidenses varones, que vivieron en la capital francesa durante este período. Pero Weiss señala que aquel imaginario de la década de 1920 "pasa por alto la realidad de que muchas mujeres expatriadas llegaron a París mucho antes [...] y se quedaron mucho tiempo más. La mayoría se quedaron para siempre y sobrevivieron a una guerra mundial e incluso a dos." (2017, p. 29). En verdad, tanto el jet set de los Años Locos como el de la Belle Époque estuvieron plagados de expatriados y expatriadas provenientes de pudientes familias puritanas de las que habían escapado para buscar en París la libertad. Libertad que significaba, muchas veces, practicar la homosexualidad, la bisexualidad o el travestismo sin sufrir mayores consecuencias (especialmente si contaban con una fortuna o un matrimonio de conveniencia que sirvieran de respaldo).

Tanto en Inglaterra como en Francia, los años posteriores a la Gran Guerra trajeron consigo un modelo de "Mujer Nueva" en oposición a la "Verdadera Feminidad" que en el caso inglés se encarnaba en la *Flapper* de falda corta amante de los bailes, que peleaba por el derecho al voto y en el caso francés en la *Garçonne* de pelo corto y vestimenta masculina, que pugnaba por la libertad sexual. En ambos casos se trataba de perseguir una mayor autonomía sobre la propia vida, desafiando las convenciones sociales, pero por debajo de las nuevas modas, esas convenciones permanecían más firmes que nunca. En paralelo, crecía un discurso construido por los hombres, que hacía hincapié en la debilidad física del sexo femenino y "en la predeterminación biológica que convierte la maternidad en una obligación" (Sohn, 2000, p. 130). En Francia se prohibió el trabajo femenino, pero las mujeres continuaron trabajando (excepto las burguesas) en parte porque los salarios masculinos no alcanzaban para sostener a las familias en la posguerra, pero también por un rechazo a vivir como lo dictaba el discurso patriarcal. Sin embargo, Chadwick (1990) y Sohn (2000) se mantienen escépticas respecto del potencial emancipador del ideal de la Mujer Nueva y del trabajo femenino, pues señalan que las mujeres "liberadas" y mal pagas, eran muy útiles como productoras y consumidoras para un mercado capitalista en reconstrucción.

En consecuencia, cabe aclarar que el éxodo femenino hacia París no tuvo su fundamento en que la cultura francesa fuera más liberal que la estadounidense o las de otros países europeos respecto de las mujeres, sino en el hecho de que dejaba ser a los extranjeros y las extranjeras sin inmiscuirse en sus vidas. Así, París supo ser un refugio para las pintoras danesas Gerda Wegener (1885-1940) y su esposa Lili Elbe (1882-1931), la primera mujer trans en someterse a una cirugía de cambio de sexo; para la bailarina bisexual afroamericana Joséphine Baker (1906-1975), la *Venus de Ébano*, que cautivó a cuanto artista se cruzó en su camino; o para la filósofa judía alemana Hannah Arendt (1906-1975) durante el ascenso del Nazismo.

Y a pesar de que el mito de la expatriación se haya consolidado en torno a unos cuantos hombres heterosexuales, es necesario destacar que fueron unas cuantas mujeres lesbianas las que dieron forma al escenario cultural de la época, posibilitando ellas casi todo cuanto determinó el triunfo de ellos, siempre desde la Orilla Izquierda del Sena. Las más grandes posibilitadoras fueron Winnaretta Singer (1865-1943) para la música desde su palacio en la *Rue Cartambert*, Gertrude Stein (1874-1946) para las artes plásticas desde su Salón en la *Rue des Fleurus*, Natalie Clifford Barney (1876-1972) para la literatura en su Templo de la Amistad en la *Rue Jacob*, y las librerías en la R*ue de l' Odéon*, *La Maison des Amis des Livres* y *Shakespeare and Company*, de Adrianne Monnier (1892-1955) y Sylvia Beach (1887-1962) respectivamente, para la comunidad.

Winnaretta Singer y su esposo, el Príncipe Edmond de Polignac eran homosexuales. Ella tenía una gran fortuna y carecía de conexiones con la aristocracia, él tenía un título de nobleza vacío porque estaba en bancarrota. Ambos amaban la música. Juntos fueron más fuertes y más felices que por separado, porque pudieron unir sus recursos para vivir con libertad y habilitando espacios de promoción para la vanguardia musical moderna.

Gertrude Stein y su compañera, confidente, editora y musa Alice Toklas (1877-1967), se conocieron en 1907 en París y vivieron allí juntas durante casi cuatro décadas, hasta la muerte de la primera. Como ya vimos, Stein es famosa por haber comprado los cuadros de Picasso, Cézanne, Matisse, Juan Gris y Picabia antes de que todos ellos fueran reconocidos. También fueron sus protegidos algunos de los que luego

se convirtieron en grandes de la literatura, como Hemingway, Scott Fitzgerald y Sherwood Anderson. Tanto Picasso como Hemingway nombraron a la pareja como madrinas de sus hijos. Por eso es sabida su buena relación con sus amistades masculinas, aunque todos hayan triunfado más que ella, eternamente incomprendida como escritora. Sin embargo, su vínculo con su propio género fue más complejo. Tanto Hemingway (2013) como Weiss (2017) hacen referencia al hecho de que en las reuniones que organizaba en su casa, Gertrude ignoraba por completo a las esposas de sus invitados, cuyo entretenimiento recaía por completo en manos de Alice. Pero Weiss destaca: "Gertrude Stein también prestaba atención a las mujeres en el salón, pero sólo a las que no estaban casadas con un hombre" (2017, p. 93).

Natalie Clifford Barney, la *Amazona*, murió habiendo sido la lesbiana más famosa de su tiempo. "Fatalmente atractiva para muchas de su sexo" en palabras de Sylvia Beach (Weiss, 2017), Natalie Barney se transformó prácticamente en un rito de iniciación para las mujeres bisexuales o lesbianas que llegaban a París y encontraban el camino hacia su círculo de amistades femeninas. Entre sus notorias amantes se cuentan la escandalosa Colette, las pintoras Romaine Brooks (1874-1980) y Marie Laurencin (1883-1956), la poeta Renée Vivien (1877-1909) y las escritoras Djuna Barnes (1892-1982) y Dolly Wilde (1895-1941), todas muy talentosas y las últimas tres, particularmente autodestructivas. Pero también estuvo comprometida dos veces con hombres de buen partido aprobados por su padre -uno de ellos, el sobrino de Mary Cassatt- aunque nunca llegó a casarse. Tan famoso como ella fue su Salón literario con un templete griego en el jardín. En su patio "celebraba ritos paganos y <<representaciones teatrales>> para mujeres" (Ib., p. 120) de las que también participaba Sarah Bernhardt. Y en su Salón recibía tanto a personalidades célebres de Francia como del resto del mundo, incluidas las actrices Greta Garbo (1905-1990) y Eva Palmer (1874-1952), o los escritores Truman Capote y Jean Cocteau, entre muchos otros grandes personajes modernos.

Escritora, poeta y protectora de las artes, Natalie Barney representa uno de los casos más evidentes entre aquellos que comprueban mi hipótesis de investigación, según la cual las carreras y las vidas libres de las grandes mujeres de la historia fueron

en gran medida posibilitadas por el apoyo, no de hombres, sino de redes sororas de mujeres acompañando e inspirando a otras mujeres. No sólo es señal de esto el hecho de que haya utilizado su enorme fortuna para generar oportunidades de creación y visibilidad para sus conocidas mujeres; sino también el que haya sido su madre, quien había estudiado pintura en París, la que libró a su feroz hija del tedio de la clase alta estadounidense llevándola a la ciudad de la libertad.

Sylvia Beach (1887-1962), su gran amiga Adrianne Monnier (1892-1955) y Janet Flanner (1892-1978), sin grandes fortunas pero con mucho trabajo, contribuyeron también al florecimiento cultural parisino y sobre todo, a sus vínculos con la cultura estadounidense. La librería de Adrianne Monnier era el centro comercial de la literatura francesa de vanguardia y la de Sylvia Beach hizo lo propio por la literatura en inglés. Janet Flanner, por su parte, bajo el seudónimo de "Genêt" escribió durante décadas una columna llamada *Carta desde París* como corresponsal para la revista *The New Yorker*. En ella relataba todo cuanto sucedía en los distintos círculos sociales del movimiento modernista parisino, generando así un enlace entre la vida social de la ciudad francesa y los lectores estadounidenses.

Hemingway (2013) declara sobre Sylvia Beach: "Nadie me ha ofrecido nunca más bondad que ella" (p. 43) y la recuerda prestándole dinero más de una vez. Pero el escritor también dice luego que James Joyce es "Grande [...] Y un buen amigo." (Ib., p. 116). En cambio, Weiss (2017) relata la manera en la que Sylvia Beach dedicó doce años de su vida a sostener emocional y económicamente a Joyce y a su familia, arriesgando su reputación, su economía y su clientela para publicar el polémico *Ulises* (hoy considerado una obra maestra de la Modernidad), sólo para que al conseguir la fama, el escritor ignorara el acuerdo que tenía con ella y vendiera la obra a un editor estadounidense. Considero que este paralelismo es representativo de hasta qué punto estos hombres llegaron a naturalizar y desmerecer el trabajo de las mujeres de su tiempo. Evidencia la manera en que estos hombres han sido catalogados como genios adelantados a su época, mientras que las mujeres que los apoyaron cuando aún no tenían nada porque reconocían su potencial, cayeron en el olvido de la historia.

La Otra Mitad de la Vanguardia (1929-1960):

Rosa Bonheur (1822-1899) en el antecedente del Realismo, Georgette Agutte (1867-1922) en el Fauvismo, Nadezhda Udaltsova (1885-1961) en el Suprematismo, Sonia Delaunay (1885-1979) en el Orfismo, Tamara de Lempicka (1898-1980) en el Art Déco o Raquel Forner (1902-1988) en el Expresionismo, son algunos de los nombres aislados que permiten comprender por qué "la teórica italiana del arte Lea Vergine pudo hablar de la otra mitad de la vanguardia, para referirse a esas mujeres artistas hasta hace muy poco casi completamente silenciadas." (Jiménez, 2000, p. 12). Sin embargo, además del Impresionismo antes revisado, existieron dos movimientos de vanguardia cuyo volumen de artífices femeninas resulta destacable: el Constructivismo y el Surrealismo.

La Revolución Rusa (1917-1923) dio lugar a una nueva concepción del arte, que debía servir a las necesidades del régimen y ser inteligible por el pueblo. "La tarea encomendada a los artistas era sencilla: crear una identidad visual para el comunismo. [...] Y por una vez, las artistas no eran relegadas a papeles secundarios, sino que ocupaban posiciones preeminentes en el meollo del movimiento." (Gompertz, 2017, p. 209). Natalia Goncharova (1881-1962), Alexandra Ekster (1882-1949), Liubov Popova (1889-1924) y Varvara Stepánova (1894-1958), fueron algunas de las artistas más destacadas del Constructivismo ruso, y casi todas ellas pasaron parte de sus carreras -formándose o trabajando- en la ciudad de París.

El caso del Surrealismo en relación al género es más complejo. En la década de 1930, muchas mujeres jóvenes que habían llegado a París con la intención de convertirse en artistas se acercaron al círculo surrealista. En la mayoría de los casos, tenían una conexión personal con alguno de los hombres del movimiento, pero también les llamaba la atención la postura anti-academicista del grupo. La diferencia sexual y el distanciamiento del naturalismo puro en favor de un enfoque que representara la realidad personal, fueron preocupaciones artísticas centrales para el movimiento. Pero esto de ningún modo significó una valoración de las experiencias personales femeninas, sino más bien la colocación de la imagen y la idea de la mujer al servicio del ciclo creativo del hombre:

> Aunque los surrealistas identificaron la masculinidad y el patriarcado como el orden represivo, tenían la intención de subvertirlo apropiándose de lo femenino. Lo que había sido definido como "otro" debía ser apropiado por los hombres para cumplir su deseo de su humanidad total; se presume que las mujeres no podían desear, contrariamente, apropiarse de todo lo que fue menospreciado como masculino para completarse. (Parker y Pollock, 2013, p. 138)

Si bien los hombres surrealistas se preocupaban por subvertir las definiciones imperantes de los diferentes sexos, lo hacían en el orden de lo simbólico a través de violentos ataques a la imagen representada de la mujer, o bien a través de nociones idealizadas y esencialistas de la feminidad (que lejos de deconstruir las definiciones tradicionales de lo femenino, contribuían a solidificarlas). Para Chadwick: “No resulta sorprendente que la mayoría de las mujeres terminaran afirmando su independencia del surrealismo.” (1990, p. 310), ya que por un lado no lograban acceder al círculo interno masculino que teorizaba las ideas surrealistas y por otro tenían una tendencia a reclamar el rol de sujetos y no sólo objetos en estos grupos dominados por hombres.

> [...] Sin embargo, hicieron contribuciones significativas al lenguaje del Surrealismo, reemplazando el amor de los hombres surrealistas hacia la alucinación y la violencia erótica por un arte de fantasía mágica y flujo narrativo [...] Además, sus imágenes del cuerpo femenino, concebidas no como el Otro sino como el Ser, anticipan una poética femenina del cuerpo, imaginando y celebrando la realidad orgánica, erótica y materna del cuerpo femenino, que emergería completamente sólo con el movimiento feminista de la década de 1970. (Chadwick, 1990, p. 311)

Gala Dalí (1894-1982), Berenice Abbott (1898-1991), Frida Kahlo (1907-1954), Leonor Fini (1907-1996), Remedios Varo (1908-1963), Dorothea Tanning (1910-2012), Meret Oppenheim (1913-1985), Leonora Carrington (1917-2011) y las demás mujeres que tuvieron algún vínculo con el movimiento surrealista, son importantes para estudiar la evolución del rol de la mujer en el arte a lo largo del siglo XX por dos motivos: el primero es su camino descrito por Chadwick hacia la emancipación creativa y la reafirmación de la autonomía sobre la propia imagen, especialmente considerando que la mayoría de ellas ocuparon primero el lugar de “musa de un artista varón” antes de

convertirse en “artista mujer”; el segundo es que con ellas se inauguró la controversia respecto de las exposiciones puramente integradas por artífices femeninas, generando la pregunta “¿Validación o reafirmación de un gueto?”.

Peggy Guggenheim (1898-1979) fue una de esas mujeres que, como Stein, posibilitaron el crecimiento de una vanguardia artística y apoyaron a artistas por entonces incomprendidos que luego se convirtieron en superestrellas. Pero a diferencia de Stein, que llevaba la voz cantante en toda conversación, Guggenheim -como Warhol- hizo su fama en el mundo artístico a base de confiar plenamente en el consejo de un selecto grupo de asesores en cuyo criterio confiaba aún cuando no lo comprendía plenamente. Gompertz (2017) afirma que *An exhibition by 31 women* (Una exhibición por 31 mujeres), realizada en 1943, fue idea de Marcel Duchamp. Irene Calvo (2018) lo plantea como un concepto al que Duchamp y Guggenheim arribaron juntos. En cualquier caso, la exposición se llevó a cabo en la galería *Art of this century* (Arte de este siglo) que Peggy había abierto recientemente en Nueva York, con muchísima controversia y algunos aciertos. La gran mayoría de las participantes eran parejas de artistas hombres reconocidos, lo que beneficiaba a la crítica sexista dispuesta a desvalorizar toda muestra que sólo contara con obras hechas por mujeres. La propia Peggy Guggenheim fue la única compradora en su exhibición y el feminismo de hoy en día cuestiona su polémica decisión de haber encargado la selección de las obras a un jurado completamente integrado por hombres. Pero lo cierto es que “Guggenheim demostró tener, si no una sensibilidad hacia la producción de estas autoras, al menos una intuición sobre la necesidad de exponer sus trabajos.” (Calvo, 2018).

La Tercera Ola (1960-1990):

La presencia activa de las mujeres en todos los planos de la vida pública siguió aumentando a lo largo del siglo XX hasta llegar a nuestra situación actual. Al principio, la relevancia artística o cultural estaba reservada para aquellas mujeres libres de las ataduras del matrimonio y la maternidad (lo que a veces implicaba abortos, adopciones o abandono de la descendencia al cuidado de otras personas). Para que se alcanzara el nivel de participación femenina en el desarrollo cultural que se encontraron Alicia Penalba (1913-1982), Niki de Saint Phalle (1930-2002), Alejandra Pizarnik

(1936-1972) o Marta Minujìn (1943) al llegar a París, Marini (2000) señala que tuvieron que darse principalmente tres fenómenos:

1. Los triunfos de la segunda ola del feminismo.
2. La ampliación del tiempo libre generada por la Segunda Revolución Industrial, que llevó a una difusión masiva de las obras de arte en los ‘50.
3. El desarrollo de nuevas estructuras de producción cultural que generaron muchos puestos de trabajo, posibilitando mayor autonomía y visibilidad para el género femenino.

Pero por entonces, las mujeres descubrieron que tener iguales oportunidades de formación o acceso a las instituciones, no significaba ser igualmente valoradas o partícipes de la toma de decisiones. A fines de los ‘60, esto dio lugar a un nuevo y poderoso movimiento feminista, la tercera ola.

3.4. Algunas mujeres, casos de artistas seleccionadas:

> *Una frase fue repetida por distintas voces: las coincidencias que nos unen en la lucha son más importantes que las diferencias.*
>
> Andrea Giunta, 2018

Las tres artistas aquí seleccionadas han tenido diferentes modos de afrontar sus carreras artísticas, experiencias en la ciudad de la libertad, abordajes a las problemáticas del arte moderno, posturas respecto de la lucha feminista y maneras de administrar sus vidas privadas. Mary Cassatt nació en Estados Unidos y vivió luego en Francia. Niki de Saint Phalle nació en Francia y vivió luego en Estados Unidos. Marta Minujín nació en Argentina y vivió luego en Francia y en Estados Unidos. Las tres mujeres dieron el impulso fundacional a sus carreras artísticas en París. Las tres han tenido conexiones importantes con la ciudad de Nueva York, donde han vivido por períodos más o menos breves de tiempo para producir y exhibir sus obras.

Mary Cassatt comenzó su carrera dentro del sistema oficial del arte (intentando mostrar su producción en los Salones estatales sin grandes éxitos) y lo abandonó luego por un sistema alternativo (la posibilidad de exponer junto a sus colegas impresionistas de manera independiente). Marta Minujín en cambio, comenzó su carrera dentro de un ambiente alternativo (realizando su primer happening de manera ilegal en un terreno parisino) y terminó inserta en el sistema oficial (exponiendo hoy en día en grandes instituciones del arte). Sin embargo, tanto Marta como Niki han coincidido en su voluntad de realizar un arte para el pueblo, de modo tal que gran parte de sus producciones se ha realizado y/o aún permanece fuera de los museos. Pudieron hacerlo porque, como ya hemos visto, la apropiación del espacio público por parte del género femenino fue muy diferente en sus tiempos que en los de Mary Cassatt. La mayor parte de la obra de Mary Cassatt representa espacios interiores y mujeres conocidas, porque de haber salido a la calle sin un acompañante varón o en determinados horarios podría haber sido confundida con una prostituta y por los mismos motivos no podía trabajar con modelos masculinos. Cuando Marta Minujín llegó a París, casi cien años (y una ola del

feminismo) después, experimentó que podía caminar por la mañana en calles llenas de prostitutas respetadas como tales. Habiendo vivido en tiempos tan distintos, siendo los de Marta y Niki mucho más liberales para las mujeres que los de Mary, encontraremos que las actitudes que han tenido respecto a los estereotipos de género más tradicionales a menudo resultan sorprendentes.

Marta Minujín, nacida en 1943, ha pasado toda su vida adulta con la misma pareja, su esposo y gran amor "Bebe", con el que se casó a los 16 años para emanciparse de sus padres, por el que volvió a Argentina la primera vez y con el que tuvo y crió un hijo y una hija, Facundo y Gala. Niki de Saint Phalle, nacida en 1930, estuvo casada primero con el escritor Henry Matthews, con el que tuvo a Laura y Philip, y al que abandonó por Jean Tinguely -su segundo esposo-, cediéndole en el proceso la custodia de su hija y su hijo para priorizar su carrera artística. Mary Cassatt, por su parte, nacida en 1844, se mantuvo desafiantemente soltera durante toda su biografía, llevando a quienes la han estudiado a especular si ella era asexual, secretamente lesbiana, o simplemente veía a los hombres como un riesgo para su carrera artística.

Marta Minujín ha sido un personaje de la cultura popular argentina desde que tengo memoria, no puedo determinar con certeza cuál fue mi primer encuentro con su existencia o con su obra, forma parte de mi imaginario cultural. Niki de Saint Phalle fue un nombre por completo desconocido para mí hasta el 2015 y conocí por primera vez su obra al visitar una maravillosa exposición retrospectiva organizada por el Museo Guggenheim de Bilbao. No sólo era la primera vez que veía la producción de Niki, también era la primera vez que visitaba Europa, y aún no estudiaba artes, pues el cursado de mi primer año de la carrera comenzó un mes después. No existe la mirada virgen, pero mi mirada entonces era mucho más virginal que ahora, y la obra de Niki, brutalmente poderosa, dejó en mí una marca imborrable. En cuanto a Mary Cassatt, me la enseñó la Academia. Fueron las clases de Historia del Arte III las que me mostraron sus obras y al verlas pensé "Tres años de carrera, cientos y cientos de años de historia del arte ya revisados y esta es la primera vez que veo una pintura en la que un bebé parece un bebé". Ese simple detalle era suficiente para comprender que estaba viendo algo distinto a todo aquello que me habían mostrado antes, no sólo desde lo visual, sino

desde el concepto. Mary Cassatt proponía una visión diferente del mundo y aunque tardé algunos años más en ver una de esas pinturas en vivo y en directo, nunca dejé de pensar en ellas. El gran desafío impuesto a Mary Cassat por el campo artístico de su tiempo había sido combatir el estancamiento, honrar a la tradición creando un arte capaz de renovarla y modernizarla hacia algo distinto. Casi un siglo después, Niki de Saint Phalle y Marta Minujín encontraron un desafío prácticamente opuesto, pues "lo distinto" ya había sido inventado una y otra vez, y en aquel dinamismo perpetuo ellas tuvieron que encontrar algo inédito para decir.

Como se evidencia ya en este breve resumen, estas mujeres presentan tantas diferencias entre sí como aspectos en común. Cabe preguntar entonces por qué elegirlas. Al igual que buena parte de la bibliografía consultada, este trabajo sigue las recomendaciones ofrecidas por Griselda Pollock hace más de treinta años para la investigación feminista en artes, cuando "enfatizó la necesidad de un cambio de paradigma disciplinario que haga más que simplemente insertar a estas mujeres olvidadas en las narraciones existentes." (Bissonnette, 2018, p. 338). A los fines de generar cambios significativos en este sistema injusto y con amnesia selectiva, Pollock recomendaba "estudiar casos específicos, en sus contextos y problematicidades." (Giunta, 2018, p. 31 y 32). Analizar los casos de artistas ya consagradas no sólo permite estudiar su recepción por parte de la crítica a lo largo de los años, sino también señalar por qué fueron excepciones dentro de su género, "muchas provenían de familias de clase alta y tenían un apoyo que se extendía más allá de los medios financieros." (Bissonnette, 2018, p. 338) y determinar qué obstáculos de orden personal, social o institucional enfrentaron durante sus carreras a través de una revisión biográfica. Por lo tanto, mi primer motivo para elegir a estas tres artistas es que comparten la excepcional condición de ser reconocidas por el canon de la historia del arte.

Un segundo motivo es que Mary Cassatt representa un vínculo entre la segunda ola del feminismo y el mundo del arte moderno, Niki de Saint Phalle hace lo propio con la tercera ola, y Marta Minujín supone un acercamiento a estas problemáticas que puedo vincular de manera directa a mi país, desde el cual escribo sumida en una nueva variante del feminismo artístico. Esto permite establecer una genealogía de mujeres

influenciando a mujeres en el mundo del arte, cuyo eje se ubica en la mítica París (Francia) pero vista desde Rosario (Argentina).

Me pregunto por los casos de Niki de Saint Phalle y Mary Cassatt, ¿qué es lo que me une a estas mujeres provenientes de la clase alta estadounidense?[29] ¿Por qué me siento más habilitada a escribir sobre ellas, que sobre una artista de raza negra o una nacida en el mundo islámico? La hipótesis obvia es que sé más, mucho más, sobre la cultura blanca estadounidense o la europea, que sobre aquellas otras, porque crecí en una sociedad que me invitaba a mirar hacia las primeras como ejemplo a seguir, y a ignorar las segundas, el ejemplo a evitar. Eurocentrismo y racismo, otra vez. Continuar formándome en otros aspectos silenciados y marginalizados de la cultura artística es una tarea pendiente para próximos trabajos, una tarea sin fin.

Pienso que hay un potencial constructivo en la idea de establecer un análisis comparativo entre una artista que "se parece a mí" y otras que constituyen "mi ejemplo cultural al que aspirar" para entender si son realmente tan diferentes, porque tengo la sospecha de que sus producciones son igualmente importantes y válidas. Esa es tal vez la explicación racional. Pero hay otra más visceral, más primaria: quiero escribir sobre ellas porque sé que existen y porque sus obras me conmueven profundamente. Porque sinceramente creo que allí, en la capacidad de conmover, radica el potencial transformador más bondadoso del arte. En este sistema imperante que se ha esforzado tanto por ocultar a nuestras creadoras mujeres, las obras de Mary Cassatt, Niki de Saint Phalle y Marta Minujín han logrado abrirse camino hasta mí. Quiero hablar sobre estas mujeres porque las admiro, porque creo que merecen ser admiradas.

Todo criterio de selección es discutible, pues genera protagonismos y ausencias. He elegido aquí hablar de mujeres que han reivindicado en su hacer sus particulares visiones del mundo, visiones con las que puedo empatizar. No hay mayores similitudes formales o estilísticas en sus obras, ni siquiera se mueven en los mismos medios artísticos. Cada una de estas artistas ha representado (y presentado) el cuerpo femenino en su obra de acuerdo a un imaginario particular influido por una coyuntura de época

[29] Mary Cassatt era hija de un agente de bolsa estadounidense descendiente de franceses, Niki de Saint Phalle de un banquero norteamericano radicado en Francia.

específica. Son casos apasionantes, pero como ya ha quedado muy claro, no abarcan la totalidad de la historia de las mujeres artistas en París o en los siglos XIX y XX.

En geometría, tres puntos no alineados determinan un único plano: si tomamos a estas tres mujeres como casos excepcionales y sin relación entre sí, obtendremos de este trabajo apenas un desarrollo anecdótico que ayude a comprender mejor sus obras y tal vez mi gusto artístico. Ahora bien, tres puntos alineados determinan una única recta y por una recta pasan infinitos planos: si logramos extrapolar de cada uno de estos casos las cuestiones en común, si nos permiten comparar diferentes (y sucesivos) contextos históricos en la misma ciudad -el centro del arte moderno- trazando su evolución lineal desde una perspectiva de género, abriremos la puerta a infinitos interrogantes sobre esta genealogía incompleta, que es nuestro desafío y nuestro deber reconstruir.

3.4.1. Mary Stevenson Cassatt (Allegheny, 1844 - Le Mesnil-Théribus, 1926)

> *Voy a hacer una decoración para la Exposición de Chicago. Cuando el Comité me ofreció hacerla, al principio estaba horrorizada, pero gradualmente comencé a pensar que sería muy divertido hacer algo que nunca he hecho antes y como la sola idea de semejante cosa le dió a Degas un ataque de rabia en el que no escatimó cuanta crítica pudo concebir, me animé y dije que no renunciaría a la idea por nada del mundo. Ahora sólo hay que mencionar Chicago para irritarlo.*
>
> Mary Cassatt, 1892

Al igual que Natalie Clifford Barney, Mary Stevenson Cassatt nació en el seno de la clase alta estadounidense del siglo XIX, tuvo la oportunidad de vivir y estudiar en París durante su niñez, y apenas alcanzó la adultez volvió a la Europa de cuya escena artística estaba enamorada, acompañada por una madre culta y a pesar de la ira de un padre rico. Pero -al margen de las actitudes de moderado antisemitismo[30] que la perspectiva histórica le ha reprochado a ambas- allí se terminan las similitudes entre las dos mujeres. Si Natalie Barney fue una de las personalidades más escandalosas de su tiempo, Mary Cassatt mantuvo una reputación impecable: reconociendo el machismo imperante, más allá de su obstinado rechazo al matrimonio, siempre viajó acompañada de familiares o amigas, no se le conoce ningún romance, evitó trabajar en soledad con modelos masculinos y jamás tomó una decisión en su vida personal que pudiera impactar negativamente en su imagen como artista respetable. Preocupada por su autonomía y libertad como mujer, Barney escribió: “París siempre me ha parecido la única ciudad en la que puedes vivir y expresarte a tu gusto“ (Edsall, 2003, p. 234)[31], mientras que, preocupada por su carrera artística: “Después de todo, dame Francia",

[30] Natalie Barney simpatizó con los discursos totalitarios de su época, pero mantuvo siempre su amistad con mujeres judías como Gertrude Stein. Mary Cassatt realizó algunos comentarios veladamente antisemitas sobre la propia Stein, pero cuando el Caso Dreyfus dividió a Francia en función del antisemitismo, ella se posicionó claramente en contra de la discriminación, llegando a distanciarse de su gran amigo Degas a raíz de esta controversia política.

[31] Traducción propia.

escribió Cassatt en 1893. "Las mujeres no tienen que luchar por el reconocimiento aquí si hacen un trabajo serio."" (Chadwick, 1990, p. 215).

Todo cuanto Cassatt tenía en radicalidad y fortaleza de carácter, lo puso siempre al servicio exclusivo de su actividad artística y de la causa del sufragismo. Por eso es tanto más indignante que la historia del arte tan a menudo la recuerde como una seguidora de Degas que producía pinturas inofensivas, cuyo principal logro fue modernizar la iconografía del arte mariano, sin aportar nada más que bellas escenas de crianza, moda, té y privilegio: Degas sin lugar a dudas fue una de las figuras más influyentes en su vida, pero su relación -lejos de recaer en la sencilla jerarquía de la dinámica maestro/alumna- era compleja y estaba fundada en una gran admiración y un profundo entendimiento mutuos; y las obras de Cassatt -lejos de limitarse a la innovación formal carente de contenido- son trabajos inteligentes, cargados de conceptualización, que no sólo aportan reflexiones sobre la feminidad, sino especialmente sobre los procesos de socialización humanos.

Esta investigación apunta en todo momento a trazar redes de influencias, que ayuden a repensar la historia del arte evitando el paradigma del genio individual, proponiendo en su lugar una nueva perspectiva, que evidencie las colaboraciones y contraposiciones que posibilitaron innovaciones estilísticas y conceptuales:

> [...] En la escuela francesa, con la que Mary Cassatt iba a asociarse en la década de 1870, Edouard Manet (1832-83), Edgar Degas (1834-1917), y Camille Pissarro (1831-1903) eran una década mayores; Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), y Berthe Morisot (1841-95) eran más cercanos en edad a Cassatt. (Pollock, 1998, p. 69)

Con frecuencia la crítica y la teoría del arte, emplean la influencia de un artista masculino como mecanismo de desvalorización de los logros de una artista femenina, más aún si existe una diferencia etaria considerable entre ambos. Aquí el objetivo no es desmentir la poderosa influencia de sus colegas varones sobre la obra de Cassatt, sino argumentar que no se dio en forma de tutelaje unidireccional, sino de diálogo bilateral. Además de sus vínculos con Edgar Degas, Edouard Manet y Pierre-Auguste Renoir -tres de los hombres con los que más dialoga su producción impresionista- me ocuparé

aquí de revisar los lazos con tres de las mujeres más influyentes en la vida de Cassatt: su madre Katherine Kelso Cassatt (1816-1895), su amiga y colega Berthe Morisot, y su también amiga y mecenas Louisine Havemeyer.

Edgar Degas y un Diálogo de Cuarenta Años:

El culto al amor romántico, a menudo ha querido encontrar en la historia del arte amores prohibidos donde los registros históricos evidencian vínculos platónicos. Así, se ha especulado sobre un romance homosexual entre Vincent van Gogh y Paul Gauguin, uno trágico entre Berthe Morisot y su cuñado Edouard Manet, o uno secreto entre Edgar Degas y quien no habría querido ser catalogada simplemente como su amante, Mary Cassatt. La relación intelectual entre Degas y Cassatt es considerada una de las más relevantes de la época, ha dado lugar a trabajos de mucha seriedad y rigor académico, como la exhibición *Degas/Cassatt* (2014) llevada adelante por la National Gallery of Art de Washington; y a otros bastante más anclados en el terreno de la ficción, como el libro *I Always Loved You* (Yo siempre te amé) (2014) de Robin Oliveira, o la obra teatral *The Independents* (Los independientes) (2017) de Christopher Ward. La realidad es que el vínculo entre ambos artistas no es significativo para la cultura general por indicar un supuesto amor secreto, sino porque evidencia notablemente, tanto las contradicciones que la Modernidad imponía a los roles de género socialmente asignados, como la evolución de las bases teóricas y las experimentaciones formales del arte moderno.

Mary Cassatt llegó a ser lo suficientemente reconocida por su arte en vida, como para poder comprar una propiedad con su propio dinero, y también para que Achille Segard (un crítico francés enfocado en el Simbolismo) publicara su primera biografía en 1913, cuando Cassatt tenía casi setenta años. Muchas de las citas que han llegado a nuestro presente de palabras textuales de Cassatt, se han obtenido de esa fuente. Griselda Pollock (1993) recupera de allí el siguiente pasaje:

> En 1877, apliqué nuevamente [al Salón]. Lo rechazaron. Fue entonces cuando Degas me hizo prometer que nunca volvería a enviar nada al Salón, y que exhibiría con sus amigos en el grupo de los impresionistas. Acepté con gusto. ¡Por fin podría

> trabajar con total independencia sin preocuparme por el eventual juicio de un jurado! Ya había reconocido quiénes eran mis verdaderos maestros. Admiraba a Manet, Courbet y Degas. Odiaba el arte convencional. Comencé a vivir. . . . (Pollock, 1998, p. 115)

Edgar Degas conoció a Mary Cassatt aquel mismo año, se cree que su primer encuentro fue una visita que él hizo al estudio de ella en Montmartre, con la intención específica de invitarla a colaborar con su grupo de intransigentes. Por entonces Cassatt llevaba más de una década exhibiendo sus producciones sin mayores éxitos, pero la leyenda cuenta que en el Salón, tres años antes del primer encuentro formal entre los artistas, Degas vio la pintura *Ida* (1874) de Mary Cassatt y declaró "Aquí hay alguien que siente como yo" (Pollock, 1998). Su turbulenta relación de amistad e intercambio artístico se prolongó durante cuatro décadas hasta 1917, año en el que murió él. A pesar de que la historia tiende a plantearla a ella como seguidora de él, en su vida privada la dinámica siempre parece ser la inversa:

> [...] Durante su larga asociación, a menudo discutían y tenían períodos donde no compartían un estudio. "¡Oh, soy independiente!" Cassatt dijo: "Puedo vivir sola y me encanta trabajar. A veces le enfurecía no poder encontrar una fisura en mi armadura, y pasaban meses en los que simplemente no podíamos vernos, y luego algo que yo había pintado nos reunía de nuevo, y él iba a lo de Durand-Ruel y decía algo bueno sobre mí, o venía a verme él mismo." (Sluterbeck, 2010)[32]

Este relato de Cassatt, que la artista dio en respuesta a la pregunta de Louisine Havemeyer acerca de cómo podía llevarse bien con Degas, es muy frecuentemente citado a la hora de retratar la relación entre ambos artistas. Pero las citas no suelen incluir la última parte de este escrito: "'[...] Pero, ¡[él era] magnífico! Y por terrible que fuera, siempre estuvo a la altura de sus ideales". Y para Cassatt fue un generoso maestro y consejero." (Breeskin, 1970, p. 14)[33]. La vinculación entre ambos artistas llamó la

[32] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Cassatt and Degas inspired each other. From the Palette* (Cassatt y Degas se inspiraban mutuamente. Desde la Paleta), se trata de una traducción propia.

[33] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Mary Cassatt 1844-1926 Catalogue* (Catálogo), se trata de una traducción propia.

atención de la crítica muy tempranamente, en 1893 un crítico señalaba que Cassatt había aprendido de Degas a enfatizar el dibujo, mientras que en 1926 otro sostenía que, si bien ambos eran grandes dibujantes, ella trataba a sus modelos con mayor suavidad debido a su feminidad (Pollock, 1998). Esto evidencia que también fue muy temprana la diferente apreciación de las obras de ambos artistas, basada en la diferencia de género. No colaboraba en este aspecto el hecho de que algunos espacios de la Modernidad estuvieran claramente habilitados para él y no para ella. Sin embargo, Pollock (1998) propone una revisión de las producciones de ambos que, al contextualizarlas, permita establecer un diálogo artístico entre los espacios sexualizados de la masculinidad y los espacios íntimos de la feminidad. La autora sostiene que esta lectura es posible porque ambos espacios cohabitaban efectivamente en la París del cambio de siglo.

Degas representó bailarinas, lavanderas, planchadoras y sombrereras. Roberta Crisci-Richardson (2015) mapea un recorrido histórico de cómo la teoría de arte feminista ha interpretado estas obras: desde las historiadoras Linda Nochlin, Griselda Pollock o Norma Broude, que han visto en ellas una típica perspectiva patriarcal que deshumaniza, sexualiza y/o caricaturiza a las trabajadoras; hasta Eunice Lipton que vio en estos temas una preocupación por los espacios del pasado que la Modernidad se estaba llevando, y una empatía del artista (en su presunta asexualidad) hacia estos sujetos urbanos desplazados de un lugar claro en la sociedad moderna. Dado que la historia es una disciplina abierta, la lectora o el lector puede observar la obra *Planchadoras* (c. 1884-86) (Imagen 1) a modo de ejemplo y sacar sus propias conclusiones. Por otro lado, las representaciones de Cassatt sobre las mujeres trabajadoras, sirvientas y niñeras, si bien dignificantes en tanto evitan la objetificación sexual, también son complejas de interpretar. Obras como *En el ómnibus* (1890-91) (Img. 2) subvierten la supuesta naturaleza del vínculo entre mujeres y bebés, pues la mujer que está prestando atención amorosamente a la niña no es su madre -también presente- sino una criada cuyo trabajo consiste en cuidarla, y a la que le pagan por hacerlo.

Desde este enfoque, la perspectiva de Cassatt respecto de los mismos sujetos de la obra de Degas -las mujeres trabajadoras- tendría un valor igualmente moderno por

representar también aspectos sociales e históricos de la época. Pollock no fue la primera estudiosa de la obra de Cassatt en proponer una revisión semejante, en 1915 Louisine Havemeyer organizó una exhibición a beneficio de la causa del sufragismo en la galería Knoedler de Nueva York, en la que por primera vez mostró gran parte de su colección de arte en conjunto, curando simultáneamente la obra de Cassatt, la de Degas y la de varios grandes maestros más antiguos:

> [...] En su conferencia, Louisine Havemeyer insistió en que Mary Cassatt no era una alumna de Degas, sino su colega; ni una impresionista, sino alguien tan dedicado como Degas o Manet a llevar la fuerza radical del arte aprendida en los museos -el dibujo, la línea, la composición y el color- fuera de su triste academicismo y alinearla con las novedades definitorias de la experiencia urbana moderna. (Pollock, 1998, p.28)

Pollock señala que fue en esa muestra donde por primera vez se alinearon los temas del arte moderno y las mujeres modernas, en un espacio donde la alianza entre el feminismo y el radicalismo artístico era lógica, y que luego: “A los historiadores del arte les tomó casi un siglo más poder volver a alinearlos” (1998, p. 8). Esto no resulta del todo extraño, considerando que la Modernidad misma no terminaba de alinear a las mujeres modernas con el arte moderno de manera coherente. El grupo de los impresionistas (que por iniciativa de Degas se autodenominaba también “los independientes” o “los intransigentes”) puede ser considerado el primero en la historia del arte occidental en presentar una igualdad de oportunidades para sus miembros independientemente de su género (por lo menos, tanta igualdad como podía lograrse en cuanto no dependía del contexto histórico y social). Pero esto no significa que los hombres del grupo tuvieran un discurso progresista. Edgar Degas es una de las figuras más comúnmente mencionadas en los listados de machistas de la historia del arte, porque frecuentemente realizaba comentarios despectivos y sexistas:

> "No estoy dispuesto a admitir que una mujer puede dibujar tan bien". Este comentario vino del gran artista Edgar Degas después de ver una de las aguatintas a color de Mary Cassatt. ¡Lo dijo en 1891, después de que los dos artistas ya

> habían sido socios cercanos durante más de diez años! A pesar del comentario de Degas, él respetaba a Cassatt y su trabajo. (Sluterbeck, 2010)

Pero, tal y como señala Sluterbeck, su respeto hacia Cassatt como artista y como mujer también era evidente. Chadwick (1990) también menciona que Degas reconocía y alentaba el talento de Suzanne Valadon, y que Berthe Morisot lo contaba entre sus amigos. Así como Natalie Barney podía soltar comentarios antisemitas y sostener amistades con judías a la vez, es claro que Degas y los otros miembros masculinos del Impresionismo podían sostener un discurso machista y una actitud relativamente igualitaria hacia sus colegas mujeres al mismo tiempo. Creo yo que estas paradojas provienen de una incongruencia entre las desigualdades culturales internalizadas durante la crianza, y las experiencias personales desarrolladas en el terreno de lo afectivo. Con esto quiero decir que el análisis del discurso con perspectiva de género (o desde la justicia social en general) es relativamente reciente, y en épocas anteriores no había una reflexión filosófica profunda respecto del poder de las palabras y las actitudes, de su capacidad de herir, desarmar o condenar a situaciones de subyugación. Gran parte de las relaciones de poder se consolidan a partir de que el sujeto dominante naturalice su privilegio y no se detenga a cuestionarlo. La violencia simbólica es tan efectiva en su potencial destructivo como la física, pero (sin por ello librar de culpa a quienes contribuyen a perpetuarla) mucho menos visible. Por supuesto, las víctimas de estos discursos discriminatorios siempre han tenido noción de su poder, aún si los victimarios no la tenían o elegían ignorarla. En el aprecio de Mary Cassatt hacia Edgar Degas, entraba en juego la dualidad de respetarlo como artista y desconfiar de su discurso hiriente al mismo tiempo:

> Mientras trabajaba en este ambicioso proyecto [el mural *Mujer Moderna*], la artista le escribió a la Sra. Palmer: "He estado media docena de veces a punto de pedirle a Degas que venga a ver mi trabajo, pero si resultara estar en ese humor, me demolería tan completamente que no podría levantarme a tiempo para terminar la exposición. Aún así, él es el único hombre que conozco cuyo juicio sería una ayuda para mí ". (Breeskin, 1970, p. 15)

En 2008 María Alario Trigueros escribió “Algunas pintoras del círculo impresionista manifestaron abiertamente su rebeldía frente a su situación de mujer artista en una sociedad conservadora [...] Sin embargo, no fue este el caso de Mary Cassatt” (p. 21), poniendo en evidencia que la <<pintora femenina de madres y escenas de moda y té>> ha sido injustamente estudiada tanto por los teóricos de su tiempo como por los de la actualidad (más aún considerando que Alario Trigueros estaba hablando específicamente sobre arte, ideología y feminismo, y que el trabajo en el que Pollock reivindica a la artista llevaba una década ya publicado). Cassatt no sólo percibía la violencia del discurso de Degas y sus contemporáneos del mundo artístico, sino que a lo largo de toda su carrera se dedicó a contestar con su arte, todas y cada una de las afrentas que atentaron contra su dignidad como artista o como mujer:

- Con su *En la ópera* (1878) (Img. 3) “Cassatt estaba respondiendo claramente a los repetidos estudios de Degas sobre lo que él encontraba como una figura casi demasiado desafiante -una mujer mirando en público- muchos de los cuales datan de 1876-77, pintando Mujeres Nuevas seguras de sí mismas en la matinée.” (Pollock, 1998, p. 145).
- Cuando Degas declaró cruelmente que las mujeres ni siquiera sabían lo que era el estilo (cualidad artística entonces asociada a lo masculino y lo viril), Cassatt respondió específicamente con *Chica arreglando su cabello* (1886) (Img. 4) utilizando todos los recursos compositivos que había incorporado durante su estudio de las obras maestras del arte en varios países europeos, previo instalarse definitivamente en París. Más tarde, Achille Segard reconoció el estilo en la obra, tanto en la eliminación de detalles innecesarios, como en la claridad y viveza de la imagen, como en el uso armónico del color. El mundo del arte le pagó atribuyendo la autoría de la obra a Degas durante años.
- En 1892, Bertha Honoré Palmer y Sara Tyson Hallowell ofrecieron a Cassatt el encargo de un mural con la temática “Mujer Moderna”, para el Salón de Honor del Edificio de la Mujer en la Exposición Mundial Colombina a realizarse en Chicago al año siguiente. Al principio, la artista pensó en rechazarlo porque nunca había trabajado a gran escala, pero terminó accediendo al ver la irritación

de Degas ante la idea de que ella participara en una muestra que celebraba los avances históricos de las mujeres.

- En la realización de dicho mural, la pintora aprovechó también para contestar al condescendiente imaginario de la época sobre las artistas mujeres (encarnado en la figura del crítico Léon Legrange, quien treinta años antes había redactado un artículo declarando que el genio masculino debía ocuparse de las obras artísticas monumentales y elevadas, mientras que al gusto femenino le correspondían las miniaturas, los pasteles y las flores). En su mural, Cassatt "apunta al encanto y la feminidad [...] Sin embargo, ha vuelto los puntos de vista de Legrange del revés al pintar una gran pieza arquitectónica de decoración, una forma elevada de pintura." (Ibídem, p. 52). Nuevamente, la historia le pagó borrando todo rastro de la obra -posiblemente su *magnum opus*- del registro oficial de la exposición, e incluso haciendo desaparecer al mural mismo, que hoy en día aún se encuentra perdido.
- De manera análoga, las pocas veces que Cassatt pudo abordar en su obra la temática del cuerpo femenino desnudo (que siempre ha sido el territorio de lucha entre los géneros por el poder, tanto en la realidad como en el arte) lo hizo desde un planteo de la mujer como sujeto y no como objeto, enmarcándola en ámbitos domésticos y rutinarios, en lugar del burdel para consumo masculino.

Incluso el tema de la moda, que se cuestiona en su obra como un recurso anclado en concepciones conservadoras sobre la mujer (principalmente porque muchas feministas contemporáneas a ella se manifestaron en contra de los códigos de vestimenta que reafirmaban los estereotipos de género) adquiere en Cassatt una dimensión particular. Por un lado, la moda era un elemento clave de la Modernidad artística y literaria, un raro tema moderno accesible tanto a hombres como a mujeres del campo cultural. Por otro, la correspondencia de la artista con su amiga demuestra que, si bien en las mujeres casadas la vestimenta pasaba a ser el decorado de una posesión más del hombre poderoso, para las mujeres intencionalmente solteras, estar a la moda era una fuente de empoderamiento y autoestima:

> [...] Después de que Cassatt y Degas se distanciaron debido al caso Dreyfus, un amigo la invitó a almorzar con Degas. Ella se sentía reacia, temiendo la lengua ácida y las abominables opiniones antisemitas de él. Louisine Havemeyer la animó a ir: "Viste ese vestido nuevo y disfruta de la calma y la seguridad que la elegancia consciente te brinda". (Ib., p. 56)

La moda opera como un indicador más de la diferencia entre la percepción masculina y la auto-percepción femenina de la época, especialmente en el caso de las mujeres que no estaban sexualmente disponibles para ellos. Pollock (1998) ofrece un análisis comparativo entre un retrato de Cassatt realizado por Degas (Img. 5) y un autorretrato de la artista (Img. 6) que a todas luces fueron producidos casi al mismo tiempo, hacia 1880. Una carta de Cassatt al marchante de arte Paul Durand-Ruel deja en claro que la artista detestaba la forma en la que había sido representada (tan opuesta a la auto-compostura y el misterio que dan forma a su versión), no porque careciera de cualidades artísticas, sino porque le dolía verse a sí misma como un ser repugnante. A pesar de esta desilusionante experiencia, a lo largo de los años de sociedad artística, Cassatt modeló muchas otras veces para Degas, dando por resultado muchas pinturas más dignificantes, en las que ella aparece casi como una alegoría de la mujer artista del mundo moderno:

> Mary y Degas tenían mucho en común: lazos familiares fuertes, un origen de poder y riqueza, y una dedicación casi fanática a su trabajo. Se volvieron cercanos, y Degas comenzó a acompañarla junto a Lydia (la chaperona de Mary) a elegantes soirées y salones, negocios de sombreros, galerías y al Louvre. [...] Degas observaba a las hermanas con diversión y afecto, y las bocetaba en sus actitudes típicas [...] Él sentía aprecio hacia Lydia (con quien compartía el amor por la literatura), así como por Mary. Comenzaron a ser vistos juntos regularmente, y Degas les presentó algunos de sus sobrinas y sobrinos, que modelaron para Mary. (Roe, 2007, p. 184)[34]

[34] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *The Private Lives of the Impressionists* (Las Vidas Privadas de los Impresionistas), se trata de una traducción propia.

Degas y Cassatt se reconocían el uno al otro como creadores de un arte más intelectual que impresionista, "experimentando con ángulos de visión, escala, composición para producir una pintura destilada y sintetizada en lugar de un registro rápidamente cepillado de una impresión transitoria." (Pollock, 1998, p. 141). Los dos artistas hallaban su inspiración en referencias comunes de artistas del pasado, y ambos dedicaron la mayor parte de su obra (la parte por la cual son más reconocidos hoy en día) a la revisión casi obsesiva de un mismo tema (la danza en el caso de él, la infancia en el caso de ella). Esto último ocurrió porque Degas sostenía -en oposición radical a lo que algunas décadas más tarde sería la premisa del Dadaísmo- que nada en el arte podía estar librado al azar. Su forma de buscar el control total sobre la propia producción, fue elegir un tema "tan rico en posibilidades intelectuales, sociales y personales que un artista podría concentrarse durante muchos años en los problemas aparentemente formales planteados por el tema, sabiendo que el trabajo resultante nunca estaría vacío." (Ibídem, p. 163). Pero lo que diferencia notablemente a la obra de Cassatt de la de Degas y el resto de los impresionistas -algo que Segard ya notaba en 1913- era su focalización en la psicología de sus modelos: sus emociones, sus gestos, la naturaleza de sus intercambios. Y lo que diferenciaba a Cassatt misma de Degas y el resto de los impresionistas era su nacionalidad, y las construcciones culturales que implicaba:

> Ambos pintores eran personas fríamente racionales, tenían un sentido de desapego como característica básica. Degas admitió una vez que tenían disposiciones intelectuales idénticas. Sin embargo, en el temperamento eran muy diferentes. Él era un verdadero cínico con el desencanto producido por la civilización europea, mientras que ella heredó el optimismo de un país joven y vigoroso. El mordaz sarcasmo de él contrastaba bruscamente con la buena naturaleza de ella. Ambos tenían mentes y modales muy cultivados y eran de porte aristocrático. La ironía y actitud desapegada hacia la humanidad de él, estaban muy lejos del enfoque comprensivo de ella. Sin embargo, eran amigos íntimos y se ayudaban mutuamente. (Breeskin, 1970, p. 13)

Degas efectivamente tuvo una influencia inmensa en la carrera de Cassatt: no sólo le mostró la importancia del dibujo como herramienta y la convenció de jerarquizar

un tema principal en su obra, también la invitó a formar parte del grupo de artistas independientes y del renacimiento artístico del grabado comenzado a mediados del siglo XIX. La mayor intensidad en la experimentación conjunta de ambos amigos se dio en los primeros años de su relación, cuando justamente exploraban el grabado como medio artístico. En 2013 la Biblioteca Pública de Nueva York realizó una exhibición titulada *Daring Methods: the Prints of Mary Cassatt* (Métodos Atrevidos: los Grabados de Mary Cassatt) en la que mostró una inusualmente numerosa y completa colección de trabajos impresos de la artista -realizados entre 1878 y 1898- en su mayoría donados por un coleccionista de arte al que Cassatt apreciaba, Samuel Putnam Avery, en 1900. El catálogo de la exposición afirma:

> Mary Cassatt probablemente hizo algunas impresiones antes de 1878, pero sólo fue con la ayuda de Edgar Degas que comenzó a producir una cantidad considerable de ellas y a adoptar un enfoque más experimental hacia el medio. Usando los equipos en su estudio, Degas le mostró a Cassatt cómo explotar la aptitud del grabado para producir series emitiendo múltiples estados de la misma imagen y desarrollando una amplia gama de efectos atmosféricos y tonales.[35]

Y también señala que algunos temas parecen haber sido abordados directamente por sugerencia de Degas, quien, a pesar de su antipática fama, nunca escatimó sus saberes y recursos ante Mary Cassatt. El catálogo informa también que muchas impresiones realizadas por Cassatt fueron selladas con la estampa "Atelier Ed. Degas" al ser encontradas allí tras la muerte del artista, incluídos algunos estudios experimentales llevados a cabo por Cassatt que Degas conservó, evidenciando que los intransigentes en busca de una renovación artística no sólo valoraban los resultados exitosos, sino también los procesos creativos.

Pero hay una pintura que ningún estudio sobre el diálogo artístico entre estos dos modernistas puede eludir: *Niña pequeña en un sillón azul* (1878) (Img. 7) es la obra cumbre de la colaboración entre los dos colegas. La pequeña modelo era la hija de unos amigos del pintor, y el taller de Cassatt se organizó según los consejos de Degas para asemejar la atmósfera propia de las pinturas de Jan Vermeer (maestro que Cassatt

[35] Traducción propia.

también habría estudiado algunos años antes, durante su estancia en Bélgica y Holanda). Los sillones azules aparecen por duplicado en una configuración ficticia del espacio que anticipa los efectos oníricos del Surrealismo o la Metafísica Italiana. La sensación general de extrañeza se ve intensificada por lo adulto de la postura mal ajustada a un cuerpo tan infantil, y por el realismo extremo -ese sí, de mérito totalmente propio de Cassatt y su atención a lo gestual- de la expresión de la niña. En el otro sillón aparece un perrito dormido, es la mascota de Mary Cassatt, "Baptiste", en cuya figura Sue Roe (2007) encuentra una prueba más del excepcional aprecio de Edgar Degas hacia Mary Cassatt (el desprecio del pintor hacia los perros era claro por todos sus conocidos, pero en ocasiones estaba dispuesto a cuidar a Baptiste para que Cassatt pudiera realizar otras tareas, y cuando la mascota de la artista se perdió, Degas buscó un cachorro nuevo para ella). Más de un siglo después de la realización de esta radical representación de la infancia, que tanto evidencia los intercambios intelectuales y las interacciones en las vidas privadas de ambos artistas, un estudio de la National Gallery of Art de Washington descubrió que la perspectiva original de la composición dibujada por Cassatt, había sido corregida por la mano de Degas, lo que -sumado a las colaboraciones conceptuales que definieron la composición de la obra- lleva a algunos teóricos a hablar de coautoría.

Tanto Cassatt como Degas y Monet sufrieron terribles pérdidas de la visión debido a cataratas (cuyo tratamiento era mucho menos efectivo entonces que ahora) en sus últimas décadas de vida. Para creadores tan devotamente dedicados a las artes visuales, el proceso debe haber sido desesperante. Degas había cambiado la vida de Cassatt y, cuando ya envejecido y casi ciego enfermó, fue ella (eternamente atada a las tareas de cuidado de sus seres queridos) quien se encargó de garantizar que una sobrina del pintor se trasladara a París para atenderlo. Si bien comprendía su partida como una liberación: "Tras la muerte de Edgar Degas, Mary Cassatt, que entonces tenía setenta y tres años, escribió desde París: "Estoy triste, él era mi amigo más viejo aquí, y el último

gran artista del siglo XIX. No veo a nadie aquí capaz de reemplazarlo."" (Ehrlich White, 1996, p. 183)[36], yo puedo pensar en una sola persona a la altura.

Edouard Manet y su Reflejo:

En su *Mary Cassatt, pintora de mujeres modernas*, Griselda Pollock plantea como uno de sus principales argumentos que, si bien Cassatt es mucho más frecuentemente asociada a la figura de Edgar Degas, la pintora también estudió atentamente a Manet y Courbet (además son destacables sus vínculos con Pissarro); a su vez, el diálogo artístico que Manet entabló en su obra con la figura de Berthe Morisot, suele recibir mucha más atención que las referencias que el artista incluyó hacia el trabajo de Cassatt. Aquí, creo yo, radica el mayor peligro de los relatos obsesionados con hallar en toda amistad entre un hombre y una mujer, un romance heterosexual: las revisiones de la historia acaban por ajustarse en función de esas narrativas, en detrimento de otras igualmente importantes para la teoría del arte. Es más que probable que -por similitud de carácter o por lazos sociales- algunas amistades fueran más intensas y significativas que otras, pero no hay que perder de vista el hecho de que los independientes eran un colectivo artístico y respondían a intereses comunes. Tomando como parámetro la apasionada búsqueda de una modernización de la pintura, no puede caber ninguna duda de que Mary Cassatt y Edouard Manet eran espíritus afines.

La primera vez que Mary Cassatt se instaló en París con la idea de dedicarse al arte fue en 1865 (este primer intento se vería brevemente interrumpido seis años más tarde por la Guerra franco-prusiana). El panorama artístico que encontró era uno en el que las mujeres tenían prohibida la entrada a la École des Beaux Art y las principales formas de incorporar conocimientos para ellas eran: copiar pinturas en el Musée du Louvre (cosa que Manet también hacía), convertirse en pupilas de algún gran pintor (Cassatt logró ser admitida por Gérôme, que no tomaba alumnas mujeres), visitar exposiciones y leer sobre ellas. En el siglo XIX, con los primeros indicios de un arte moderno, se consolidó también la crítica de arte moderna que había comenzado con

[36] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Impressionists Side by Side: Their Friendships, Rivalries, and Artistic Exchanges* (Impresionistas Lado a Lado: Sus Amistades, Rivalidades e Intercambios Artísticos), se trata de una traducción propia.

Denis Diderot. En un mundo artístico dominado por la lucha entre tradición e innovación, la figura del crítico resultaba esencial para orientar la opinión del público en una dirección u otra. Por esos años Émile Zola, en contra del academicismo, se convirtió en el gran defensor de Manet, cuya revolución artística ya había comenzado en 1859 con *Bebedor de absenta* (Img. 8). “Para una joven pintora en París en la década de 1860, que intentaba dominar la tradición de la pintura para convertirse en una profesional, estos debates deben haber sido provocativos y emocionantes.” (Pollock, 1998, p. 80). Para cuando la joven Mary Cassatt presentó su primer pintura en el Salón en 1868, la influencia que había incorporado del arte de Manet ya era evidente en su *La intérprete de mandolina* (Img. 9):

> Achille Segard comentó: "Es para crédito de la señorita Mary Cassatt que. . .fue una de las primeras en apreciar las muy importantes cualidades de Manet, y lo honorable es que ha conservado su personalidad, de tal manera que esta comparación sólo muestra afinidades mentales. . . . " (Ibídem, p. 66)

Segard se refería entonces a la comparación entre otras dos pinturas más tardías de los artistas, pero el argumento es aún más válido en este caso, al hablar de sus respectivos debuts en el Salón de París, separados entre sí casi por una década, pero muy cercanos estilísticamente, con su realismo sintético y postura similar. Como mencioné ya, Cassatt abandonó Europa debido a la guerra en 1870 y volvió en 1871. No retornó inmediatamente a la problemática París, sino que en los años subsiguientes viajó por Italia, España, Bélgica y Holanda, siempre intentando construir un estilo artístico propio. Para poder aportar a la Modernidad artística, Cassatt comprendía la necesidad de estudiar primero a los antiguos maestros. A pesar de tratarse de un período intermedio, de formación y experimentación, esta etapa de su obra no sólo continúa evidenciando sus intentos de comprender las rupturas propuestas por Manet, sino que también anuncia la problemática de los espacios de la feminidad como un tema central.

Manet realizó *El balcón* (Img. 10) (su primera pintura en la que Morisot aparece como modelo) entre 1868 y 1869, allí las tres figuras representadas presentan tal desconexión entre sí que resulta intrigante. En 1873 Cassatt respondió con *En el balcón* (Img. 11), donde la interacción (especialmente a través de un intercambio de miradas)

de las tres figuras entre sí y con el afuera es destacable. Ambas obras juegan con la idea de ver y ser visto/a, con un interior privado (el espacio de la "buena" feminidad) y un exterior público (el espacio de los hombres y las prostitutas) pero -contrario a lo que cabría esperar- la versión de Cassatt aborda mucho más directamente la cuestión de la sexualidad. La artista sólo volvió a vivir en París en 1874:

> [...] Emily Sartain estaba sorprendida con esa decisión, y escribió a su padre respecto de cuánto Cassatt había "detestado" siempre París y despreciado el mundo oficial del arte. Cassatt estaba, sin embargo, ahora completamente equipada -con una astutamente seleccionada educación artística- para apreciar los más interesantes avances que entonces tenían lugar sólo en esa ciudad [...] y comenzó a entender la nueva etapa de la modernización liderada por Manet. (Ib., p. 112)

Esta nueva etapa de la producción de Manet -como sabemos ahora, pero Cassatt no sabía en ese momento- ya evidenciaba la influencia de los jóvenes impresionistas y el radical Degas. La nueva pintura impulsada por Manet no se limitaba a incluir genéricas referencias al arte clásico ni obedecía a tristes convenciones ya solidificadas, sino que aludía a la tradición eliminando los detalles banales e incorporando lo moderno. Buscaba comunicar la sensibilidad del artista mediante la fuerza del color y la audacia de las resoluciones, y en este sentido, el Impresionismo era la síntesis máxima de esas búsquedas:

> [...] Cassatt probó por sí misma lo que ahora veía al propio Manet haciendo: lidiar con las situaciones inmediatas, intrascendentes pero reveladoras de la vida parisina contemporánea, de maneras que hicieran visible el proceso de pintar mismo como un ambiguo registro de percepción social. (Ib., p. 114)

Entonces, en 1877, llegó con Degas la invitación a formar parte del grupo impresionista, y las influencias que hasta entonces habían sido tangenciales comenzaron a darse de manera directa. A las innovaciones originadas en París, se estaban sumando las formas artísticas japonesas, hasta entonces desconocidas en Europa. Las influencias conjuntas del Impresionismo (con sus escenas de casual sociabilidad al aire libre) y del Japonismo (con sus composiciones cuidadosamente balanceadas por medio del vacío)

dieron por resultado en la producción de Manet obras como *Paseo en bote* (1874) (Img. 12) -que, como de costumbre, recibió la hostilidad de la crítica y la fascinación de los artistas modernos-. Casi dos décadas más tarde, Cassatt nuevamente le rindió homenaje con su *Grupo de paseo en un bote* (1893-94) (Img. 13):

> Cassatt apreciaba en Manet las dramáticas simplificaciones de un evento casual, aquí una "familia" que disfruta de una excursión de verano en el agua, pero ella le dio a la escena una intensidad inesperada a través del complejo intercambio de miradas cuyo significado completo no se revela: ¿es éste un grupo familiar o una mujer, un niño y un barquero contratado? ¿Cómo interpretamos la poderosa masculinidad del remero musculoso en relación con la auto-compostura de la mujer y la curiosidad burlona del niño pequeño? La franqueza y la caridad formal produjeron una pintura de ambigüedad inesperada alojada en una composición formalmente ambiciosa. (Ib., p. 66)

Nuevamente, Cassatt estudiaba la intencionalidad original de Manet, pero la llevaba a un plano de mayor complejidad psicológica, atravesado por la problemática de la diferencia sexual desde una perspectiva muy diferente a la abordada por el pintor varón. Manet podía expresar sus consideraciones acerca de la sexualidad sin necesidad de diseñar complejos juegos de miradas y gestos (cosa que de todos modos sí hacía, y ahí radica su grandeza), porque su género le permitía trabajar directamente con el recurso del desnudo. Cassatt, la apasionada estudiante de la tradición artística, sólo podía acercarse a este tema protagónico en la historia del arte que es el cuerpo femenino (el cual, además, debería haberle pertenecido a ella, como a todas las artistas mujeres por derecho propio), en contadas ocasiones, desde abordajes extremadamente sutiles, privados de todo erotismo y llevados al plano de la cotidianeidad:

> Como miembro ambicioso de esta fracción artística autoseleccionada, Cassatt habría tenido que asumir las implicaciones de la definición del desnudo modernista de Manet, Olympia, en el que el cuerpo femenino moderno se redefinió como un signo de clase y el sitio de las relaciones monetarias. Pero la forma en que Cassatt podría relacionarse con la imagen de la desnudez de una mujer de clase trabajadora sería ambivalente no sólo por el género compartido, sino también por el acceso y el

> conocimiento de sus propios cuerpos. (En los países católicos, las mujeres de clase media estaban obligadas a usar una bata cuando se bañaban). (Ib., p. 177)

A partir de la década de 1870, Cassatt y Morisot comenzaron a trabajar pictóricamente con la asociación, tan frecuente en la historia de la pintura, entre mujeres y espejos. Cada una a su manera, las artistas jugaban a subvertir la relación establecida entre el espejo y la supuesta vanidad femenina, "[...] la pintura de Morisot es una representación profundamente comprensiva de la autoconciencia y el despertar de la sexualidad, mientras que la pintura de Cassatt enfatiza el papel del espejo en inculcar una idea de feminidad." (Chadwick, 1990, p. 241). Evidentemente, a pesar de que la sociedad victoriana negara la sexualidad femenina, Morisot estaba dispuesta a representarla en su obra; y a pesar de que las teorías sobre una diferencia de género construida artificialmente (distinta a la diferencia sexual, biológica) tardarían en llegar, Cassatt ya percibía algunos mecanismos sociales que colaboraban a construir y sostener "lo femenino", y representarlos en su obra continuaba siendo su prioridad. El espejo que simboliza la autopercepción y el reflejo del mundo, apareció en su pintura junto a la temática de las mujeres mirando y siendo miradas en público, en el espacio del teatro. Con la inteligencia siempre calculada de sus composiciones, Cassatt comenzó a posicionar espejos en sus obras para remarcar la naturaleza plana del lienzo, pues representar un reflejo, recuerda a quien observa que la ilusión de profundidad espacial de la pintura es tan solo eso, una ilusión. Junto a *En la ópera* (1878) (Img. 3) surgieron obras como *Mujer con un collar de perlas en un palco* (1879) (Img. 14), *En el teatro* (1879), *En la cabina* (1879) o *El palco* (c. 1878-80) (Img. 15).

Para ese entonces, el controversial Manet por fin había sido comprendido por su tiempo, al cual tantas veces se había adelantado, y en 1881 había recibido del gobierno francés la Legión de Honor. Y entonces, un año antes de su muerte, el artista pintó la que suele ser considerada como su última gran obra y el punto cúlmine de su entendimiento artístico con los impresionistas, *Un bar del Folies-Bergère* (1882) (Img. 16). La pintura pasó a la historia como una obra maestra del arte moderno porque combina tres aspectos muy rupturistas:

1. La tensión social presente en un intercambio público entre una mujer y un hombre, puesta de manifiesto a través de un juego de miradas.
2. La distorsión del espacio pictórico, gracias a la presencia de un espejo que refleja, detrás de la protagonista de la obra, una multitud.
3. La representación de un espacio propio del urbanismo moderno, con sus mujeres trabajadoras al servicio del entretenimiento masculino.

Los dos primeros aspectos son centrales en la obra de Mary Cassatt desde varios años antes de que Manet pintara esta obra; pero el tercero, responsable de elevar los dos anteriores a la altura de obra maestra por situarlos en un contexto "propiamente moderno", resultaba por completo inaccesible a Cassatt debido a su sexo. El juego del arte moderno estaba arreglado de antemano, y Manet tenía todas las oportunidades para tomar las innovaciones de Cassatt y presentarlas como propias. Como suyas, de hecho, las asimiló la historia del arte. Sin embargo, como nos señala Pollock (1998), el artista nos dejó un detalle, una pequeña pista que nos permite hoy conocer hasta qué punto Manet sabía a quién le correspondía el mérito por aquellas rupturas: en la misma línea que el hombro de la figura central, en la mitad izquierda de la pintura, hay una cita textual a la obra *En la ópera* (1878) (Img. 3) de Mary Cassatt, una mujer de perfil llevándose a los ojos unos binoculares de teatro. Al final de su carrera, por fin era Manet quien aprendía de Cassatt. Había tomado veinte años de reflejar las innovaciones de Manet en sus propias obras, pero al menos en algunos aspectos, la alumna había superado al maestro, y el espejo le devolvía la mirada.

Pierre-Auguste Renoir y Dos Perspectivas de Género:

De entre todas las figuras del Impresionismo, Renoir es a un tiempo la más artísticamente similar y la más ideológicamente opuesta a la de Mary Cassatt. Ambos artistas eran muy cercanos en edad y pertenecían a la misma generación renovadora de las convenciones pictóricas, ambos mantenían sin embargo un pie en la tradición, ambos eran coloristas excepcionales, y ambos dedicaron gran parte de sus carreras a la representación de mujeres y niños en situaciones familiares, haciendo de la maternidad y la infancia temas centrales de sus obras. Sin embargo, si Cassatt fue la campeona de

las reivindicaciones femeninas, Renoir fue el héroe de la cultura machista. Con todo y en representación de las contradicciones de la época, fueron amigos hasta la vejez.

Chadwick (1990), destaca que si bien no hay pruebas de que las mujeres del Impresionismo fueran subestimadas o tratadas de manera condescendiente por parte de sus compañeros varones, sí es evidente que se movieron en un ámbito de hostilidad hacia el género femenino y sus aspiraciones:

> [...] "Considero a las mujeres escritoras, abogadas y políticas (como George Sand, Mme. Adam y otras aburridas) como monstruos y nada más que terneros de cinco patas", declaró Renoir. "La mujer artista es simplemente ridícula, pero yo estoy a favor de la cantante y bailarina". El comentario de Renoir divide a las mujeres por clase y ocupación. Las mujeres de clase trabajadora son admiradas por entretener a los hombres; las mujeres profesionales con roles públicos son vistas como usurpadoras de la autoridad masculina o destructoras de la armonía doméstica [...] (Chadwick, 1990, p. 234)

La autora también señala que Renoir (al referirse a sus modelos objetificándolas como "fruta hermosa" o por medio de declaraciones tan sutiles como la que hizo al ser cuestionado en su vejez respecto de cómo podía seguir pintando con manos tan dañadas por la artritis: "[Pinto] con mi verga") ha contribuido a consolidar la equivalencia aparente entre producción artística y energía sexual masculina, "presentando a las mujeres como impotentes y subyugadas sexualmente." (Ibídem, p. 279). En cambio, en la obra de Cassatt, las mujeres son sistemáticamente representadas de manera tal que, quien las observe, se vea en la obligación de entenderlas como sujetos y no como objetos. Uno de los temas que la crítica más ha desvalorizado a lo largo de los años en la obra de Cassatt (por considerarlo "femenino" y aburrido) es la representación de escenas intrascendentes de la esfera social privada de la burguesía, en las que aparecen mujeres vestidas a la moda tomando el té. Pero en ninguna de estas pinturas -*El té* (1880), *La taza de té* (1880-81), *Dama tomando el té* (1883-85), *Fiesta del té de la tarde* (1890-91) (Img. 17), *La taza de té I* (1897)- las mujeres aparecen como parte del decorado de una mansión burguesa, cosa que Pollock (1998) apunta, sí sucedía en otras obras contemporáneas (especialmente en aquellas producidas por hombres), como por

ejemplo *Una visita amistosa* (1895) (Img. 18) de William Merritt Chase. En las obras de Cassatt, el punto de vista desde el cual se observa la escena siempre es extremadamente cercano a las personas involucradas, de manera tal que no puedan fundirse con el entorno, y que sí puedan apreciarse los gestos y expresiones propios del encuentro social (aunque a veces parecen estar dirigidos hacia alguien que se encuentra "fuera de campo"). Además, en toda su obra, Cassatt pintó mujeres reales, dignificadas, pero no idealizadas:

> [...] Ninguna de las modelos es la típica belleza con gracia de la época, y sus cuerpos sustanciales y características fuertes permiten la evocación de la interioridad psicológica que expresa el tipo de Mujer Nueva a la que el trabajo de Cassatt le dio una forma monumental. (Pollock, 1998, p. 58)

El interés primario del Impresionismo de representar la vida moderna, junto a las nuevas teorías sociales y psicológicas sobre la infancia (llevadas a la agenda pública a través de obras como el *Emilio* de Rousseau o los escritos de Freud sobre lo que hoy denominamos "proceso de sujetación", por el cual un individuo pasa a ser un sujeto social) elevaron la maternidad y la niñez al status de temas modernos. En simultáneo, las Mujeres Nuevas como aquellas representadas por Cassatt en su mural de 1892, en muchos casos -Cassatt misma, entre ellos- rechazaron las ataduras impuestas por la maternidad y priorizaron sus carreras profesionales. ¿Cómo convivieron estas dos situaciones en el ámbito del Impresionismo? Las obras de Renoir sobre su propia familia o las familias de sus amigos, están cargadas de sensibilidad y poses artificiales, al punto de que el mismo Degas que tanto respetaba la obra de Cassatt, decía que las pinturas de Renoir parecían hinchadas como algodón (Leigh, 2012). En cambio, las maternidades de Cassatt, notoriamente incluso para la crítica de su tiempo (obsesionada con encontrar cualidades "femeninas" en su producción tales como la sensibilidad), presentan un realismo inexorable y una reflexión intelectual respecto de los intercambios entre madres o niñeras e infantes (manifiesta en el estudio de los gestos y las expresiones), cualidades que casi no aparecen en la obra de sus colegas impresionistas sobre los mismos temas.

Por consiguiente, allí donde Renoir estaba produciendo escenas coherentes con el imaginario de la época respecto de los roles de género (la mujer como ángel del hogar, la maternidad como mandato ineludible de la feminidad, la unión identitaria entre madres e hijo/as), Cassatt estaba captando instantáneas que resaltaban el carácter interpersonal (y de construcción social) de los intercambios propios de la crianza, desnaturalizando el asunto. Así, en el *Desayuno en Berneval* (1898) (Img. 19) de Renoir podemos observar sin ninguna dificultad a quién le corresponde ocuparse felizmente del niño y del desayuno, y a quién el papel de intelectual ensimismado. En cambio, en el *Desayuno en la cama* (1897) (Img. 20) de Cassatt, el amor maternal aparece acompañado de un evidente cansancio, de manera tal que en lugar de una escena de género sencillamente moralizadora, nos encontramos ante una representación realista.

Pero como ya pudimos observar, a pesar de la marcada división de los espacios de la Modernidad en función de los géneros, el doméstico entorno del hogar y la crianza no era el único tema pictórico en el que Cassatt podía competir en pie de igualdad con sus compañeros varones: también tenía la ópera, y allí sus diferencias con Renoir se hacen aún más evidentes.

> El teatro era un lugar de fantasía e historias, de artificio e ilusión, de melodrama y música, pero también de duras demandas intelectuales. También fue -como señalaban insistentemente los trabajos de Manet y Degas- un sitio de comercio sexual abierto y, por lo tanto, de potencial compromiso de la reputación de una dama. [...] (Pollock, 1998, p. 144)

En ese contexto Cassatt representó a su audaz Mujer Nueva observando en público a través de unos binoculares, en la pintura que había creado como respuesta a los conflictos de Degas con el tema, y que luego fue citada por Manet en un segundo plano de *Un bar del Folies-Bergère* (1882) (Img. 16), cuya protagonista devuelve directamente la mirada a quien se para a observar la obra. La figura principal de *En la ópera* (1878) (Img. 3) por su parte, evade la mirada del espectador o la espectadora; pero la obra de Cassatt también presenta un personaje observando en un segundo plano, aunque esta vez es un hombre con binoculares, que descaradamente acecha a la protagonista, ignorando por completo a la mujer que lo acompaña en su propio palco.

Esa pequeña escena secundaria, a su vez podría tratarse también de una cita a otra obra impresionista, una realizada por Renoir cuatro años antes, *El palco* (1874) (Img. 21).

La protagonista de Renoir aparece enmarcada en un plano medio largo, y su vestimenta está en el extremo opuesto de la elegante sobriedad de la mujer representada por Cassatt. Aquí se trata de un personaje más joven, de una belleza más hegemónica, y que está tan adornada como era posible estarlo. Detrás de ella, su acompañante varón, como aquel otro representado por Cassatt, la ignora notoriamente, mientras intenta avistar con sus binoculares algo en las alturas del recinto (seguramente, a otra mujer). Mary Cassatt también pintó un cuadro llamado *El palco* (1882) (Img. 15), en el que dos jovencitas muy adornadas se muestran visiblemente incómodas, expuestas a la mirada de los hombres en un espacio público. Mayayo resume:

> [...] El cuadro de Renoir deja muy claro dónde reside el poder: a quién le corresponde observar y a quién le corresponde ser observada. Esto no significa que, frente a la mirada masculina de Renoir, Cassatt haya conseguido captar en su cuadro la <<auténtica>> o <<verdadera>> vivencia de la feminidad. Ambas imágenes (la de Renoir y la de Cassatt) son producto de una determinada construcción de la diferencia sexual, pero en el caso de Cassatt esa construcción refleja algunas de las estrategias que desarrollaron las mujeres artistas del París del XIX para sustraerse o resistirse, pactar o negociar con las concepciones prevalentes de lo femenino en la burguesía de su tiempo. (Mayayo, 2007, p. 55)

Tanto en la obra de Renoir como en la de Cassatt hay una preocupación manifiesta por representar lo femenino, pero es evidente que "lo femenino" significa para los dos artistas cosas diferentes. Renoir representa mujeres ideales para la perspectiva masculina. Cassatt representa mujeres reales desde la perspectiva femenina; Renoir representa escenas ligeras, que exaltan la alegría de vivir sin mayores pretensiones de profundidad. Cassatt representa escenas bajo cuya ternura aparente, siempre puede percibirse una cierta tensión subyacente. Renoir reafirma todos los relatos preexistentes del machismo, en su vida y en su obra. Cassatt reivindica varios triunfos nacientes del feminismo, en su vida y en su obra. Para Renoir, la artista mujer

era simplemente ridícula, pero no hay nada de ridículo en las obras de Cassatt, ningún ternero de cinco patas, ni un solo rastro de algodón.

Katherine Cassatt y las Maternidades Modernas:

La mayoría de los textos que pueden encontrarse en referencia a Mary Cassatt posteriores a su muerte, ya sea en páginas web de museos, reseñas de exhibiciones, críticas sobre su obra o manuales de arte, casi invariablemente mencionan su interés principal por el tema de "la maternidad", o directamente la denominan "pintora de madres y niños". Pollock (1998) señala que, cuando la artista aún vivía, esto no siempre fue así: Camille Mauclair en 1902 y Gustave Geffroy en 1904 la llamaron "una pintora de la infancia", y en 1913 Achille Segard la llamó "una pintora de niños y de madres". Segard llegó incluso a señalar que en casi todas las pinturas de Cassatt sobre bebés, las madres -cuando aparecen- tienen un rol secundario, colaborando a definir la intención emocional de la obra, o enfatizando su armonía general; Geffroy destacó también la capacidad de Cassatt para observar con exactitud, diferenciando en sus obras a las niñeras, de las institutrices y de las madres. La diferencia entre "pintora de madres y niños" y "pintora de niños y madres" puede parecer ínfima y despreciable, pero no lo es: en el mundo occidental, la idea de "infancia" refiere a un momento vital determinado, en el que las personas entran en contacto por primera vez con la otredad de la naturaleza y la sociedad, en un lento proceso de formación e identificación; en cambio, la idea de "maternidad" está mediada por un imaginario religioso y patriarcal, que intenta -y muchas veces logra- imponer la reproducción y el cuidado de otras personas como mandatos ineludibles para el género femenino. La diferencia a la hora de asociar la obra de Cassatt con un concepto o el otro es sustancial, porque en ella se juega el carácter feminista de su aporte a la historia del arte.

Si evaluamos superficialmente su producción y notamos a simple vista en ella una gran cantidad de mujeres y bebés, nos limitaremos a decir -como se ha dicho muchas veces ya- que se trata de una pintora innovadora en su estilo pero conservadora en sus temas, y creeremos que lejos de aportar al feminismo, contribuye a glorificar la tradición relativa al sexo femenino y la maternidad. Pero si observamos en mayor profundidad, encontraremos que, para empezar, muchas de las mujeres representadas en

sus obras no son madres, sino personas vinculadas al proceso de la crianza mediante una relación laboral; para continuar, sus pinturas no glorifican acríticamente una maternidad idealizada, sino que enfatizan los aspectos psicológicos -tensos, placenteros, contradictorios- de "las interacciones entre niños y adultos que están enlazados emocionalmente, mientras se encuentran en momentos radicalmente diferentes de su desarrollo psicológico y su ciclo vital." (Pollock, 1998, p. 16). Además, es importante cuestionarnos algo que no se cuestionó en el pasado, porque durante mucho tiempo se estableció una relación directa entre el género de la artista y la temática que trabajaba: ¿por qué una mujer que abjuró de la maternidad como mandato y jamás dejó registros de mostrar arrepentimiento al respecto, haría de la relación entre las madres y sus hijas e hijos un tema central en su obra?

Un indicio de dónde podemos buscar la respuesta aparece en un factor clave: el tema no siempre fue central en su obra. "Cassatt no era una pintora del tema de la madre y el niño. Poco a poco llegó a encontrar desafíos artísticos e intelectuales en una variedad de situaciones sociales particulares." (Ibídem, p. 188). Durante las décadas de 1860 y 1870, Mary Cassatt pintó temas relacionados a la música, escenas festivas, pinturas de género, bailarinas españolas, toreros, personajes literarios y retratos de familiares, amistades y desconocidos. Por ese entonces, su familia aún tenía la esperanza de que, si inevitablemente iba a dedicarse la pintura, al menos se convirtiera en una retratista social, pues entonces podría vivir en su país e incluso en su ciudad natal. Luego, en 1877, los Cassatt comprendieron que Mary no iba a volver a los Estados Unidos, que nunca iba a resignar su deseo de convertirse en una profesional innovadora de la pintura moderna, y decidieron por fin apoyarla plenamente, instalándose con ella a vivir en París, garantizando su respetabilidad como mujer soltera. Desde 1878 y a principios de la década de 1880, la principal preocupación temática de Cassatt pasaron a ser las escenas sociales en la ópera. En el resto del decenio aparecieron en sus obras las visitas a la hora del té, y cualquier tema de la vida moderna parecía servir de excusa para las innovaciones técnicas introducidas en sus grabados, profundamente ligadas al Japonismo. Al comenzar la década de 1890, Cassatt ya podía entenderse, tal y como la llama Pollock "una pintora de mujeres modernas",

mujeres que conducen carros, se higienizan, se arreglan el pelo, trabajan, escriben cartas, utilizan el transporte público, leen, estudian, tejen, reflexionan, se abanican, corren tras la fama, se ayudan entre sí, se pasan unas a otras la manzana del conocimiento. En todas estas décadas aparecían, también, pinturas de mujeres con bebés, o retratos infantiles en solitario, pero su dominio por sobre la obra de Cassatt todavía no era declarado ni definitivo. El tema de la crianza sólo se consolidó como la preocupación central y prácticamente única de la artista a partir de 1895, luego de un acontecimiento fundamental, la muerte de su madre Katherine Kelso Cassatt.

Katherine Kelso Johnstone contrajo matrimonio con Robert Simpson Cassatt siendo aún muy joven, como era común en la época, y tuvo seis hijos. George Johnston, el niño inmediatamente menor a Mary, y Robert Kelso, el niño inmediatamente mayor, murieron ambos durante la infancia. Mary Stevenson quedó entonces, a sus once años, en la extraña situación de tener dos hermanos mucho mayores, Lydia Simpson y Alexander Johnston, y un hermano mucho menor, Joseph Gardner. Pollock (1998) especula que quizás haya sido aquel sentimiento de separación lo que más tarde permitió a la artista vivir lejos de su familia durante doce años, entre 1865 y 1877. La familia formaba orgullosamente parte de la vieja sociedad aristocrática estadounidense y la artista mantuvo siempre un amor declarado por su patria (hoy en día se sigue destacando sobre ella que, aunque no fuera la única mujer del grupo impresionista, sí era la única miembro estadounidense, y la pintora de esa nacionalidad más famosa de su generación). Visto lo cual, existen además de la brecha generacional con sus hermanos, otros factores que impulsaron a Mary Cassatt a mirar hacia París como destino deseable a pesar de los lazos con su familia y con su patria: por un lado, los Cassatt ya habían vivido en Europa entre 1851 y 1855 (intentando salvar, sin éxito, la salud del pequeño Robert Kelso), por lo tanto Mary ya tenía una considerable familiaridad con la cultura francesa y con la alemana; por otro, el viaje a Europa para formarse estudiando las grandes obras maestras de la tradición artística clásica, era sentido como una necesidad ineludible para toda persona aspirante a artista habitante de una ex-colonia (como ya vimos, esto siguió siendo un hecho también para los y las artífices de Latinoamérica durante el siglo XX).

En 1865, cuando Mary Cassatt manifestó su voluntad de perseguir la pintura, no como un pasatiempo a desarrollar desde el interior de su círculo familiar, sino como una profesión seria desde la independencia en otro continente, sus progenitores tuvieron reacciones muy distintas. Su padre desaprobaba rotundamente la idea, pero su madre le demostró su apoyo viajando con ella:

> [...] Había sido Katherine Cassatt, ella misma educada por una mujer francesa, quien se había asegurado de que sus hijos aprendieran varios idiomas, y apreciaran el mundo a través de la literatura de muchas naciones, mientras también los animaba a estar comprometidos con la política y la cultura contemporánea en todas sus formas. (Pollock, 1998, p. 110)

Madre e hija comenzaron su viaje en París, como no podía ser de otra manera. Por aquellos años, Mary Cassatt intentó estudiar con diferentes instructores (como Charles Joshua Chaplin o el maestro de Manet, Thomas Couture) y se relacionó con otras artistas extranjeras que también intentaban encontrar su lugar en Europa. Luego, en 1870, las Cassatt se dirigieron juntas a Roma, otro punto geográfico obligado en el viaje de formación de una pintora. Allí, Morlock (2019) registra que Cassatt estudió las obras de la Antigüedad, rentó un estudio y tomó lecciones con un maestro francés, experiencias que viraron su producción hacia un enfoque más academicista. Pero en julio de 1870, las dos mujeres tuvieron que embarcar nuevamente rumbo a su país de origen, porque la conflictividad política estaba alcanzando su punto álgido en Francia. Cuando volvieron a Estados Unidos debido a la Guerra franco-prusiana, Robert Cassatt se hizo cargo de los gastos básicos de su hija, pero se negó a financiar la continuación de sus estudios en pintura. En consecuencia, Mary Cassatt buscó la forma de exponer sus obras en Chicago y en Nueva York con la esperanza de vender algunas. Aunque obtuvo críticas positivas, no vendió ninguna obra y para peor, perdió muchas de sus pinturas en el Gran Incendio de Chicago en octubre de 1871.

La historia del arte evidencia una relación muy contradictoria entre la Iglesia católica y las artistas mujeres: gran parte de los mandatos culturales que oprimen al género femenino tienen su fundamento en esta doctrina religiosa, pero a su vez, la Iglesia ha sido desde el Renacimiento y durante siglos, uno de los poquísimos ámbitos

en los que una mujer podía dedicarse al arte. El caso de Mary Cassatt se sumó a esta paradójica cronología pues la joven sólo pudo retornar a Europa y retomar su carrera con el patrocinio del arzobispo de Pittsburgh (Estados Unidos) quien, conmovido por su talento, financió su viaje a Parma (Italia) con el objetivo de que copiara dos obras de Correggio sobre la Virgen María conservadas allí; pero veinte años más tarde, en el punto más alto de su desarrollo artístico, Cassatt realizó un mural que abiertamente desafiaba el relato bíblico sobre Eva y el pecado original, celebrando la búsqueda de conocimiento por parte de las mujeres, en una clara contralectura feminista del Antiguo Testamento. Entre 1872 y 1873, Cassatt vivió primero en Parma realizando dichas copias, y luego viajó por Madrid (por una vez, sola, tan sólo por cuatro días en los que se registró como copista en el Museo del Prado), Sevilla (España) y París. En la capital francesa volvió a encontrarse con su madre, que había viajado hasta allí para verla, y entonces se dirigieron juntas hacia las tierras de la pintura flamenca, para que la artista continuara sus estudios:

> [...] Aquí, la exposición a Rubens y Hals le dio nuevas ideas sobre la pintura directa con un pincel cargado, que la alejarían de las sombrías paletas de Manet y Courbet de maneras que posteriormente facilitaron su alianza con la generación aún más radical de Renoir, Monet, Pissarro y Degas.
>
> Las modelos, sin embargo, probaron ser difíciles de encontrar en Holanda y Bélgica, y la única obra sobreviviente de aquel verano es un retrato de la madre de la artista [...] (Pollock, 1998, p. 50)

El retrato *Katherine Kelso Cassatt* (1873) (Img. 22) evidencia las modificaciones en la técnica pictórica de la artista, bajo la influencia de la obra de los grandes retratistas flamencos, famosos por estudiar la psicología del modelo observado y por emplear el color para dar vida a los rostros (dos características que luego serían primarias en la obra de Cassatt). El proceso de pintar un retrato en este tipo de técnica debe haber demandado horas de intimidad e interacción entre Cassatt y su madre, a la que representó como una mujer segura de sí, pensativa y calma, "debe haber sido significativo como un momento de intercambio y cercanía entre la madre inteligente, alfabetizada y políglota, y su hija motivada y ambiciosa tan fascinada por la pintura"

(Ibídem, p. 109). Por el resto de aquel año, Cassatt retomó su formación en Roma, hecho en el que Pollock (1998) halla una posible asociación entre la pintora y una famosa comunidad de mujeres estadounidenses escultoras que vivían en la capital italiana, entre las que se contaban Anne Whitney (1821-1915), Harriet Hosmer (1830-1908) y Edmonia Lewis (1844-1907): con fuertes influencias feministas como la obra de Elizabeth Barrett Browning (1806-1861), estas artistas (varias de las cuales eran lesbianas) esculpían imágenes monumentales de mujeres heroicas como Zenobia y Cleopatra, y fue por esta época que Cassatt pintó la poderosa *Ida* (1874) que habría maravillado a Degas en el Salón de París. Sólo después de estas experiencias Cassatt retornó a Francia en 1874 y se quedó a vivir allí.

En 1877, la carrera artística de Cassatt se vio modificada radicalmente, por la llegada a París de su (algo resignada) familia para vivir con ella y por la invitación (bastante entusiasta) de Degas a unirse al grupo de los independientes. En los años subsiguientes, Cassatt pintó varios retratos de familiares, *La hija de Alexander Cassatt* (1879), *Lydia leyendo volteada hacia la derecha* (c. 1880), *Retrato de Alexander Cassatt* (c. 1880), *Lydia tejiendo al crochet en Marly* (1880), *Katherine Cassatt leyendo a sus nietos* (1880), *Lydia en el telar* (1881), *Alexander Cassatt y su hijo* (1884), *Lois Cassatt en el telar* (1888) y *Retrato de Katherine Kelso Cassatt* (1889), entre otros. También expuso con los independientes en 1879, 1880, 1881 y 1886, recibiendo prontamente el reconocimiento de la crítica como digna miembro del grupo. Inevitablemente, la vida familiar y la vida profesional de Cassatt comenzaron a entremezclarse. Sue Roe (2007) menciona que los padres y la hermana de Cassatt apreciaban mucho a Degas (aunque sin poder considerarlo un pretendiente digno para Mary), pero Jean Sutherland Boggs (1988) sugiere algo distinto en relación a un proyecto fallido de los artistas independientes:

> La publicación nunca fue emitida, y en una carta del 9 de abril de 1880 a su hijo Alexander (hermano de Mary), Katherine Cassatt no ocultó su opinión sobre el tema: "Como es habitual con Degas cuando llegó el momento de aparecer, no estaba listo, de modo que 'Le Jour et la Nuit' . . . que podría haber sido un gran éxito aún no ha aparecido -Degas nunca está listo para nada- esta vez ha

> desperdiciado una excelente oportunidad para todos ellos". Sin embargo, hubo algo de consuelo para los artistas, no mencionado por la Sra. Cassatt: su hija, Bracquemond, Forain, Pissarro, Raffaëlli, y no menos importante, Degas estaban todos exhibiendo sus grabados en la quinta exposición impresionista que se había inaugurado unos días antes. (p. 305)[37]

Aquella anécdota resulta ilustrativa del compromiso con el que Katherine Cassatt asumió la vocación de su hija. Tal vez los Cassatt hubieran esperado que su hija menor se casara y llevara una vida más tradicional, pero es evidente que Katherine Kelso no deseaba en absoluto que Mary fracasara en su carrera profesional. Los diferentes retratos que Cassatt pintó de su madre a lo largo de su trayectoria artística, representaron diferentes etapas vitales de la mujer (pues entre *Katherine Kelso Cassatt* (1873) (Img. 22), *Leyendo "Le Figaro"* (1877-78) (Img. 23), *Katherine Cassatt leyendo a sus nietos* (1880) y *Retrato de Katherine Kelso Cassatt* (1889) puede apreciarse el paso de más de veinticinco años de vida de Katherine Cassatt) y al hacerlo, dejó registro también del continuado apoyo que recibió de ella a lo largo de las décadas.

El tema de la mujer leyendo apareció en la obra de Cassatt en 1870, y con el pasar del decenio fue mutando en sus aspectos formales de acuerdo a las evoluciones en la formación de la artista. *Leyendo "Le Figaro"* (1878) evidencia el mayor distanciamiento con el academicismo de su tiempo, por su fondo claro, sus pinceladas bruscas y su compromiso con la actualidad de aquel entonces. Pero la obra también se distancia de la modernidad de su tiempo, porque la idea de una mujer leyendo algo más que una novela era entre incómoda y despreciable incluso para los hombres modernos, especialmente si la mujer en cuestión no estaba sexualizada:

> [...] en 1879 Manet pintó a una joven a la moda que leía un periódico ilustrado en los jardines de un café de París [...] La diferencia es creada por la maniobra de Cassatt de condensar imágenes contradictorias de feminidad, maternidad e intelectualidad: la madre está representada, pero es de mediana edad, educada y trabaja con su mente; a la moda pero no joven ni disponible, porque el anillo de bodas brilla en su dedo. [...] Era una transgresión aparente mostrar a una burguesa,

[37] Traducción propia.

> o incluso a cualquier mujer, comprometida en una actividad intelectual. (Pollock, 1998, p. 134)

Sin ir más lejos, en su *Desayuno en Berneval* (1898) (Img. 19) Renoir había separado específicamente a la mujer-madre de la esfera del intelecto. Aún más destacable, como señala Pollock (1998), es que Cassatt no sólo representó abiertamente a una mujer leyendo el diario, sino que además lo hizo de manera tal que invita a imaginar su propia presencia como pintora en la habitación, siendo también la profesión de pintora mujer una idea moderna entonces aún muy cuestionada. Sin embargo, como anticipé ya, el punto máximo del compromiso de Cassatt en su obra con el feminismo y la modernización de las representaciones de la mujer no se dio en este trabajo, sino en el mural con el tema "Mujer Moderna" que la artista pintó para Bertha Palmer y la Exposición Mundial Colombina de Chicago entre 1892 y 1893, mientras vivía en Francia con su madre. En 1893, ningún país occidental había legalizado aún el voto femenino, pero en Estados Unidos -la tierra natal de las Cassatt y el destino del mural- muchas mujeres ya lo estaban militando. La pintora devenida en muralista volcó en su obra todo cuanto creía sobre las mujeres y el arte de la Modernidad, buscando representar una idea claramente asociada a lo femenino, cercana y distanciada a la vez del imaginario social de la feminidad. Cassatt representó el encanto de la juventud y la moda, la dulzura de la infancia, pero en contextos y acciones cuya connotación era altamente cuestionable para la vieja sociedad de la alta burguesía. En el primer panel lateral del tríptico, tres niñas corrían (Img. 24):

> Corren tras la fama. La compañera de estudios de arte de Cassatt, Eliza Haldeman, le escribió a su madre en 1867: "La diferencia entre los pintores estadounidenses y franceses es que los primeros trabajan por dinero y los segundos por la fama". En una carta a su hijo del 23 de julio de 1891, la madre de Cassatt comentó: "Mary está trabajando otra vez, con la intención de obtener fama y dinero, dice ella. . . .Después de todo, una mujer que no está casada tiene suerte si posee un decidido amor por cualquier tipo de trabajo y cuanto más absorbente, mejor ". (Pollock, 1998, p. 50)

La relación que Pollock establece entre ambos imaginarios (el de Eliza Haldeman y el de Katherine Kelso) no sólo representa las expectativas de la época respecto de las mujeres, también evidencia que Mary Cassatt había asimilado valores propios de la cultura francesa y de la estadounidense, cumpliendo con creces las expectativas de una madre que había formado a sus hijas e hijos para el internacionalismo. Cassatt representó a niñas pequeñas corriendo hacia la idea de ser "alguien" y no "algo", tal y como ella había corrido toda su vida.

Luego, en el panel central (Img. 25), Cassatt pintó un tema para el que realizó muchos estudios individuales a lo largo de esos años que aún hoy se conservan: mujeres recolectando manzanas en un jardín. La manzana -el símbolo bíblico del pecado femenino- y el jardín -símbolo del paraíso que la humanidad pudo tener- se tergiversaron en la obra de Cassatt (*Mujer joven recogiendo fruta* (1891), *Boceto de mujer joven recogiendo fruta* (1892), *Recolectando fruta* (1893), *Bebé intentando alcanzar una manzana* (1893) y el mural *Mujer Moderna* (1892-93) son algunos ejemplos) en una metáfora feminista, en la que mujeres de diferentes generaciones trabajan juntas y se pasan la fruta del conocimiento unas a otras, ayudándose mutuamente a obtener logros. En el centro del panel monumental, una mujer sostenía una escalera, otra la trepaba y, desde la altura ya conquistada, se inclinaba para entregar la manzana recolectada a una niña pequeña (Img. 26). Junto a ellas, una mujer un poco mayor miraba en dirección al último panel, y allí, Cassatt ubicó sus alegorías modernas del Arte, la Música y la Danza: eran las mujeres maduras que ya habían alcanzado el tan esperado éxito, el reconocimiento en las actividades culturales (Img. 27).

El mural se ha perdido, sólo nos quedan fotografías en blanco y negro, estudios preliminares, y las críticas que recibió entonces. Breeskin (1870) señala que Degas y Pissarro manifestaron su desacuerdo con la idea de que una decoración mural fuera una pintura en sí misma y no un simple detalle (o tal vez, veladamente, con el contenido de dicha pintura) (Img. 28). Por su parte, el galerista Durand-Ruel intentó comprar el panel central apenas lo vio en París, antes de que fuera enviado a Chicago, y tal vez si lo hubiera hecho, el mural habría llegado a nuestros días: "El hecho de que lo haya realizado cuando ella había alcanzado su máximo potencial como artista, hace que su

pérdida actual sea particularmente desafortunada." (Breeskin, 1870, p. 16). La obra maestra de Cassatt ya concentraba en 1893 las ideas esenciales sobre las diferentes etapas vitales de la mujer, el desarrollo de la infancia, las búsquedas intelectuales, la psicología de los gestos y expresiones faciales. En 1900 Cassatt pintó *Niña pequeña inclinada sobre la falda de su madre (Joven madre cosiendo)* (Img. 29), que luego compraron los Havemeyer:

> [...] La niña confronta al espectador en una evocación infantil de la iconografía del pensador. [...] Su mirada atraviesa las costuras ideológicas de ese espacio pictórico para proyectar un espacio no tanto "más allá" de su marco, sino "frente" a él, donde una vez hubo otra persona. En el punto de producción, que a menudo se conmemora en el trabajo que Cassatt produjo, ese Otro era la artista, que se inscribe así en su trabajo como la interlocutora imaginaria de la niña pintada. (Pollock, 1998, p. 209)

En esa pintura se hace particularmente obvio el hecho de que el aspecto central de toda la obra de Cassatt, no es la representación de la maternidad como destino unívoco e ideal de la feminidad, sino la dualidad que posiciona a las hijas y los hijos como seres dependientes de sus madres y formados por ellas, pero diferentes de ellas a la vez. La preocupación de Cassatt está en la interioridad psicológica de la niñez, en tanto etapa de la vida en sociedad. La pintura de Cassatt comprende a la figura de la hija como un ser con el potencial de convertirse en alguien, no sola, sino con la ayuda de su madre, su abuela, su hermana, su niñera, las mujeres de un jardín. En una sociedad que empujaba a las mujeres hacia sus márgenes, privándolas de oportunidades de moverse con soltura en espacios públicos, las relaciones entre las madres y sus hijas, entre hermanas o entre amigas, se prolongaban indefinidamente en el tiempo más allá de la simple vinculación sanguínea, el contexto de convivencia o la afinidad de carácter, en lazos cuya fortaleza radicaba en la similitud de experiencias comunes determinadas por el género. Eran lazos de sororidad, y en ellos se daba el crecimiento personal:

> La mayoría de las pinturas de Cassatt tan llamadas "de madres e hijos" no son, por lo tanto, nada por el estilo. Algunas, por supuesto, son sobre el cuidado de niños. Pero el punto de vista no es el de la mujer como madre. Cassatt nunca fue

> una madre. El lugar desde el cual las pinturas fueron realizadas y por ende nuestro lugar de identificación en su trabajo, es el de la hija. Sus pinturas pueden ser leídas como las figuraciones de la relación de una hija con su madre y de una feminidad cambiante, que se desarrolla en esta relación históricamente transformada de las mujeres con su sociedad. La feminidad explorada en las imágenes de Cassatt funcionó *contra la corriente de*, al tiempo que fue *condicionada creativamente por* el carácter del rol de su propia madre en su vida.
>
> La relación significativa de la vida adulta de Cassatt era con su madre y su pérdida casi la destruye. (Pollock, 1998, p. 205 y 206)

El vínculo de Mary Cassatt con su madre excedía la idealidad del amor filial, hacia una relación intelectual que funcionaba al mismo tiempo como sostén y como marco de exigencia para la artista. Tras la muerte de su madre, Cassatt se vio sumida en una depresión muy profunda, desencantada con la vida ante una pérdida irreparable, hallando consuelo únicamente en el apoyo que entonces le brindó su amiga, Louisine Havemeyer, quien viajó a visitarla junto a sus dos hijas:

> En sus recuerdos, Louisine Havemeyer escribió: "Cualquiera que haya tenido el privilegio de conocer a la madre de Cassatt sabría de inmediato que fue de ella y sólo de ella, que ella y su hermano, A. J. Cassatt, heredaron su habilidad. Incluso en mi tiempo, cuando ya no era joven, todavía era poderosamente inteligente, ejecutiva y magistral y, sin embargo, con el mismo sentido del deber, esa tierna simpatía que había transmitido a su hija Mary. Creo que la señora Cassatt tenía la mente más alerta que jamás haya conocido." (Pollock, 1998, p. 137)

Berthe Morisot y el Feminismo:

Mary Cassatt conoció a Berthe Morisot hacia 1878, Chadwick (1990) especula que probablemente haya sido a través de Degas, pero Anne Higonnet (1995) señala que para marzo de 1879, Degas ya consideraba que Cassatt era la persona indicada para llevar adelante el intento de convencer a Morisot de participar en la exhibición impresionista de aquel año. Aunque Morisot no lo hizo, muchas historiadoras consideran que se debió al nacimiento de su hija Julie, y no tanto a un distanciamiento ideológico con el movimiento. Después de todo, Chadwick (1990) destaca que en 1877,

un crítico de *Le Temps* la describió como la única impresionista real del grupo. La pertenencia de Cassatt al Impresionismo siempre fue más polémica: por su cercanía a Degas, que despreciaba el término "impresionistas" y la pintura realizada en exteriores; porque su arte siempre estuvo más ligado a las reflexiones intelectuales que a las impresiones efímeras; porque no era francesa como los demás; y porque no formó parte del movimiento desde sus inicios en 1874, sino que se unió tres años más tarde. Pese a todo, en 1928 el historiador francés Henri Focillon las mencionó a ambas entre las "tres grandes damas del Impresionismo", junto a Marie Bracquemond, hoy la menos renombrada entre ellas.

> [...] Pollock reivindica la necesidad de tener en cuenta, cuando se aborda la obra de Cassatt y de Morisot, un aspecto ignorado por la mayor parte de los textos sobre el impresionismo: la relación entre la sexualidad y la naciente modernidad. ¿Cómo influyeron los discursos dominantes sobre la diferencia sexual en la vida de estas pintoras? ¿Y en qué medida condicionaron las imágenes que produjeron? (Mayayo, 2007, p. 53)

Tal y como indica Mayayo, Pollock destaca: "Ser mujer artista en el siglo XIX era estar al mismo tiempo en los márgenes de la cultura y en su centro." (Pollock, 1998, p. 121), pues los espacios designados a la feminidad ataban una supuesta naturaleza femenina a las responsabilidades propias de la esfera privada (la maternidad, el cuidado de familiares, el amor como única razón de ser) pero a la vez la pintora, la grabadora y la escultora intentaban colaborar con la producción cultural, propia de la esfera pública. Sin embargo, Chadwick (1990) argumenta que a pesar de que Cassatt y Morisot no tuvieran acceso al intercambio de ideas sobre el arte que se daba en los cafés (y demás escenarios inaccesibles a ellas debido a su género) Cassatt sí debatía regularmente con Degas sobre esos temas, y Morisot hacía lo propio con Manet, y con los pintores y críticos que él invitaba a su hogar:

> [...] Aunque el acceso de Morisot a los sitios públicos era limitado, los críticos de la época parecen no haber clasificado el tema de su trabajo de ninguna manera diferente al de sus colegas masculinos, aunque la mayoría de ellos coincidieron en que su presentación era más "aceptable." (Chadwick, 1990, p. 232)

Ahora bien, Chadwick aclara: “La capacidad de Morisot y Cassatt para mantener vidas profesionales y negociar relaciones de cierta paridad con sus colegas masculinos era específicamente una de clase.” (1990, p. 235). Por lo tanto, no se trataba de una increíble evolución en la igualdad relativa al género, sino que su excepcionalidad respondía a otro tipo de desigualdad social: Morisot y Cassatt contaban con familias pudientes que las apoyaban, la primera además estaba casada con el hermano de Manet, y la segunda, si bien su rol “como hija soltera conllevaba responsabilidades domésticas que consumían mucho tiempo, [...] también proporcionaba una red segura de relaciones de las que extraía su arte.” (Ibídem). En cambio, dice Chadwick, Marie Bracquemond no provenía de una familia próspera y culta, y como ya vimos, no contaba con el apoyo de su esposo. Por lo tanto, su lugar periférico en el canon de la historia del arte hoy en día, está determinado tanto por su género como por sus condiciones socio-económicas.

Las ocho exposiciones impresionistas tuvieron lugar en 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 y 1886 (Arnold, 2013). Cassatt no participó en las tres primeras porque se unió al grupo en 1877, Morisot -propiamente considerada entre los miembros originales- no participó en 1879 probablemente porque su hija Julie acababa de nacer, y Bracquemond sólo expuso en 1879, 1880 y 1886. Morisot: “También fue incluida en la subasta del grupo en el Hotel Drouot en 1875, donde su pintura, *Interior* (ahora llamada *Mujer joven con espejo*, c. 1875), obtuvo 480 francos, el precio más alto pagado por cualquier pintura.” (Chadwick, 1990, p. 235). Fue por esos años que tanto Morisot como Cassatt incluyeron en su obra la asociación convencional entre mujeres y espejos para cuestionarla, pero luego encontraron otro tema común:

> Durante el verano de 1880, Morisot había realizado visitas frecuentes a Cassatt y su familia. Tanto Cassatt [...] como Morisot mostraron imágenes de madres y niños en la sexta Exposición Impresionista. Ambas se concentrarían más y más en ese tema en los años venideros. (Higonnet, 1995, p. 159)[38]

[38] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Berthe Morisot*, se trata de una traducción propia.

Pollock señala que “las feministas de fines del siglo XIX abrazaron y valoraron un discurso sobre la madre. A través de los valores y lecciones de la maternidad se encontraba el papel específico de las mujeres en el progreso social.” (1998, p. 181). Pero ambas artistas abordaron el tema sin librarlo de contradicciones, intentando representar su apoyo al deseo femenino, al tiempo que colaboraban a construir un nuevo tipo de arte. Pollock argumenta que la centralidad del abordaje de Cassatt pasaba por explorar la “fantasía específicamente femenina de la pérdida de un *jouissance*” (Ibídem), es decir, un goce propio de la experiencia de la maternidad (que en el caso de Cassatt, con su perspectiva de hija, implicaba la nostalgia por la infancia ya superada y la rivalidad creativa con su madre a la vez). Morisot, por su parte, contaba con la perspectiva de ser ella misma una madre, pero al igual que Cassatt presentó a la figura de la niñera en su obra, específicamente a la ama de cría en *La nodriza Angele alimentando a Julie Manet* (1880) (Img. 30):

> [...] Morisot ha vuelto a su estilo habitual y ha mostrado a su hija junto a una figura femenina que cumple una función materna arquetípica. Pero la mujer se muestra enfáticamente como ayuda contratada. La verdadera madre no está en la imagen. La verdadera madre está produciendo la imagen, y en la separación de la pintora de su sujeto, Morisot ha enfrentado la separación entre madre e hija. En una segunda imagen mostrada en la exposición de 1881, Morisot ha aceptado su posición. La pintura es de Julie sola y vuelve al estilo seguro de la obra anterior de Morisot. A partir de entonces, Morisot representó a su hija con tierno cuidado pero como una persona independiente. (Higonnet, 1995, p. 159 y 160)

Es evidente entonces que, cada una a su modo y desde su lugar diferente en la relación madre-hija, Morisot y Cassatt llegaron a la conclusión de que el arte moderno debía representar a las niñas como personas independientes de sus madres. Esta representación, que hoy nos parece tan sencilla, no sólo practicamente no había aparecido hasta entonces en el arte, sino que además implicaba en ese momento desafiar el imaginario por el cual las mujeres no tenían identidad más allá de su función reproductiva: si las hijas y los hijos son seres diferenciados de sus madres, si pueden

tener sus propias formas de percibir el mundo, eso significa que también las madres tienen una existencia que excede al acto de criar.

Alario Trigueros (2008) argumenta que Morisot se rebelaba más abiertamente que Cassatt ante la desigualdad de género, "cuando escribía: <<No creo que haya habido nunca un hombre que haya tratado a una mujer como su igual, y eso es todo lo que pediría, porque sé que valgo tanto como ellos>>" (p. 21), pero ignora que esta declaración no fue realizada públicamente, sino en un escrito privado. En cambio, Higonnet (1995) declara que Cassatt cuestionó los roles de género asignados por la sociedad más abiertamente que Morisot, al apoyar las causas por los derechos de las mujeres como el sufragismo. Considero que es algo contraproducente para los estudios sobre arte con perspectiva feminista, intentar determinar si una mujer aportó más o menos que otra a la tarea de cuestionar e intentar modificar su rol en una sociedad conservadora y desigual, cuando ambas lo hicieron. Cassatt y Morisot eran conscientes ambas de su posición marginal en relación a sus contemporáneos varones, tanto en el campo artístico como en el mundo en general. Ambas combatieron, como pudieron, contra esa realidad. Y en este sentido, Higonnet sí propone algo a tener en cuenta:

> [...] Lo importante de los ejemplos de Cassatt y Morisot es precisamente que no eran similares. Estas dos mujeres demostraron que ningún modelo podía explicar las aspiraciones y logros de todas las mujeres, como tampoco un modelo podría explicar todas las de los hombres. Donde Morisot era elegante y discreta, Cassatt era brusca y franca; donde la pintura de Morisot era sugerente, la de Cassatt era descriptiva. Morisot quería involucrarse con una familia y amigos; Cassatt quería ser independiente. (Higonnet, 1995, p. 155)

Lo destacable es que, en su diferencia -y en un entorno que las empujaba a competir entre sí, porque los lugares que el mundo artístico permitía a las mujeres artífices eran extremadamente limitados- estas dos mujeres eligieron ser amigas y ayudarse mutuamente. Quienes se han dedicado a estudiarlas, casi invariablemente hacen referencia a un evento que tuvo gran impacto en sus vidas y en sus obras, al hablar sobre Cassatt, Breeskin indica:

> En 1890, ella y Degas visitaron juntos la gran exposición realizada en el Beaux Arts en la que se exhibieron más de setecientas estampas japonesas. La Srta. Cassatt compró varias y las disfrutó como decoraciones en sus hogares durante el resto de su vida. (Breeskin, 1970, p. 14)

Por su parte, Pollock narra este evento en relación no a Degas, sino a Morisot:

> El 15 de abril de 1890, Cassatt le escribió a su amiga y colega artística Berthe Morisot sobre la exhibición en Beaux Arts: "En serio, no debes perdértelo. Tú que quieres hacer impresiones en color no podrías soñar con nada más hermoso. Yo sueño al respecto y no pienso en otra cosa que no sea color sobre cobre. [...] *Debes* ver a los japoneses, *ven tan pronto como puedas*." (Pollock, 1998, p. 166 y 167)

La autora teoriza que, dado que Cassatt conocía y coleccionaba grabados japoneses desde mucho antes, su emoción por la exposición debe haberse fundado en la inmensa variedad de obras que pudo ver; obras que priorizaban la calidad compositiva de la línea y del color, y que trataban los mismos temas que los impresionistas (vínculos familiares, mujeres bañándose, reuniones de té), desde maneras distintas, que interesaban particularmente a Cassatt. La influencia más notoria del Japonismo en su obra puede verse en grabados como *El ómnibus* (1890-91) (Img. 2), *La lámpara* (1890-91), *La carta* (1890-91), *El arreglo* (1890-91), *El peinado* (1890-91) (Img. 31), *El baño* (1890-91), *Mujer bañándose* (1890-91), *Fiesta del té de la tarde* (1891) (Img. 17) y sólo comienza a disolverse en obras como *Debajo del castaño de indias* (1896-97) (Img. 32) donde el estilo de dibujo y la forma de componer vuelven a un estilo más occidentalizante. Higonnet nos ofrece el desenlace de esta historia:

> Morisot respondió rápidamente. Fue a París a pasar el día, se reunió con Cassatt y vieron las estampas japonesas juntas. Esta visita inauguró la fase más cercana de su relación. Cassatt, que aconsejaba a varios coleccionistas estadounidenses, comenzó a instar a sus amigos y familiares a comprar el trabajo de Morisot. Morisot regresó a París a principios de noviembre, y su amistad se convirtió, brevemente, en una colaboración. Ambas mujeres trabajaron con el mismo motivo, una mujer peinándose frente al espejo. Sus dibujos iniciales son tan similares que deben haber estado trabajando desde el mismo modelo o copiando la misma imagen de

> referencia, posiblemente una impresión japonesa o un dibujo a tinta. Lo que es seguro es que, en este período de colaboración, Morisot y Cassatt, por primera vez en sus carreras, realmente abordaron el santificado género del desnudo. (Higonnet, 1995, p. 205)

Pollock (1998), Chadwick (1990) y Val Cubero (2003) entre otras, también han evidenciado las dificultades que las pintoras mujeres tenían para abordar el tema del desnudo en el siglo XIX, en sociedades cuya doble moral respecto de la sexualidad femenina era tajante, y en donde la figura social de la artista mujer era ampliamente cuestionada. Pero el aporte de Higonnet resulta invaluable en una tesis que apunta a encontrar relaciones de causalidad entre los logros de una mujer y los de otras en el mundo del arte parisino, porque pone de manifiesto que si Morisot y Cassatt pudieron romper con las barreras que les impedían abordar el tema y apropiarse de la representación del propio cuerpo sexuado como femenino, fue solamente porque intentaron romperlas juntas:

> Cada mujer estimuló a la otra a hazañas más atrevidas. Morisot había hecho intentos poco entusiastas de desnudos antes. Cassatt no lo había hecho nunca. Cassatt, por su parte, estaba experimentando con el infinitamente riguroso y preciso medio del grabado a color, desarrollando nuevas técnicas y produciendo una imbatible serie de estampas, incluyendo una proveniente de estas sesiones conjuntas con Morisot. Aunque Morisot se había visto tentada por el grabado a color, rápidamente lo abandonó; pero a partir de los dibujos realizados en estas sesiones con Cassatt vino las más intelectualmente fundamentada y más pictóricamente desarrollada pintura al óleo de desnudo que ella jamás iba a producir: *Delante del espejo psiqué*. (Higonnet, 1995, p. 205)

Delante del espejo psiqué (1890) (Img. 33) de Morisot efectivamente parece una versión en pintura más occidental e impresionista del grabado *El peinado* (1890-91) (Img. 31) de Cassatt más influido por la escuela Ukiyo-e. Es una versión anterior de esa misma pintura de Morisot, *El espejo psiqué* (1876) (Img. 34), la que Chadwick (1990) referencia como una increíble representación de la autopercepción femenina en relación a la sexualidad, lo que debería inevitablemente, llevarnos a cuestionar cuántas imágenes

como esta, de profunda autorreflexión desde la perspectiva femenina, se ha perdido la tradición artística durante su desarrollo a lo largo de siglos de supremacía machista. Morisot produjo *El espejo psiqué* (1876) (Img. 34) en un momento en el que las artistas mujeres empezaban a organizarse para defender su derecho a crear las imágenes a partir de las cuales se consolida la cultura -y con ella, una forma determinada de entender el mundo-. En 1866, diez años antes del surgimiento de esta obra, en Estados Unidos la escultora Vinnie Ream Hoxie (1847-1914) se convirtió en la primera mujer en recibir un encargo del gobierno para realizar una obra pública monumental, recibiendo en consecuencia toda la violencia de la crítica y la opinión pública de su tiempo. Fue Harriet Hosmer (una de las escultoras que Cassatt posiblemente conoció en Roma) quien puso en palabras el sentir de las artistas mujeres contemporáneas cuando "salió en su defensa: "Nosotras, las artistas mujeres, no escucharemos que somos impostoras sin exigir pruebas. . . . [Hoxie] tiene tanto derecho al crédito de su trabajo como cualquier artista que conozca. . . .Resentimos todas estas acusaciones como injustas, poco generosas y despreciables"." (Chadwick, 1990, p. 227). Esos diez años de lucha habían hecho lo suficiente por el género femenino en el ámbito creativo, como para que Berthe Morisot pudiera experimentar algunos fracasos de su carrera artística en los términos de la valoración de su obra, y no de su género (lo cual, si bien un fracaso para la artista, era un éxito para la mujer):

> Morisot nunca se había llevado tan bien con Durand-Ruel como Renoir, Monet, Sisley o incluso Pissarro. Si bien él había patrocinado su trabajo en las exposiciones colectivas del grupo, aunque en pequeñas cantidades, no le compró casi nada después de 1873. Morisot sospechaba que él tenía poco respeto por su pintura, una sospecha probablemente exacerbada después de 1882 cuando él comenzó a comprar en cantidades considerables a Mary Cassatt, eliminando la excusa que Morisot, o él, pudieron haber creado de que no le compraba su trabajo porque ella era una mujer con un ingreso propio. No es que Morisot quisiera vender desesperadamente, pero sí deseaba muy intensamente ser reconocida. (Higonnet, 1995, p. 178)

Paul Durand-Ruel aparece en la historia del arte como un hombre generalmente adelantado a su tiempo, ya que no sólo fue uno de los primeros galeristas en creer en la revolución artística de los independientes, sino que también encargó la primera y única monografía que se escribió sobre Morisot durante su vida, y ofreció a Cassatt su primera exhibición en solitario. Por lo tanto, no puede decirse que los conflictos del hombre para con la obra de Morisot estuvieran fundados en el género de la artista, sin embargo, "un artículo, aunque elogioso, no es lo mismo que una exposición." (Ibídem, p. 206) y la experiencia sostenida de confrontar con el criterio de Durand-Ruel, eventualmente acabó por llevar a Morisot a dirigir su atención hacia otros mecenas. Esta confrontación resulta interesante en un análisis con perspectiva de género, porque Giunta (2018) indica que reproducir el estereotipo de la rivalidad femenina entre artistas mujeres, es uno de los mecanismos más vigentes del machismo en el campo artístico actual (internacional y argentino), y esta experiencia indica todo lo contrario: cuando tenía una enorme hambre de reconocimiento, y cuando Mary Cassatt ya lo estaba recibiendo, a veces en detrimento de su propia valoración, Berthe Morisot no orientó su frustración hacia su amiga, sino hacia los hombres de su entorno que tendían a invalidarla. La estima que superaba toda pulsión hacia la rivalidad, sin dudas era mutua. La única exhibición impresionista de la que Morisot no pudo participar, fue la primera en la que participó Cassatt, pero pronto quedó claro que ella nunca había tenido la intención de ser su reemplazo:

> [...] Cuando se desarrollaron los planes para una quinta exposición, ella estaba lista. Esta vez su participación nunca estuvo en duda. Cassatt le escribió en el otoño: "Estoy muy feliz de que hayas realizado tantos trabajos, reclamarás tu lugar en la exposición con *éclat*[39], tengo mucha envidia de tu talento, te lo aseguro. . . .Muchos besos a la señorita Julie y miles de los mejores deseos para su madre, de parte de su afectuosa amiga, Mary Cassatt." (Higonnet, 1995, p. 156)

Louisine Havemeyer y La Causa:

Así como diferentes autoras coinciden en la importancia de la muestra de estampas japonesas en París en 1890 para las carreras de las y los artistas del

[39] Brillo.

Impresionismo, también hay una tendencia generalizada a destacar el valor que la presencia de Cassatt en la capital francesa, tuvo para sus compatriotas con aspiraciones similares a las suyas. Me permito aquí presentar varias citas al respecto, porque recuperan la imagen que sus contemporáneos tenían de Cassatt cuando ella aún vivía, y atisban el legado que esta mujer heredó a quienes la sucedieron en la historia del arte moderno. Breeskin indica que Cassatt:

> Dio la bienvenida a muchos artistas y estudiantes estadounidenses a su estudio de París y siempre fue amable y generosa con su tiempo e interés. [...] Forbes Watson, el crítico, escribió: "Uno no podía escucharla derramando su ardor y su entendimiento, sin sentir que la propia convicción sobre la importancia del arte para la civilización se intensificaba". Muchos estadounidenses vinieron a visitarla en sus viajes a Europa, manteniéndola en contacto con su tierra natal y llevándole noticias de otros amigos y familiares. (Breeskin, 1970, p. 12)

Por un lado es importante revivir la perspectiva de un crítico varón de su tiempo, que escribía para una de las revistas sobre arte más influyentes de la década de 1920 en Estados Unidos, un formador de opiniones sobre la cultura cuya voz estaba más autorizada y era más respetada por la sociedad que las voces femeninas. Desde aquella posición privilegiada, este hombre encontraba en Mary Cassatt una fuente de inspiración destacable más allá de su género. A su vez, la cita de Breeskin posiciona a Cassatt como un vínculo entre los universos artísticos de Estados Unidos y Francia, siendo estos respectivamente, su país de origen, y el que eligió como hogar definitivo. Chadwick en cambio, recupera la visión sobre Cassatt, no de un hombre reconocido en el ámbito cultural estadounidense, sino de la joven hermana de Louisa May Alcott, una aspirante a pintora que representa tanto las aspiraciones como el machismo internalizado de las mujeres de mediados de la década de 1870:

> [...] Sus tés eran la meca de las mujeres más jóvenes, ella era generosa presentando gente entre sí y dando consejos, y su compromiso profesional era una inspiración para las jóvenes estudiantes. "La señorita Cassatt estaba encantadora como de costumbre en dos tonos de satén marrón y seda", escribió May Alcott a su familia en Concord, "siendo tan vivaz y una mujer de genio real, será una luz de primera

> clase tan pronto como sus pinturas circulen un poco y se conozcan, ya que están realizadas de manera magistral, con un toque de fuerza que rara vez se encuentra viniendo de los dedos de una mujer". (Chadwick, 1990, p. 230)

Tanto Forbes Watson, nacido en 1879, como Abigail May Alcott, que llegó a París en 1876, cuando Cassatt ya llevaba más de una década intentando construir una carrera en Europa, encarnan el espíritu de personas que podían asimilar con entusiasmo las innovaciones pictóricas introducidas por Manet desde 1859; personas que creían en la renovación de las artes, y veían en Cassatt a una referente en estos sucesos emocionantes. En cambio, Emily Sartain (1841-1927), aunque muy progresista en materia de género y gran defensora del lugar de la mujer en el mundo del arte, representa en este caso un imaginario más conservador respecto del arte en sí mismo:

> Emily Sartain le escribió a su padre el 8 de mayo de 1873 después del regreso de Cassatt a París desde Sevilla: “Oh, qué bueno es estar con alguien que habla con comprensión y entusiasmo sobre el arte. . . . De ninguna manera estoy de acuerdo con todos los juicios de la señorita C, - ella es demasiado tajante, - rechaza todo el arte moderno [es decir, la moda del momento en el salón], - desprecia las imágenes del salón de Cabanel Bonnat [sic] y todos los nombres que estamos acostumbrados a venerar, pero la intolerancia proviene de la seriedad con la que ama la naturaleza y su profesión [...]” (Pollock, 1998, p. 108)

Alexandre Cabanel era uno de los máximos exponentes del academicismo francés, un fiel seguidor de la tradición en el medio de la pintura histórica o mitológica, que rechazaba toda innovación contraria a las convenciones establecidas… en otras palabras, el opuesto máximo de Édouard Manet (a quien Cassatt tanto admiraba) en el campo de batalla del Salón. Léon Bonnat, aunque más cercano al Realismo, tampoco podía considerarse precisamente un revolucionario. La cita evidencia entonces que Cassatt, muy tempranamente -antes incluso de la primera exposición de los independientes en 1874- y a pesar de provenir de un país que carecía de modelos clásicos que posibilitaran el estudio de la tradición, despreciaba ya el estancamiento que el arte francés estaba experimentando, y deseaba que tomara una dirección diferente. Mary Cassatt fue una protagonista de esos cambios, y se encargó de que no beneficiaran

únicamente a Francia, sino que llegaran también a su país de origen. Cassatt había tenido que abandonar un país donde no existía la coyuntura para que una mujer se formara ni mucho menos se desarrollara artísticamente como una profesional, pero aquel era un país que ella amaba y que no habría abandonado si su amor por el arte no hubiera sido aún mayor. Su generosidad era tal que no le resultaba suficiente triunfar en Francia, sino que necesitaba además contribuir con todo de sí, a evitar que otras jóvenes mujeres estadounidenses aspirantes a artistas sufrieran el mismo destino de desarraigo obligatorio. Es en este sueño particular de Cassatt, de proveer de modelos artísticos, tanto tradicionales como innovadores, a la juventud estadounidense, donde encontró una aliada sin la cual no podría haber triunfado. Al principio, esta socia no era más que otra de sus seguidoras, once años menor que ella y fascinada por su discurso:

> [...] En sus memorias, Louisine Havemeyer escribió: "Cuando nos conocimos en París, ella fue muy amable conmigo, mostrándome las cosas espléndidas de la gran ciudad, haciéndolas aún más espléndidas al abrir mis ojos para ver su belleza a través de su propio conocimiento y aprecio. Sentía que Mary Cassatt era la mujer más inteligente que había conocido y apreciaba cada palabra que pronunciaba, y recordaba casi todos los comentarios que hacía. Me pareció que nadie podía ver el arte de manera más comprensiva, sentirlo más profundamente o expresarse más claramente que ella." (Pollock, 1998, p. 114)

Fue Cassatt quien introdujo a Havemeyer a la obra de Courbet, Manet y Degas, pero no se limitó a exponer a Louisine a estas formas rupturistas del arte, también le explicó por qué eran válidas. Como a menudo lo cita Pollock (1998), en sus memorias, Louisine Havemeyer registró una y otra vez los momentos en los que pudo comprender las innovaciones que estaban teniendo lugar en el mundo artístico, únicamente porque la palabra de Cassatt mediaba entre ellas y su entendimiento. La artista se esforzaba también por lograr que su joven amiga comprendiera los esfuerzos intelectuales y personales que la actividad de pintar demandaba, tal vez con el objetivo de dignificar la profesión como una actividad intelectual elevada. Eventualmente, sus esfuerzos dieron sus frutos, y Louisine Havemeyer desarrolló un gusto y un entendimiento propios por el arte, un juicio que a veces, superaba al de la propia Cassatt:

> [...] Fue Havemeyer quien persuadió a Cassatt para que mostrara *Dama en la mesa del té* (1883-5), un retrato de una amiga de la familia, en la exposición en la rue Laffitte en 1914. A la familia no le había gustado el retrato, dijo Cassatt, y ella lo había metido en en [sic] un armario. "Bueno, a mí me importa, y también le importará a los demás" escribió Havemeyer, e insistió en que debería mostrarse. Su juicio resultó correcto. Según los informes, tanto el Luxemburg como el Petit Palais querían la pintura, pero Cassatt se la dio al Metropolitan Museum, donde se encuentra hoy. (Faxon, 1983, p. 19)

Louisine Havemeyer estuvo presente en casi todas las etapas de variación notorias en la obra de Cassatt. Estaba allí cuando la artista enfocó su producción en las escenas de la ópera, etapa que ilustra sus primeros acercamientos a los temas propios del Impresionismo:

> Los recuerdos de la joven Louisine Havemeyer sobre París a mediados de la década de 1870 incluían viajes al teatro y a la ópera con Cassatt: "Ella me llevaba a la Ópera donde, sin vaciar nuestros bolsillos, encontraba un lugar donde podíamos disfrutar de los excelentes ballets que atraían la atención de Degas en esa época". La ópera y el teatro eran los pasatiempos principales de la metrópolis. En la década de 1880, 500.000 parisinos iban al teatro una vez por semana y más de un millón lo hacían una vez al mes. (Pollock, 1998, p. 141)

Las pinturas de Cassatt en relación al espacio público del teatro, evidencian la incomodidad que podía suponer para las mujeres jóvenes que lo transitaban solas, el sentirse observadas por una multitud (que, en los números que Pollock reporta, evidentemente era una acumulación de gente mayor que cualquier otra que estas jóvenes burguesas experimentaran en los demás ámbitos habilitados para la feminidad). Por eso la cita es representativa del hecho de que Cassatt no se limitaba a guiar a Havemeyer en cuestiones relativas a la lectura de obras de arte, sino que también la instruía en aspectos cotidianos de la vida en sociedad, como abrirse camino por sí misma en la ópera. Havemeyer también estaba allí cuando Cassatt comenzó a preocuparse por las escenas relacionadas a la infancia y fue testigo de la falta de sentimentalismo con la que la pintora se acercaba al tema:

> Para subrayar la falta general de involucramiento sentimental con su tema, un episodio registrado por Louisine Havemeyer revela que en la búsqueda de una pose para estudiar las dificultades y particularidades del desnudo infantil, Cassatt era una empleadora exigente. [...] Louisine Havemeyer fue testigo de cómo trabajaba en un pastel *Madre y niña dormida* [...] Cassatt había castigado a la niña y ella había llorado hasta quedarse dormida. La anécdota recuerda a cualquier espectador la brecha entre los efectos que podemos "leer" en la imagen y las condiciones brutas de su producción extremadamente poco sentimental. (Pollock, 1998, p. 198)

La anécdota también sirve a los fines de evitar idealizar a las mujeres cuya importancia histórica estudiamos. Breeskin (1970) y Chadwick (1990) describen siempre una Mary Cassatt encantadora y eternamente amigable, mientras que Higonnet (1995), Faxon (1983) y Pollock (1998) retratan una persona más compleja, no libre de contradicciones y antipatías. Como investigadora y como mujer, me inclino a pensar que los personajes históricos, por muy heroicos y elevados que puedan parecer en el relato, en la práctica no dejaron de ser personas, y las personas presentan matices. Louisine Havemeyer tampoco es una excepción en este sentido: en base a sus memorias y a las narraciones posteriores sobre su persona, es fácil percibirla como una jovencita frágil, de una simpatía sin límites y modales inquebrantables; pero esa imagen se fragmenta en cuanto entran en juego los eventos de su biografía ligados al feminismo, y a lo que Cassatt y ella denominaban *la* causa, el sufragismo.

> Ambas mujeres participaron activamente en la lucha por el sufragio femenino. En 1914, Cassatt escribió a Havemeyer: "Sabes lo que siento por la -para mí- cuestión del momento, y si se va a realizar una exhibición de este tipo, deseo que sea por la causa del sufragio femenino". Havemeyer organizó una exposición de pinturas de Cassatt y Degas en la primavera de 1915, en beneficio del sufragio femenino, y en la inauguración pronunció un discurso a favor de que las mujeres pudieran votar. En 1913, Havemeyer había ayudado a fundar la Unión del Congreso para el Sufragio de las Mujeres, que más tarde se convirtió en el Partido Nacional de las Mujeres, y escribió muchos discursos para la causa. En 1919 se unió a un grupo de sufragistas que prendieron fuego en efigie al presidente Wilson, debido a su oposición al proyecto de ley. Pasaron la noche en la cárcel y luego recorrieron el

> país haciendo discursos desde un vagón de ferrocarril apodado "Especial desde la prisión". (Faxon, 1983, p. 19)

La diferencia es bastante considerable entre una impresionable Louisine fascinada por los encantos de París en su juventud, y una intrépida Louisine ayudando a quemar representaciones de figuras públicas, dispuesta a ir a prisión en defensa de sus derechos como mujer en su adultez. ¿Cómo pudo ocurrir semejante cambio? Johana Neuman comienza a ofrecernos una respuesta:

> Ella había llegado a la campaña por el sufragio como una viuda afligida que adoraba a su esposo. [...] Enfrentando demandas judiciales y mala prensa, sufriendo en rápida sucesión la muerte de su madre, su esposo y, en 1908, sus nietos gemelos, una deprimida Louisine Havemeyer intentó suicidarse [...] Fue su amiga, la artista Mary Cassatt, quien le sugirió un nuevo propósito en la vida. [...] Una Louisine Havemeyer nuevamente energizada se lanzó a la causa con celo característico. (Neuman, 2017)[40]

En 1895, Havemeyer había sido un sostén en el momento más oscuro de la vida de Cassatt, la pérdida de su madre. Louisine Havemeyer registró en sus memorias el momento en el que sostuvo la mano de una Katherine Kelso Cassatt en las puertas de la muerte, lamentándose de que semejante mujer tuviera que dejar este mundo. Luego, cuando la mujer ya había fallecido, viajó junto a su propia hija Electra para encontrarse con Mary Cassatt y acompañarla en su duelo. En aquella visita, Havemeyer se convirtió en el sujeto directo de los primeros pasos en la obra de Cassatt hacia la consolidación del tema de la hija y la madre como preocupación central. En *Louisine Havemeyer y su hija Electra* (1895) (Img. 35) Cassatt representó un abrazo casual entre madre e hija, en el que las dos mujeres están muy cerca pero no se miran a los ojos, ambas parecen distraídas:

> [...] Aunque la dirección de las miradas de las figuras se cruzan entre sí y en el núcleo central de la imagen, el movimiento implícito de estas miradas expande el espacio. Las dos mujeres se encuentran en diferentes etapas de sus vidas, y la

[40] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *The Women Who Won the Vote: Louisine Elder Havemeyer* (Las Mujeres que Ganaron el Voto: Louisine Elder Havemeyer), se trata de una traducción propia.

> pintura acentúa su diferencia en lugar de su identidad común como mujeres, sin implicar un conflicto. Además, la relación madre-hija no aparece simplemente para pertenecer a un estado del ser, una conexión automática, como tan insistentemente era el objetivo ideológico de la propaganda contemporánea sobre la maternidad. En la pintura de Cassatt, la relación madre-hija es un marco, un espacio dentro del cual dos seres coexisten, a gusto, y sin embargo, sus pensamientos son desconocidos entre sí. (Pollock, 1998, p. 206 y 207)

En su profunda observación de la relación entre Louisine Havemeyer y su hija Electra, Cassatt estaba encontrando los medios para consolidar la esencia de su aporte pictórico a la historia de la emancipación femenina, al tiempo que aprendía a sanar después de la muerte de su propia madre. “La madre de Cassatt murió el 21 de octubre de 1895. "Para la pobre señorita Cassatt la pérdida fue irreparable. Luchó valientemente", escribió Louisine Havemeyer.” (Pollock, 1998, p. 137). No resulta extraño entonces, que cuando dos décadas más tarde Louisine Havemeyer conoció su propio momento de mayor oscuridad, haya sido Mary Cassatt quien la ayudó a encontrar nuevamente la voluntad de vivir.

La única otra razón que explica el cambio de carácter de Louisine Havemeyer en relación a la causa del sufragio femenino, es la causa misma: el espíritu revolucionario capaz de encender a las personas y animarlas a hacer cosas que, sin ese estímulo, jamás podrían realizar. El feminismo transformó a Havemeyer, una mujer rota, en una dispuesta a desilusionar a su conservadora familia, sacrificar su reputación al figurar en la prensa como una agitadora, y poner en riesgo su libertad individual para lograr una libertad mayor para todo su género. En la década de 1890, Havemeyer seguramente fue testigo de la primera etapa abiertamente cercana al feminismo organizado de la carrera de Cassatt, cuando la artista realizó su mural de mujeres modernas. Pero en 1915, no sólo fue testigo de la segunda etapa de esta índole en la vida de Cassatt, también fue su principal impulsora:

> [...] Las relaciones entre el arte y el activismo se concretaron en las exposiciones de arte que Louisine Havemeyer organizó a beneficio de la causa del sufragio en la Galería Knoedler en Nueva York en 1912 y 1915. En 1915, las obras de Degas,

> Cassatt y una selección de antiguos maestros holandeses compartieron un espacio de exhibición. Fue la última exposición de la carrera de Cassatt como pintora activa, y es muy significativo que se haya llevado a cabo en Nueva York y haya sido en beneficio de lo que ella llamó "la causa", en presencia de obras de Degas y los Viejos Maestros. (Pollock, 1998, p. 207)

Tal y como indica Pollock, la última vez que Cassatt expuso sus producciones cuando aún era capaz de crear -antes de que las cataratas arruinaran su visión y su capacidad de pintar- fue en favor de *la* causa, y con su obra elevada al nivel que históricamente le corresponde y que el sistema del arte le ha negado: a la par de Degas y los antiguos maestros. Fue Havemeyer quien hizo que esto fuera posible, y en su discurso inaugural dignificó también el trabajo de su amiga. Estas dos mujeres sentían un enorme deber hacia el arte, pero lo sentían también hacia el feminismo:

> [...] Louisine escribió: "No hace falta decir que mi colección de arte también tenía que participar en la campaña de sufragio. La única vez que permití que mis pinturas se exhibieran colectivamente fue por la causa del sufragio. . . .Además, la única vez que hablé sobre asuntos de arte fue para una de estas exposiciones. . . .Hablé sobre el arte de Degas y de la señorita Cassatt, cuya obra fue exhibida por primera vez con credibilidad en Estados Unidos y conformó aproximadamente la mitad de la exposición, mientras que la otra mitad estaba compuesta por una colección inusualmente interesante de Antiguos Maestros. Contrastar lo viejo con lo moderno me dio un programa de lo más atractivo; (Ibídem)

A pesar de la fortaleza de este vínculo sostenido en el tiempo, la amistad tuvo un desenlace triste, o al menos así lo parece en los registros que han sobrevivido hasta nuestros días:

> En 1923 se produjo un desafortunado quiebre en la relación entre Cassatt y Havemeyer, Mathilde, la criada y compañía de Cassatt, había encontrado viejas matrices de punta seca en un armario y Cassatt, cuya vista comenzaba a fallar, creía que no estaban impresas. Delâtre imprimió algunos sets y envió uno a Havemeyer para mostrárselo a William Ivins, conservador de impresiones en el Metropolitan Museum, a quien Cassatt quería vender un set por $ 2,000. Al examinar las

> impresiones, Ivins descubrió que provenían de placas gastadas y que había impresiones anteriores de estas placas en la colección del Museo. Cassatt se negó a creer que esto fuera así y, en una carta a Delâtre, afirmó que todo era cuestión de dinero con el Sr. Ivins, que estaba errado al decir que los platos eran viejos y había acusado erróneamente a Mathilde de engañar a Cassatt. Cassatt culpó a Havemeyer por corroborar la evaluación de Ivins y rompió las relaciones con su amiga de toda la vida. (Faxon, 1983, p. 19)

Sin embargo, dice Faxon, los resultados de la larga y fructífera colaboración entre Cassatt y Havemeyer no terminaron allí. Un año después de la muerte de Mary Cassatt, en 1927, la ciudad de Philadelphia (donde ella había estudiado, pero de la cual se había ido en busca de una infraestructura cultural mayor que le permitiera hacer carrera como artista, y no sólo como retratista social) ofreció una muestra en homenaje a su trayectoria, e invitó a Louisine Havemeyer a redactar la introducción al catálogo de la exhibición. Havemeyer colaboró además con la organización de la retrospectiva, prestando algunas de las pinturas de su colección privada, que siguió creciendo durante toda la vida de la mecenas. Tras su muerte, la mayor parte de la Colección Havemeyer pasó a nutrir los fondos del Metropolitan Museum, pero también se donaron obras al Art Institute of Chicago, y su hija Electra Havemeyer Webb legó la mayoría de las obras que había heredado al Shelburne Museum de Vermont. También hay una obra de Courbet que pertenecía a los Havemeyer en el Columbus Museum of Art, de Ohio:

> [...] El objetivo de la empresa conjunta de Cassatt y Havemeyer en el coleccionismo fue enriquecer a los Estados Unidos con obras de arte europeo de la más alta calidad. Nadie que visite el Metropolitan Museum o el departamento de Webb en el Shelburne Museum podría dudar del triunfo de esta colaboración entre dos mujeres comprometidas, la pintora y la mecenas. Juntas, proporcionaron la percepción, la búsqueda y los medios para asegurar grandes obras de arte para un país que Cassatt dejó cuando era joven porque no había pinturas de primer nivel para que ella estudiara. Fue el apoyo entusiasta de Louisine Havemeyer al objetivo de Mary Cassatt lo que le dio a los Estados Unidos un patrimonio artístico que tanto necesitaba, tanto en las obras de Cassatt como en las obras de otros artistas que compraron juntas. (Faxon, 1983, p. 20)

La querida hermana de Cassatt, Lydia, había muerto en 1882. Su enfermedad había sido una de las razones que habían impulsado a toda la familia a vivir bajo el mismo techo, acompañándose unos a otros. En 1891 murió el padre de familia, Robert Simpson Cassatt. En 1895, murió la matriarca irremplazable, Katherine Kelso. En 1906, la siguió su hijo Alexander, el más parecido en carácter a su hermana Mary. Y más tarde, en 1911, luego de que Mary viajara junto a él y su familia por Egipto, Gardner, el último de los hermanos Cassatt, murió inesperadamente, empujando a Mary Cassatt hacia un colapso emocional que le impidió pintar por los dos años siguientes. Tras la muerte de su cuñada en 1920, se vendieron muchas pinturas almacenadas en su hogar, de manera tal que Cassatt perdió algunas de sus obras más tempranas, hecho que la enojó lo suficiente como para que, a partir de ese momento, las pinturas que originalmente pensaba heredar a sus familiares, fueran vendidas o donadas a colecciones públicas. En 1917 falleció su gran amigo Degas. Entre 1917 y 1926, Cassatt transitó varias cirugías infructuosas que apuntaron, sin éxito, a intentar salvar su sentido de la vista, que era a su vez su herramienta de trabajo y su única razón restante de existir. La sumatoria de estos sucesos tal vez pueda explicar el desencanto con la vida y la depresión que permitieron a la artista romper toda relación con su íntima amiga Louisine Havemeyer en 1923:

> [...] Había sobrevivido a toda su familia inmediata y no viajaría a los Estados Unidos para visitar a las próximas generaciones debido a su temor al mareo en los barcos. Durante casi diez años no pudo trabajar y casi no pudo ver. Qué dolor debió haber sido el encarcelamiento en una media-vida agotadora para una artista cuya vida adulta entera se había pasado en la disciplina regular de pintar ocho horas todos los días. Dos años después de su *Madre e hijo* (1905), Picasso pintó *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), anunciando otro cambio radical en la pintura europea y su imaginario, alimentado por los tesoros saqueados de África y dos décadas de modernismo prostitucional. Mary Cassatt no querría tener nada que ver con el Cubismo o los fauves, expresando un antisemitismo apenas restringido en su rechazo al entusiasmo por tal trabajo de dos miembros de una generación posterior de estadounidenses en París, Gertrude y Leo Stein. (Pollock, 1998, p. 216)

De esta manera Griselda Pollock, sin dudas la más influyente estudiosa de la vida y la obra de Cassatt, resume los aspectos más trágicos de la última etapa de la vida de la artista, y recupera la opinión de Cassatt respecto de los movimientos que se consideraban a sí mismos herederos del Impresionismo, pero en los que ella no podía encontrar ningún reflejo. Pollock, no obstante, sí lo encuentra:

> Sin embargo, en el gran retrato de Picasso a Gertrude Stein -una modernista estadounidense que diseñaría su propia versión singular de las posibilidades de la vanguardia a través del lenguaje en lugar de la pintura- hay una extraña evocación del modernismo muy brutal, poderoso, impactante y monumental de las pinturas temáticas de Cassatt que los críticos denunciaron en su exposición en Nueva York en 1895. No cabe duda de que Cassatt fue una figura muy significativa e influyente en la creación del modernismo europeo y estadounidense. Su obra revela su consistencia durante muchas décadas, en el examen modernizador de las vidas de las mujeres que conocía, sostenido por sus descubrimientos radicales en las posibilidades de modernización, a través de las potencialidades de los medios gráficos -el grabado y el pastel-. Ambos aspectos dejaron sus huellas en una variedad de obras de sus contemporáneos estadounidenses y europeos. (Ibídem)

Las huellas de Cassatt figuran en la historia del Impresionismo, en su compañerismo con Morisot estudiando el torso femenino desnudo y la autopercepción en los espejos; en su oposición con Renoir mostrando cada uno, una cara distinta de la misma moneda de la sociedad moderna; en el reconocimiento de un Manet que había sido para ella, desde antes de conocerlo, un maestro; en su diálogo continuado con Degas, el único hombre cuyo consejo ella podía incorporar como propio.

Sus huellas figuran en los abordajes que hicieron artistas contemporáneos a ella, Pollock (1998) las ve en la obra de Thomas Eakins, James McNeill Whistler y John Singer Sargent, destacados pintores también estadounidenses; y en los que realizaron otras artistas mujeres, como Cecilia Beaux (1855-1942), Lilla Cabot Perry (1848-1933) y Ellen Day Hale (1855-1940).

Figuran en un retrato de la personalidad femenina más reconocida del arte moderno, Gertrude Stein, pintado por el personaje más mitológico del arte moderno, un

Pablo Picasso que, como Cassatt había hecho antes que él, obligó al espectador a observar a la retratada como sujeto, a inferir la presencia de su interlocutor, a analizar los detalles desde una cercanía sobrecogedora.

Sus huellas también existen en el hecho de que Nueva York eventualmente haya podido reemplazar a París como centro internacional del arte moderno. Cuando pensamos en ese cambio del escenario artístico a nivel mundial, consideramos que se dio como una consecuencia directa de la Segunda Guerra Mundial, que implicó simultáneamente un enriquecimiento de los Estados Unidos y una fuga de cerebros desde Europa hacia América, de manera tal que la élite cultural cambió de geografía. Pero también debemos tener en cuenta que tal élite habría carecido de un anclaje material para sus ideas, de no haber tenido a su disposición muchísimas obras de referencia para el estudio del arte tradicional y el moderno, llevadas hacia el continente norteamericano por acción e influencia directa de Mary Cassatt y Louisine Havemeyer.

Mary Cassatt tuvo por principal modelo a seguir a una madre intelectualmente poderosa, que creyó en ella y le demostró su apoyo durante toda su carrera. Luego, Cassatt eligió no convertirse ella misma en madre, y aún así, fue el principal modelo a seguir de toda una generación de jóvenes mujeres estadounidenses que aspiraban a convertirse en artistas. Cassatt también creyó en ellas, también les demostró su apoyo. Sobre el camino abierto por sus huellas, caminaron muchas otras.

3.4.2. Niki de Saint Phalle (Neuilly-sur-Seine, 1930 - San Diego, 2002)

> *En 1960 yo era una mujer joven muy enojada. Enojada con los hombres y su poder. Sentía que me habían robado mi propio espacio de libertad en el que podría desarrollarme. Quería conquistar su mundo, ganar mi propio dinero. Enojada con mis padres, quienes sentía que me habían criado para el mercado del matrimonio. Quería mostrarles que yo era alguien, que yo existía y que mi voz y mi grito de protesta como mujer eran importantes. Estaba lista para matar.*
>
> Niki de Saint Phalle, 1999

Para la presente investigación, tuve la oportunidad de conversar en una larga llamada telefónica con Marcelo Zitelli, quien a partir de 1986 y durante casi dos décadas fue primero el asistente y luego el colaborador de Niki de Saint Phalle. Actualmente co-dirige la Niki Charitable Art Foundation (Fundación Benéfica de Arte Niki), es uno de los curadores y el principal responsable de las exhibiciones de la obra de Saint Phalle en todo el mundo. El acceso a esta fuente primaria conllevó un cambio de perspectiva respecto al discurso que estaba construyendo a partir de las fuentes secundarias, porque significó no recuperar directamente la voz de la artista, pero sí la de una persona que vivió en la misma casa que ella durante cinco años, y tuvo contacto permanente con sus ideas y su forma de interactuar con el mundo hasta el día de su muerte. Una persona que actualmente se encarga de administrar su legado.

Pasada esa charla, sospecho que a Saint Phalle no le hubiera agradado demasiado formar parte de un trabajo exclusivamente dedicado a artistas mujeres, porque consideraba que esta clase de distinciones serían interpretadas como agrupamientos de gente inferior; creía que la figura de "gran artista" podía ser ocupada indistintamente por un hombre o una mujer, yo también creo que eso *debería* poder ser así, pero que en la mayoría de los casos el sistema del arte no lo ha permitido. No obstante, intentaré aquí construir un retrato de su vida y de su obra que haga honor a sus ideas, coincidieran o no con las mías. Una de las primeras dudas que quise despejar,

residía en haber encontrado inconsistencias al investigar respecto de la postura de Saint Phalle en cuanto al feminismo: algunas fuentes dicen que ella rechazaba el término y la idea de presentarse en exhibiciones que sólo mostraran mujeres, y otras fuentes hablan de militancia abiertamente feminista. Una frase de la artista citada en la página web[41] de la fundación que preside Zitelli dice sobre sus esculturas con formas femeninas:

> ¿Por qué las nanas? Bueno, primero porque yo soy una. Porque mi trabajo es muy personal y trato de expresar lo que siento. Es el tema que me toca más de cerca. Como las mujeres están oprimidas en la sociedad actual, he intentado, a mi manera personal, contribuir al Movimiento de Liberación de las Mujeres. (Niki de Saint Phalle, La Metropole, Anvers, 23 de febrero de 1972)[42]

¿Cuál era esa manera personal? La percepción de Zitelli al respecto, habiendo sido una persona muy cercana a ella, es que Niki de Saint Phalle tenía muchas diferencias con el feminismo de su tiempo: un feminismo con mujeres de pelo corto, que era útil al espíritu de la época porque posibilitaba empezar a hablar de temas tabú en los '60, pero que no la convencía del todo porque ella nunca vio al hombre como un enemigo. El verdadero enemigo, pensaba Niki -y en eso, su amigo ve también a una mujer adelantada a su época- era el rol del hombre en la sociedad. Zitelli no dice la palabra justa, pero la idea está presente: el enemigo es el patriarcado. Lo importante para Saint Phalle, según Zitelli, era no permitir que el grupo superase al individuo, ella interactuaba con individualidades, y en sus equipos de trabajo había tanto mujeres como hombres. A menudo, sin embargo, surgían problemas al colaborar con otras mujeres, "celos", dice Zitelli, pero aclara que también hubo problemas con hombres. Considero que, dado que Niki de Saint Phalle vivió su vida de maneras extremadamente poco tradicionales y con un arrollador poder de seducción, era inevitable que su particularidad desatara choques con algunas personas. Sin embargo, cuando le pregunto a Zitelli qué legado no deberíamos olvidar a la hora de escribir sobre Niki o trabajar con su obra, él responde: su sensibilidad social, su mensaje de apertura y libertad, de aceptación de los demás. Se pone a sí mismo como ejemplo: menciona que él llegó a

[41] https://nikidesaintphalle.org
[42] Traducción propia.

acercarse a Niki de Saint Phalle por recomendación de su asistente anterior, Ricardo Menon, quien, sabiéndose enfermo de SIDA, quiso buscar un reemplazo. Cuando Saint Phalle conoció a Zitelli, él era un argentino que no hablaba francés, ni inglés, y apenas sabía algo de italiano, pero recuerda el grado de apertura con el que la artista se dirigió hacia él, y cómo a lo largo de los años, su enorme nivel de escucha posibilitó convertirse prácticamente en familia. El principal problema de Niki de Saint Phalle con las feministas de su época, dice Zitelli, es que no quería permitir que las mujeres le dijeran cómo vivir, como tampoco iba a permitir que se lo dijeran los hombres. Zitelli recuerda a Saint Phalle como una persona con una conexión muy profunda con ella misma y no con el afuera, como una artista que no se guiaba por los resultados de las cosas, sino por sus necesidades a cada momento; incluso cuando significaba discutir con galeristas por rehusarse a quedarse con el éxito de alguna obra que había funcionado y que ella no quería repetir; como una artista que transitó un camino totalmente personal. Intentaré reproducir aquí algo de lo que nos ha llegado de aquel camino.

Niki de Saint Phalle nació en 1930 en Neuilly-sur-Seine (Francia), donde Natalie Clifford Barney había vivido antes de mudarse a la mítica Orilla Izquierda, y donde Gertrude Stein iba a morir dieciséis años después. Hija de un padre francés y una madre norteamericana, recibió el nombre de "Catherine Marie-Agnès Fal de Saint Phalle", que más tarde rechazaría. En verdad, Niki iba a rechazar casi todo cuanto su familia había hecho por determinar su identidad: "reconociendo que los hombres experimentaban más libertad que las mujeres, resolvió que la libertad sería suya a cualquier costo. Abandonada por sus padres y criada por sus abuelos hasta los tres años, se sentía sola. Creció asustada de prácticamente todo" (Congdon, 2018)[43].

Al igual que Mary Cassatt, Niki de Saint Phalle recibió una crianza acorde a los valores y códigos sociales de la clase alta estadounidense, pero la tragedia la llevó a vivir sus primeros años en Francia (en su caso, porque si bien los Saint Phalle eran una de las familias más antiguas y mejor conectadas del país, su padre perdió toda su riqueza en el crac de la bolsa de Nueva York en 1929, que marcó el fin de los Felices

[43] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *The Making of an Artist: Desire, Courage, and Commitment* (La Creación de un/a Artista: Deseo, Coraje y Compromiso), se trata de una traducción propia.

Años Veinte, de modo que el matrimonio viajó a Estados Unidos con la esperanza de rehacer su fortuna, dejando a su hija atrás) antes de vivir también en los Estados Unidos durante el resto de su infancia y su adolescencia. A diferencia de Mary Cassatt, que se sentía parte de la cultura francesa y de la estadounidense, Niki de Saint Phalle sufría el desarraigo en ambos lados del océano Atlántico. Pero ambas artistas se mantuvieron en contacto con los movimientos innovadores de su tiempo, tanto en América como en Europa, y fueron esenciales en su desarrollo. Los primeros acercamientos de Niki de Saint Phalle al arte fueron las visitas que su madre organizaba los domingos al Metropolitan Museum de Nueva York, donde para ese entonces, ya se exponían las pinturas que Mary Cassatt y Louisine Havemeyer habían hecho llegar allí. Niki de Saint Phalle nació cuatro años después de la muerte de Mary Cassatt. Sus orígenes presentan paralelismos que las acercan, pero hay tres elementos centrales que marcan la diferencia en los recorridos de las dos mujeres:

1. Cassatt habitó un contexto histórico donde las principales luchas de la mujer apuntaban a la participación en la toma de decisiones, el acceso a la educación, la conquista del espacio público y los ámbitos de desarrollo profesional, y la posibilidad de rechazar el mandato sacro del matrimonio y la maternidad. Saint Phalle fue testigo de una realidad en la que todos esos objetivos ya parecían logrados, pero aún así el mundo seguía estando a todas luces dominado por hombres. La generación de Niki de Saint Phalle en materia de feminismo, tomó el ejemplo de la generación de Cassatt y apuntó a superarlo. En materia artística puede decirse lo mismo: el arte de los museos que tanto había gobernado sobre la obra de Cassatt y su formación, ya no parecía tener sobre de Saint Phalle ningún tipo de poder regulador. La generación de Niki ya no quería renovar la tradición, sino la vanguardia.
2. El padre de Cassatt había estado en contra de su carrera como artista profesional, pero eventualmente terminó por aceptarla, debido al amor que sentía por su hija. En cambio, el padre de Saint Phalle ejerció contra su hija toda la violencia de una cultura patriarcal y misógina, abusando sexualmente de ella. La madre de Cassatt representó para ella un modelo a seguir, un sostén, alguien a quien

admirar. Mientras que la madre de Saint Phalle representó alternativamente una ausencia desgarradora o una presencia perturbadora: “Su madre también era temperamental y violenta, y a menudo abusó físicamente de los hermanos menores de Niki, Elizabeth y Richard. Ambos se suicidarían en la edad adulta.” (Breedon, 2020)[44]. Ambas hijas representaron a sus madres en sus obras, pero los imaginarios que representan son radicalmente diferentes. Su familia era para Mary Cassatt un núcleo fuerte de apoyo y contención, por muchas responsabilidades que implicara, pero Niki de Saint Phalle se sentía con sus familiares entre filas enemigas.

3. Las dos artistas eligieron sus carreras por sobre la experiencia de la maternidad, pero Cassatt lo hizo desde el aparente celibato, mientras que Niki de Saint Phalle se casó, tuvo una hija y un hijo, y luego cedió su custodia. Cassatt representó en su obra el vínculo entre madres e hijas/os como uno poderoso pero no carente de limitaciones. En cambio, Niki de Saint Phalle: “Irónicamente, así como rechazó el cuidado de sus hijos, estaba obsesionada con el poder primordial de las madres, y su escultura a menudo representaba novias y mujeres dando a luz.” (Congdon, 2018).

En su libro *La creación de un/a artista: deseo, coraje y compromiso*, Kristin Congdon se cuestiona qué impulsa a un/a artista a crear. Cuando visité la retrospectiva de Niki de Saint Phalle en el Museo Guggenheim de Bilbao en 2015 yo tenía veintidós años, era muy joven, y aún así tenía once más de los que tenía Niki cuando su padre abusó sexualmente de ella. La exhibición enfatizaba este evento como un trauma fundamental de su vida y de su obra, fue para este evento que se remasterizó el largometraje *Daddy* (Papi) (1973), en el que -tras la muerte de su padre- Saint Phalle revisó las cuestiones del incesto, la violación y la destrucción del patriarcado, a través de la fantasía y el psicoanálisis. Además de la película, la muestra presentaba también el libro autobiográfico *Mon Secret* (Mi secreto) (1993), en el que la artista exploró aún más profundamente los hechos traumáticos de su infancia. Recuerdo que al salir del

[44] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Niki de Saint Phalle: a story of art and mental health* (Niki de Saint Phalle: una historia sobre arte y salud mental), se trata de una traducción propia.

museo yo también me estaba cuestionando qué impulsa a una artista a crear. Frente a un estanque en un parque me acerqué a mi hermana mayor y le pregunté "¿Creés que si su papá no hubiera abusado de ella, igual habría creado las obras que creó?", ella me respondió que el dolor es una fuerza creativa poderosa, y que probablemente no, Niki de Saint Phalle no habría sido la creadora que fue sin ese trauma. Hoy, cinco años de carrera en artes después, sigo cuestionándome la misma pregunta, sigo cuestionándome también la respuesta. Si -así como aceptamos que la experiencia traumática de la guerra es el fundamento del talento de los grandes escritores del siglo XX- aceptamos que el fundamento del talento de Saint Phalle es la experiencia traumática de la invasión a su cuerpo, por parte de una figura que debería haber simbolizado autoridad, protección y amor, ¿estamos glorificando la violencia? ¿Estamos justificando la pedofilia, el incesto, la violación, la violencia de género intrafamiliar? Hace pocos días el buscador de Google amaneció con un banner conmemorativo del nacimiento de la pintora italiana Artemisia Gentileschi. Una alumna de Historia del Arte II comentó entusiasmada: "Algo ha cambiado. En muchos de los portales conmemoran en la fecha el nacimiento de Artemisia Gentileschi. ¡Sorprendente y emocionante!", yo permanezco a mitad de camino entre el entusiasmo y la sospecha. En 2018 escribí:

> La única artista que casi invariablemente figura en los manuales de arte y en la memoria de los estudiantes de nuestra carrera, es Artemisia Gentileschi. La obra de Artemisia es increíblemente conmovedora y poderosa. Su aporte al estilo Barroco es incuestionable. Sin embargo, que sea ella entre tantas quien llegó a figurar en los relatos oficiales tampoco me resulta del todo inocente: Artemisia fue abusada sexualmente a los diecinueve años por su propio maestro, y ese hecho aparece relatado junto a cualquier mención de su obra. Y en un contexto de omisión y silenciamiento de las mujeres artistas en la historia del arte, que el único caso visibilizado sea el de una mujer que intentó estudiar para convertirse en pintora y terminó siendo violada en el proceso, lejos de parecer casual, resulta casi moralizador. (Rosa, 2018c, p. 5)

La violación de Niki de Saint Phalle por parte de su padre, también aparece como un fantasma omnipresente en los relatos sobre su persona y su obra. Sospecho que

a este tipo de constantes se refiere López Fernández Cao (2011) cuando nos insta a preguntarnos si las biografías de artistas femeninas presentan los mismos paradigmas dominantes que aquellas de artistas masculinos. Pero a la vez, el hecho traumático ocurrió, y sus consecuencias son innegables. ¿Cómo aludir a un acontecimiento terrible en la vida de una artista mujer, directamente ligado a la violencia de género, sin revictimizarla en el proceso? Creo, tal vez, que una forma posible de abordar este problema es enfocar mi relato en los procesos de recuperación y re-empoderamiento que dicha artista atravesó para intentar sanar. Mary Cassatt sufrió una crisis nerviosa que le impidió pintar durante años, Niki de Saint Phalle, en cambio, sufrió una crisis nerviosa a partir de la cual comenzó a pintar:

> "Comencé a pintar en el manicomio, donde aprendí a traducir emociones, miedo, violencia, esperanza y alegría en pintura. Fue a través de la creación que descubrí las sombrías profundidades de la depresión y cómo superarla". [...] Salió en seis semanas. Fue durante este período turbulento que Niki de Saint Phalle comenzó su carrera como artista, reconectando consigo misma y superando su trauma mental a través de la pintura y la escultura. Aunque temía por su bienestar mental, reflexionó positivamente sobre su experiencia: "mi colapso mental fue bueno a largo plazo, porque dejé la clínica como pintora". (Breedon, 2020)

Desde esta perspectiva, no es el trauma lo que empuja a la artista a crear, sino la búsqueda del bienestar a través de la comunión con el arte. La fuerza creativa poderosa no es el dolor, sino la voluntad de salir de él. La creación funciona entonces no como reflejo del trauma, sino como catarsis, como exorcismo. El poder deja de residir en el padre o el maestro abusivo, todo el mérito de su arte es de la hija o la discípula emancipada. Artemisia pintó a Judith ayudada por su doncella decapitando a Holofernes, pero a Niki no le alcanzaba con pintar a alguien sangrando, Niki hizo sangrar a la pintura misma:

> Tir à Volonté fue el título que De Saint-Phalle dio a una serie de obras que realizó a principios de los años sesenta. La artista enganchó bolsas de pigmento líquido en superficies blancas en relieve y, junto con otros participantes entre los que se contaban Jasper Johns y Robert Rauschenberg, les disparó con un rifle de calibre

22. Las obras se expusieron por primera vez en la Galería J de París en 1961. <<El humo me transmitía una sensación de guerra. La pintura era la víctima. ¿A quién representaba la pintura? ¿A mi padre? ¿A todos los hombres? ¿A los hombres bajos? ¿A los altos? ¿A los corpulentos? ¿A los gordos? ¿A mi hermano John? ¿O acaso me representaba a mí misma? [...] El baño de sangre roja, amarilla y azul salpicado sobre el lienzo en relieve de un color blanco impoluto metamorfoseó la pintura hasta convertirla en un templo de muerte y resurrección. Me estaba disparando a mí misma, disparaba a una sociedad plagada de injusticias, disparaba a mi propia violencia y a la violencia de todos los tiempos. Al disparar contra mi propia violencia, dejé de sentirla como una carga interior.>> Niki de Saint-Phalle, comentario de la artista, 1961 (Phelan, 2005)

Tir à Volonté (Disparando a Voluntad) (1961) representa un punto de quiebre en la carrera de Niki de Saint Phalle, uno que tuvo lugar en París, y significó un cambio no sólo para la artista, sino para el mundo del arte: Lucio Fontana había herido los lienzos con limpios cortes, a veces incluso los había apuñalado, pero nadie había atacado a la pintura con semejante ferocidad. Si la idea de disparar al lienzo cargado de pintura se le hubiera ocurrido a un hombre, probablemente ese hombre sería hoy uno de los más renombrados en la historia del arte moderno. Pero se le ocurrió a una mujer, una mujer que entendió que la violencia era el lenguaje de los hombres de su tiempo, y que si quería dialogar con ellos en pie de igualdad, tendría que hablar su idioma. ¿Cómo llegó la artista a desarrollar ese entendimiento? Para comprender su obra de la década de 1960, hay que retroceder algunos años y recuperar los eventos que la llevaron hasta allí.

El paso de Niki por el sistema educativo fue tormentoso. Fue expulsada de una escuela privada para niñas llamada Brearley, por pintar de rojo las hojas que censuraban las estatuas de estilo clásico de la institución en un primer (si bien infantil) acercamiento a la militancia por la libertad sexual. Más tarde la expulsaron también de Suffern, una escuela dirigida por un convento. Terminó sus estudios en Oldfields, un internado para niñas con mucho espacio verde: “Fue allí, escribió, que "comencé a notar que tenía bastante éxito con los hombres. Disfruté del poder de excitarlos".” (Levy,

2016).[45] Durante su juventud temprana, Niki de Saint Phalle supo convertir aquel poder en uno económicamente redituable, modelando profesionalmente para revistas como Life, Vogue y Elle. Cuando era una niña se enamoró perdidamente de un chico apenas mayor que la ignoraba por completo, hasta que, cuatro años después, volvió a encontrarlo en un vagón de tren, donde saludarlo con una sonrisa bastó para conquistarlo. Pasaron una década intensamente feliz juntos, y luego dos años extremadamente dolorosos previos a la separación. Niki de Saint Phalle se casó con su primer esposo, el escritor Harry Mathews, por amor, pero también por escapismo (Img. 36). En una entrevista para Tate Etc en 2008, Mathews dijo:

> [...] Más allá del romance, una de las razones por las que nos sentíamos tan atraídos el uno por el otro, era que habíamos recibido una educación similar en familias refinadas y moderadamente acomodadas que suscribían (a pesar de que Niki era católica romana) a los principios de la sociedad WASP[46] de Nueva York de clase alta. Estos eran mucho más convencionales de lo que son ahora, sofocando todo con corrección y respeto por el éxito profesional. Niki y yo éramos ambos artísticamente inclinados, excesivamente sensibles, románticos abiertamente rebeldes, y nos unimos como tales. (Mathews, 2008)[47]

Cuando se fugaron para casarse en 1949, ella tenía dieciocho años y él diecinueve apenas cumplidos, la familia de él no aprobaba la unión y dejó de financiar sus gastos, los jóvenes comenzaron a robar los lujos que ya no podían permitirse, pero el hábito no les duró mucho, porque dos años después nació su primera hija, Laura Duke Condominas. Aún así, no se convirtieron en un modelo de crianza saludable:

> [Niki] estaba fascinada con la bebé pero mal preparada para la maternidad. "Simplemente no se nos ocurría que había algo malo en dejar a nuestra hija durmiendo pacíficamente en su cuna mientras salíamos por unas horas", escribió. Mathews me dijo que solían dejar trozos de salami a lo largo del borde de la cuna,

[45] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Beautiful Monsters: Art and obsession in Tuscany* (Bellos Monstruos: Arte y obsesión en Toscana), se trata de una traducción propia.
[46] WASP (White, Anglo-Saxon and Protestant) es el acrónimo que se utiliza coloquialmente en inglés para resumir "Blanco, Anglosajón y Protestante".
[47] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Living with Niki* (Viviendo con Niki), se trata de una traducción propia.

> para que al despertar Laura comiera un refrigerio que la mantuviera ocupada. (Levy, 2016)

Ariel Levy (2016) señala que en más de una ocasión la vida o la integridad física y mental de la niña (y más tarde de su hermanito) se vieron peligradas, no por el maltrato intencionado, sino debido a la incompetencia de sus progenitores. La amiga de Saint Phalle, Jacqueline Matisse Monnier (1931) -nieta de Henri Matisse- declaró en 2008 para Tate Etc.:

> [...] Ella no podía cuidar a los niños, porque no podía quedarse quieta por un minuto; ella tenía que estar trabajando o resolviendo el problema de qué hacer a continuación. Su energía también se basaba en sentir curiosidad por otras personas. Estaba empeñada en hacer un revuelo con su arte. (Matisse Monnier, 2008)[48]

El joven matrimonio había huido de un proyecto de vida prefabricado que rechazaban, pero aún no sabía cómo fabricar uno propio. En 1952 se mudaron juntos a París, la ciudad prometida, allí Niki tal vez podría ser actriz, Harry tal vez podría ser músico, Laura podría crecer en medio de la bohemia europea. Las cosas empeoraron cuando se trasladaron a Menton (Francia) durante el verano. Los amantes se encontraron con que ya no se comunicaban entre sí, y en cambio estaban siendo infieles, Mathews con la esposa francesa y Saint Phalle con el esposo inglés de un mismo matrimonio. Tanto Niki como su nuevo amante estaban sumidos en la depresión, él debido a las heridas emocionales ocasionadas por la Segunda Guerra Mundial, ella por las de su pasado familiar. “Niki llegó al punto donde estaba ideando un ingenioso método de suicidio tras otro.” dijo Mathews al respecto en 2008 a Tate Etc. Levy indica hacia dónde escaló esa tendencia oscura:

> Una noche, la amante de Mathews llegó a la casa y Saint Phalle la atacó. Luego se tragó una botella de pastillas para dormir, pero, recordó más tarde, estaba tan maníaca que no tuvieron efecto. Poco después, Mathews descubrió el arsenal de objetos afilados de Saint Phalle y la llevó a una clínica mental en Niza. "Había rejas en la ventana", escribió. "Las señalé preguntandole a Harry: '¿Para qué es

[48] Traducción propia.

> eso?' y él respondió solemnemente: 'Para atrapar mariposas'. De alguna manera, ese comentario me tranquilizó." (Levy, 2016)

Fue entonces cuando la modelo hermosa, estudiante de actuación frustrada, madre incompetente, hija maltratada, amante empedernida, esposa desesperada, comenzó a transformarse en artista exitosa. Internada, Niki recibió diez rondas de terapia electroconvulsiva, un tratamiento que más tarde Mathews describió como barbárico pero efectivo:

> [...] Luego, ella llegó a las manos de un excelente psiquiatra más humano, quien en un mes o dos de narco-análisis la devolvió a la salud mental. Entre los choques eléctricos y el análisis, la trasladaron a una clínica, y allí comenzó a hacer sus primeros collages y poco después sus primeras pinturas. Eran extraordinariamente originales y convincentes. (Mathews, 2008)

Le habían advertido que, debido a la gravedad de su cuadro psiquiátrico, su tratamiento podría llevar años, pero en la clínica Niki por fin estaba libre de las ataduras diarias con las que no podía lidiar: la maternidad, la monogamia. En su vida cotidiana sólo había tratamientos médicos, ramitas y hojas de árboles con los que diseñar collages, y las pinturas que le había pedido a Harry para expresarse. Luego de veintidós años dominados por el dolor, esta primera etapa de compromiso con el acto de la creación artística comenzaba a ofrecerle algo similar a la salvación. Saint Phalle pudo retornar entonces en poco tiempo a su vida anterior, y fue una inspiración para su esposo, que comenzó a escribir. Pero aún estaba lejos de convertirse en la mujer que haría sangrar a la pintura y Harry tampoco era todavía un escritor exitoso. Se mudaron a España, donde en 1955 ocurrieron dos hechos de gran importancia en la vida de Saint Phalle: nació su segundo hijo Philip y en Barcelona conoció la obra de Antonio Gaudí.

> [Niki] quedó muy impresionada con los bancos de platos rotos de Gaudí en el Parque Güell de Barcelona; de ahí, me imagino, la aparición recurrente de platos en su propio arte. Incluso hizo una esquina del piso de una de nuestras habitaciones con platos rotos. Ella rompía los platos, aunque, a diferencia de Gaudí, no combinaba las piezas. Ella era exuberante sobre su trabajo. Había descubierto a

> alguien cuyo trabajo sublime y hermoso usaba las formas de una manera que nadie más lo había hecho. Niki no era una intelectual. Cuando encontraba un trabajo que le gustaba, lo absorbía y lo devoraba; en lugar de analizarlo racionalmente, se mantenía instintiva y desarrollaba sus intuiciones con paciencia y observación. (Mathews, 2008)

La descripción que hace su ex esposo del proceso creativo de Niki de Saint Phalle, se ubica en el extremo opuesto de la forma en la que Mary Cassatt abordaba su arte. La diferencia puede deberse en parte a una disposición mental: Niki no era una intelectual, pero Cassatt sí. No obstante, es ilustrativa de cuánto había cambiado el mundo del arte francés en los cien años transcurridos entre los comienzos de una artista y los de la otra: Cassatt era una intelectual por una faceta de su personalidad, pero además, porque debía serlo para ser considerada una artífice seria. El aprendizaje riguroso de la tradición era un paso ineludible en el camino hacia la consagración artística en los tiempos de Cassatt, un paso que Saint Phalle eludió por completo. La fortaleza del arte de Cassatt tenía que pasar necesariamente por la razón y no por la sensibilidad, porque la sensibilidad de una artista mujer habría sido atacada por la crítica, tanto si se alineaba con los estereotipos de la época sobre la feminidad, como si los evadía. Saint Phalle por su parte, tuvo la oportunidad de elegir una formación artística autodidacta, no porque las academias tuvieran sus puertas cerradas a las mujeres[49], sino porque sólo le interesaba tomar de artífices anteriores los ejemplos que la conmovieran. El *Parc Güell* de Gaudí la conmovió a tal punto que se convirtió en el germen de la que sería su obra maestra, *El Jardín del Tarot* (abierto al público en 1998 en la Toscana italiana, luego de veinte años de trabajo) que, a diferencia de la obra maestra de Cassatt, sí sobrevivió hasta nuestros días. Respecto de aquella etapa de primer acercamiento a las técnicas utilizadas por Gaudí, la hija de Saint Phalle relató en 2008 una anécdota que pone de manifiesto el hecho de que, a pesar de haber elegido su arte por sobre todas las cosas, y a pesar de lo cuestionable de sus métodos, Niki de Saint Phalle intentó comunicarse con su progenie de la mejor manera que pudo:

[49] Cabe aclarar que, si bien las academias de la época de Niki de Saint Phalle admitían alumnas mujeres, a menudo las subestimaban como "entretenimiento para los alumnos hombres" y no como aspirantes a artistas, merecedoras de respeto (Budick, 2010).

> Tuve una idea de la intensidad de su ira en mi niñez, cuando llegó a casa un día con un montón de platos muy coloridos y diversos. ¡Ella los hizo estallar con venganza! Más tarde, las dos pusimos las piezas en cemento fresco y se volvió divertido. Fue de alguna manera el mismo desarrollo dramático que luego formalizó en sus pinturas de disparos. Ahora que lo pienso, fue lo mismo para nuestra relación. Fue bastante dramático que se fuera tan temprano, pero a lo largo de los años llegué a comprender, compartir y disfrutar de su necesidad de poder creativo y libertad. Ella era una madre excelente. (Gabriela, 2008)[50]

Durante los años posteriores al nacimiento de Philip, la familia vivió nuevamente en París y en Lans-en-Vercors (Francia), pero Niki sufría de hipertiroidismo y taquicardia, mientras que su hijo menor padecía convulsiones e incluso pasó un tiempo en coma. Harry Mathews dijo:

> [...] Durante todo ese período de enfermedad tuve que hacerme cargo de todo. Así desarrollé el hábito de tratar de dirigir su vida por ella, algo que, cuando estuvo sana nuevamente, no necesitaba ni le gustaba. La hostilidad posterior hacia los hombres y hacia mí comenzó a expresarse en este punto, y se manifestó en su trabajo: los paisajes negros, los collages con todos los afilados fragmentos de cerámica y herramientas de metal. (Mathews, 2008)

Autorretrato (c. 1958-59) (Img. 37), que en vida Niki tituló *Autorretrato atormentado*, es una imagen propia de este período de profunda insatisfacción con la vida, con los hombres, y con la propia imagen. Tanto cuando estaba enferma como sana, tanto rodeada de amistades como en soledad, Saint Phalle se sentía insatisfecha, atrapada en una vida que no le pertenecía completamente, sofocada por las tareas que le habían sido asignadas en el hogar debido a su género, sin que nadie le hubiera preguntado si deseaba afrontarlas:

> [...] Quería dedicarse por completo a su trabajo, y resentía el preconcepto de que los niños eran más responsabilidad suya que del padre. Durante unas vacaciones en la costa de Bretaña, la artista Joan Mitchell la llamó "una de esas esposas de

[50] Traducción propia.

> escritores que pintan", y Saint Phalle sintió "como si una flecha atravesara una parte sensible de mi alma". Ella tomó una decisión: "Si no quería ser una ciudadana de segunda clase, tendría que salir al mundo y luchar para imponerme como artista". (Levy, 2016)

En París, la artista rentó un estudio en Montparnasse, cercano al del escultor Constantin Brâncuși, a quien visitaba regularmente. Por esos años conoció también a otro escultor, uno que la fascinó inmediatamente, Jean Tinguely:

> Mathews también se sentía cautivado por Tinguely. "Era esta persona atractiva, una especie de modelo de lo que debería ser un artista de vanguardia", recordó Mathews. "Era esencialmente rebelde, contra cualquier tipo de escuela". Los dos se hicieron amigos y solían ir juntos a carreras de autos. "Niki me dijo, cuando ambos estábamos todavía en nuestro período de aparente auto-desafiante promiscuidad, 'Si hay alguien con quien no quieres que tenga una aventura, házmelo saber.'" Mathews sonrió con tristeza. Le pidió que no se acostara con Tinguely porque, dijo, "si ella se involucraba con él, sabía que se aseguraría de que no fuera sólo un asunto pasajero". (Ibídem)

Efectivamente, cuando Saint Phalle finalmente se involucró con Tinguely, el asunto duró treinta años, hasta la muerte de él. La artista se separó de Mathews, cediéndole la custodia de sus dos hijos, en 1960. Lo hizo con el objetivo de poder dedicarse completamente a su arte, un fin para el que Tinguely no iba a suponer un riesgo, sino un estímulo: “Su proyecto compartido con Saint Phalle era explotarlo todo: monogamia, monotonía, arte, propiedad” (Ib.). Se convirtieron en socios, potenciando cada uno la capacidad creadora del otro, impulsándose a crecer artísticamente. Tinguely, a diferencia de Mathews, no mantuvo económicamente a Saint Phalle, que por primera vez en su vida se encontró en la necesidad de hacer de su arte una actividad redituable. Cuando llevaban una década juntos se casaron, a pesar de no haberse rendido jamás a las reglas de la monogamia, probablemente para proteger el legado de su producción, porque se entendían mutuamente y confiaban en que el sobreviviente sabría qué hacer con las obras del otro. Mathews y Saint Phalle siguieron siendo amigos hasta la muerte

de ella, una niñera se encargó de criar a Laura y Philip durante la mayor parte del tiempo, mientras Mathews producía obras literarias y Saint Phalle, artísticas:

> Cuando Saint Phalle tomó una pistola para disparar sus pinturas, en 1961, quería hacer estallar su identidad como esposa, madre e hija, todos los aspectos obedientes de la feminidad. En su trabajo, ella asumió un papel diferente, la femme fatale. "Cuanto más exitosa y amenazadora se vuelve, más sexy actúa", escribió la historiadora de arte Catherine Dossin sobre ella. Saint Phalle llevaba un ajustado mono blanco cuando disparaba, e invitaba a amigos como Rauschenberg y Jasper Johns a participar. "El arte de performance aún no existía, pero fue una performance", escribió. "Aquí estaba yo, una chica atractiva (si hubiera sido fea, habrían dicho que tenía un complejo y no habrían prestado atención), gritando contra los hombres en mis entrevistas y disparando." (Ib.)

Son muchos los testimonios que reafirman esa imagen de Saint Phalle como una mujer extremadamente sexy, consciente de serlo y capaz de utilizarlo a su favor. La cita representa la capacidad que Saint Phalle tenía para resignificar las cualidades que la sociedad patriarcal empleaba en su contra (Img. 38): en la década de 1960, cuando Niki estaba realizando sus series de lienzos sangrantes, muchos artículos se dedicaban a reseñar no su obra, sino su apariencia (además de su su relación con un hombre, o su rol de madre); es justamente esa forma de verse -atractiva según los cánones de belleza establecidos- lo que ella empleó para llamar la atención sobre una acción artística escandalosamente vanguardista. La razón por la cual ella rechazaba la denominación de “mujer artista” es que en su tiempo se utilizaba para denigrar su producción como una menos válida que aquella creada por sus contemporáneos hombres (hoy en día intentamos utilizarla para visibilizar una ausencia persistente en el sistema del arte, pero aquel prejuicio persiste). Su estrategia para hacerse respetar en un mundo masculino, dio sus frutos: “Pierre Restany, fundador de los Nuevos Realismos, un grupo de artistas que incluía a Yves Klein, Tinguely y Christo, asistió a uno de los eventos de Saint Phalle. Luego, le pidió que se uniera al grupo” (Ib.). Niki de Saint Phalle era una artista de vanguardia, con una sensibilidad acorde al nihilismo y la violencia de los tiempos posteriores a una Segunda Guerra Mundial y contemporáneos a la insurrección de una

colonia francesa (la Guerra de la Independencia de Argelia (1954-1962) implicó una serie de ataques terroristas en París, que a su vez respondió con brutales abusos policiales sobre los manifestantes en favor de la independización). Cabañas Bravo describe parte de la obra de Saint Phalle como cercana estéticamente al pop, pero con hondo sentido crítico (en mi opinión, el pop también nace de un espíritu eminentemente crítico) y analiza el campo artístico de aquel momento de la siguiente manera:

> El arte pop y el nuevo realismo [...] fueron dos de los ingredientes principales que vinieron a confluir en la escena artística de la Europa de los años sesenta; en la cual se conformó un intrincado entramado artístico, en el que hallaron desarrollo, por igual, las posturas colectivas y las opciones individuales. Gran parte de ellas se basaron en diferentes respuestas ante la realidad y tuvieron a la figuración como principal vehículo creativo; por lo que, a falta de mejor nombre, llamaremos a estas complejas tendencias y sus posiciones *nuevas figuraciones*, coincidiendo con el nombre que se les dio en varias exposiciones realizadas en Francia a comienzos de los años sesenta, donde se intentaron reunir algunas de sus vertientes.
>
> Estas figuraciones [...] fueron sumando paulatinamente a las tradicionales enseñanzas de la historia del arte, otros tantos recursos aportados por el pop y el nuevo realismo. No obstante, con su amalgama, regresó la subjetividad del artista, su implicación creativa y social y su capacidad de transformar los objetos, deformándolos, recreándolos o variando su significación. Lo que se hizo a través de la acentuación expresiva, la agresión, el distanciamiento irónico, las críticas socio-políticas directas o indirectas o los recursos del humor y lo grotesco, entre otros tantos medios. (Cabañas Bravo, 2001, p. 444 y 446)

Todos los recursos aquí mencionados como revitalizadores de la tradición artística, aparecen en algún punto en la obra de Saint Phalle, es lo que Restany seguramente vio entonces, pero luego tardó muchos años en volver a ser comprendido. La nieta de Saint Phalle, Bloum Cardenas, dijo al respecto: "En muchos sentidos, es una pionera de la vanguardia y nadie la ve así [...] Ha habido que pelear muchas batallas para llegar a este punto porque no era querida en las instituciones francesas."

(Ellis-Petersen, 2015)[51]. Sin embargo, Niki sí era querida en Nueva York, donde gozó de una recepción favorable de la crítica durante toda su vida. Saint Phalle es un caso que ilustra el viraje del mundo artístico hacia un nuevo centro, desde París hacia Nueva York: la ciudad que cien años atrás había carecido por completo de modelos novedosos para estudiantes de arte, ahora era capaz de apreciar manifestaciones artísticas que en Francia no eran comprendidas. En 1962, diecinueve años después de la exhibición de 31 mujeres realizada en la galería de Peggy Guggenheim, Saint Phalle tuvo su primera exposición en solitario en la Gran Manzana, en la galería de Alexandre Iolas. El galerista había descubierto e influenciado las carreras de artistas como Andy Warhol, Max Ernst, y Dorothea Tanning (una de aquellas 31 expositoras), también creyó en Niki de Saint Phalle antes de que lo hicieran otros: compró algunas de sus obras, garantizó que pudiera exhibir casi en veinte muestras, y financió su producción y sus gastos mientras su trabajo no se vendiera bien.

Las series de disparos constituyen uno de los ejes principales de la carrera de Saint Phalle. La mayoría de las pinturas resultantes de esta etapa son rectángulos originalmente blancos, de cuyas heridas de bala surgen chorros de pintura de colores, hoy ya secos. Algunos de estos rectángulos sólo tienen relieves amorfos, otros presentan objetos ensamblados y pintados de blanco, que integran la superficie cubierta de disparos: un corazón esquemático, una bicicleta, un revólver, una bota, una calavera, un juguete, un caballo, un sol. Una versión particularmente inquietante simula con sus relieves la figura de una persona asustada. Existen también algunas excepciones, *Altar a un gato muerto* (1962) (Img. 39 y 40) tiene la forma de un tríptico cristiano, y junto a las figuras religiosas, se ubican en la superficie blanca de base criaturas y detalles que remiten a lo sensual, lo animal, lo demoníaco:

> Claramente en esta imagen del altar, el tiroteo no sólo fue dirigido concretamente a las latas de spray, sino también simbólicamente a la iglesia, la religión y el cristianismo. El trabajo nos da la impresión de una venganza cínica hacia la tradición religiosa. [...] Sobre este altar vemos las imágenes de aspectos que no

[51] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Artist provocateur: Niki de Saint Phalle retrospective at Guggenheim Bilbao* (Artista provocadora: retrospectiva de Niki de Saint Phalle en el Guggenheim de Bilbao), se trata de una traducción propia.

> tenían lugar en el mundo espiritual de sus padres; aspectos que en nombre de la respetabilidad y la conformidad habían sido reprimidos. (Brutsche, 2012, p. 8)[52]

También en *La muerte del patriarca* (1962) (Img. 41) la artista rompe con el formato rectangular, reemplazandolo por la figura deforme de un hombre, de hombros enormes y cabeza pequeña. En lugar de representaciones de los aspectos domesticados por la moral religiosa, el cuerpo blanco aparece decorado con armas de guerra y, en lugar de un falo, presenta un enorme avión de plástico barato, frágil como la masculinidad que viene a representar:

> [...] A esto se suman dos autos de carrera y en el brazo izquierdo dos instrumentos de geometría utilizados para dibujar ángulos exactos y líneas rectas. En estos objetos reconocemos aún más aspectos de la conciencia masculina típica; tales como la tendencia del hombre hacia la agresión, la orientación a objetivos, la progresión unilateral y lo puramente lineal. (Brutsche, 2012, p. 10)

Es esta misma pintura la que Saint Phalle utiliza como blanco de sus disparos al final de su película *Daddy* (Papi) (1973), y en ese acto simbólico de destrucción de la autoridad paterna, puede encontrarse un punto común con la obra de Mary Cassatt: el interés por las ideas de Freud respecto de la conformación de la identidad en la infancia, a través de la interacción con las personas adultas. Estas obras de Saint Phalle ya evidenciaban un ataque hacia los imaginarios sociales de la buena esposa y el hombre macho, pero a continuación el eje de la producción de la artista mutó hacia una segunda etapa en su universo femenino de las novias, las parturientas, las diosas, las madres devoradoras, las prostitutas y sobre todo, las nanas. En referencia a estas obras, la página web de su fundación benéfica recupera una cita del libro *Traces* (Huellas), la autobiografía que la artista publicó en 1999:

> No podía identificarme con Madre, nuestras abuelas, nuestras tías o las amigas de Madre. Su territorio parecía demasiado restrictivo para mi gusto... Yo quiero el

[52] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Niki de Saint Phalle: a Psychological Approach to Her Artwork and the Symbolic Significance of the Tarot Garden* (Niki de Saint Phalle: un acercamiento psicológico a su producción artística y a la significancia simbólica del Jardín del Tarot), se trata de una traducción propia.

> mundo que pertenecía a los hombres... Muy temprano recibí el mensaje de que los hombres tenían el poder y yo lo quería. Sí, les robaría su fuego. No aceptaría los límites que Madre trató de imponer en mi vida porque yo era una mujer.

Cual Prometeo robando el fuego de los dioses para dárselo a los hombres, Niki robaría el fuego de los hombres para dárselo a las mujeres, empezando por ella misma. La obra de Niki de Saint Phalle es muy representativa de la lucha por la libertad sexual en la década de 1960, está plagada de referencias al cuerpo femenino, al sexo, a la memoria. Bidaseca argumenta: "Para perpetuarse, toda opresión debe corromper o distorsionar esas diversas fuentes de poder dentro de la cultura de los oprimidos que pueden proporcionar energía para el cambio." (2018, p. 20) y aclara que, en el caso de las mujeres, es lo erótico lo que se ha considerado culturalmente como una fuente de poder e información a suprimir. Niki de Saint Phalle obtuvo su energía para el cambio, de la misma sexualidad a través del cual la cultura machista había intentado oprimirla. Su padre había usado el sexo en su contra, la institución del matrimonio imponía la monogamia a pesar de que ni ella ni su esposo la aprobaban, los hombres dirigían el planeta, y ahora ella podía tomar represalias contra todo el poder desigual del género masculino y la ranciedad de las convenciones sociales, a través de su arte.

En la primera mitad de la década aparecieron las novias, perturbadoras y decadentes esculturas de un blanco tan puro como espectral, que al igual que los ensamblajes de base para las series de disparos, presentan en ocasiones objetos encontrados, pintados también de blanco. Obras como *Novia* (1963), *Novia a caballo* (1963-67) o *La novia* (1965) (Img. 42) son representaciones tristes de una feminidad subyugada. También las esculturas *Madres Devoradoras* (1970) (Img. 43), *Té en casa de Angelina* (1971) y *El tocador* (1978) son una exploración de los aspectos negativos de la condición femenina, para Saint Phalle, representaban la clase de madre que no queremos ser, la que su madre había sido, la que ella misma era a veces. Esta representación de mujeres desagradables no era tanto un distanciamiento del feminismo como una crítica a los roles impuestos por la sociedad a la feminidad, que, al ser adoptados desde la obligación y no desde el deseo, generan este tipo de identidades monstruosas. Algunas esculturas de esta etapa luego fueron apodadas (debido a la

sensual y grotesca forma en la que están vestidas, con tacos y portaligas) como prostitutas, tales como *La crucifixión* (1965) (Img. 44). En varias figuraciones femeninas de este período se repite el motivo de los pequeños hombrecitos y animales adheridos sobre la superficie del cuerpo, que parece convertido en un campo de batalla. Claire Mead (2014) se cuestiona si estas mujeres representan una celebración de la sexualidad femenina o una condena a la objetificación y el desprecio por parte de la sociedad:

> [...] Posiblemente ambos. ¿Feminista? Indudablemente. La idea de etiquetar sistemáticamente cualquier trabajo realizado por una mujer artista como "feminista" causa una gran molestia entre artistas e historiadores del arte por igual. Sin embargo, en este caso, Saint-Phalle lo dice ella misma y en voz alta: "¡Puedo ver que estoy tratando con un antifeminista!" ella reprocha en el video frente a los comentarios de su entrevistador masculino, usando el término con una fuerza y facilidad que refleja sus visiones intransigentes. [...] Niki de Saint-Phalle no sólo se preocupa por la condena del patriarcado. Lo que le interesa es la creación en todos los niveles. La creación de un nuevo matriarcado de mujeres poderosas, la creación de arte en sus propios términos y la creación de vida. (Mead, 2014)[53]

En las obras que representan alumbramientos, como *Parto rosa* (1964) o *Parto blanco* (1964) (Img. 45), la cuestión de la creación de la vida aparece plasmada literalmente, pero esos partos representan también una idea más compleja: la artista consideraba que dar a luz implicaba un momento de existir como madre y como padre a la vez, y en sus esculturas, son las muñecas que salen del cuerpo de las parturientas las que reemplazan al falo masculino, anteriormente representado en la obra de Saint Phalle como sinónimo de fragilidad. Estas representaciones de la maternidad también pueden resultar tenebrosas, inquietantes. Las figuras femeninas creadas por Saint Phalle que inevitablemente resultan agradables desde el punto de vista contemporáneo, son las nanas: coloridas esculturas realizadas por la artista a lo largo de años y años de carrera, en diferentes materiales, tamaños y posturas, pero siempre radicalmente distanciadas de

[53] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del texto *Niki de Saint-Phalle at the Grand Palais* (Niki de Saint-Phalle en el Grand Palais), se trata de una traducción propia.

los estereotipos sobre la belleza femenina impulsados por la publicidad y los medios masivos de comunicación. Nuevamente es su nieta quien nos ofrece una interpretación:

> "La forma en que la gente ve a las Nanas hoy: nunca he estado de acuerdo con esta alegre interpretación", dice Cárdenas. “Para mí, es un ejército de mujeres que vienen a conquistar el mundo. La gente olvida que todos estos colores a mediados de los años 60 en París eran considerados de muy mal gusto; el pop no había conquistado el mundo y Estados Unidos no se había posicionado por completo. Y en un momento en que Twiggy es como se supone que debes lucir, ella viene con estas mujeres que te tiran sus senos en la cara, tienen curvas, hacen alarde de su sexo en tu cara, en todas las posiciones. Son poderosas, son ellas mismas ". (Ellis-Petersen, 2015)

Saint Phalle creó tantas nanas como Cassatt pintó infantes, es prácticamente imposible enumerar cuántas, o mencionarlas una por una. Las sólidas nanas danzarinas con azulejos que fueron expuestas en el exterior del Museo Guggenheim de Bilbao (*Las tres gracias*, 1995, Img. 46); la también fragmentada nana que, sobre un delfín, se dispone a lanzar una pelota en una avenida de Nueva York (*Nana en un delfín*, 1998, Img. 47); la lisa y brillante nana alada que sobrevuela una estación de tren en Zúrich (*El ángel protector*, 1997, Img. 48); la curvada hasta el límite de la abstracción *Gwendolyn* en el Museo Tinguely de Basel en Suiza (1966, Img. 49); la enorme y cuadrada nana vestida de verde que, con su bolsito negro, recorre el mundo en diferentes exposiciones (*Señora*, 1968, Img. 50); las nanas negras que aparecieron en su obra en apoyo al Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos a mediados de los sesenta (*Venus negra*, 1965-67, Img. 51); y las fotografías de Niki de Saint Phalle junto a sus acrobáticas nanas de papel maché en 1965 (Img. 52), o junto a sus polémicas nanas inflables en 1968 (Img. 53), pueden servir para ilustrar la enorme variedad en la que las nanas han sido producidas.

“Ella las llama "Nanas". Esta palabra está tomada del francés y es una expresión algo casual para referirse a una mujer descarada.” (Brutsche, 2012, p. 11). Las nanas pueden moverse como arlequines, bailarinas, acróbatas, o permanecer en posturas más estáticas, pero siempre tienen cuerpos definidamente sexuados como femeninos y

colores llamativos, son herederas de la *Venus de Willendorf*, diosas de la fertilidad, la inspiración que impulsó su creación fue la figura embarazada de una amiga de Saint Phalle, Clarice Rivers. La nana más grande jamás realizada por Saint Phalle, presentaba un tamaño tal que no sólo se la llamó "mujer", sino también "catedral": *Hon - A cathedral* (Ella - Una catedral) (1966) fue tan monumental como escandalosa (Img. 54).

Si Mary Cassatt fue considerada una modernizadora del tema de la maternidad en el mundo del arte, Niki de Saint Phalle tomó el tema y lo transfiguró radicalmente. Del imaginario que une la idea de "madre" a una iconografía religiosa, Saint Phalle sólo dejó en pie el concepto de un recinto inmenso en el que ocurren experiencias trascendentales: la entrada a su catedral era la inmensa vagina de una nana acostada en posición de parto, y en su interior esta mujer embarazada podía acoger a 150 personas a la vez (Img. 55). La escultura habitable (una de las primeras de la historia del arte) se realizó en colaboración con los artistas Jean Tinguely y Per Olof Ultvedt, y con la complicidad de una figura de gran importancia en la carrera de Saint Phalle: Pontus Hultén, que por entonces era el director del Moderna Museet de Estocolmo (Suecia), una de las instituciones más innovadoras del panorama artístico mundial en la década de 1960. La página web del museo[54] rememora:

> [...] En el interior, los visitantes encontraban un acuario lleno de peces dorados, un sofá de dos plazas para amantes, un bar, una exposición con pinturas, un pequeño cine que mostraba una película de Greta Garbo, un tobogán para niños y muchas otras sorpresas. En la cúspide del vientre había una mirilla donde los visitantes podían asomarse y tener una visión general de todo el espacio de exhibición.[55]

Por su parte, la página web de la Fundación Benéfica de Arte Niki, recuerda los simbolismos que la crítica y el público asistente atribuyeron a las diferentes partes de la instalación: dado que el bar de leche se ubicaba en uno de los senos de la escultura, se lo asociaba al acto de amamantar; las imponentes máquinas de Tinguely, cercanas al arte cinético, eran interpretadas como parte de un aparato digestivo; el agua y sus peces eran tomados como metáfora del útero, en el que tiene lugar la creación de la vida. En el

[54] https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/
[55] Traducción propia.

texto conmemorativo también se reflexiona sobre la idea de que ninguna de estas interpretaciones podría haber tenido lugar si los mismos objetos se hubieran encontrado fuera de aquel contexto artístico y femenino. El gigantesco cuerpo de mujer gestante aparece en esta obra como un espacio de intercambio, exploración y transformación.

La obra se mantuvo abierta al público a lo largo de tres meses, durante los cuales recibió a un millón de participantes en sus instalaciones internas (Img. 56). Obtuvo tanto críticas entusiastamente positivas como agresivamente negativas, aunque no desde el principio: en su apertura, *Hon* logró una hazaña hercúlea, dejar sin palabras a la prensa que había sido testigo de su existencia por primera vez; Pontus Hultén dijo más tarde que nadie sabía qué pensar o decir al respecto. Cuando la exhibición temporal terminó, la nana gigante fue desmantelada, y tanto los artistas como el curador siguieron su camino hacia nuevos proyectos. Saint Phalle y Tinguely encararon la producción del *Paraíso fantástico* (1967), una instalación que se presentó primero en Montreal (Canadá), con pésimo recibimiento por parte la crítica, y luego en Nueva York, para fascinación del público. Pontus Hultén, por su parte, pasó entre 1973 y 1981 a dirigir el Centre Pompidou, que abrió sus puertas al mundo en 1977, para convertirse pronto en un punto icónico de la ciudad de París, y del escenario global del arte moderno. La página web del museo[56] recuerda: "A finales de la década de 1970 y durante la de 1980, el Centre Pompidou ofreció exposiciones que marcaron su época y contribuyeron a escribir la historia del arte del siglo 20: la serie de los «París...» —«Paris-New York», «Paris-Berlin», «Paris-Moscou», «Paris-Paris»". Las muestras realizadas bajo la dirección de Hultén ponían de manifiesto la importancia que la ciudad capital había tenido en la evolución del arte moderno, en un momento en el que Nueva York estaba ganando mayor importancia como centro artístico, prácticamente erigiéndose como nueva meca de la cultura. La colaboración entre Hultén y Saint Phalle no terminó en Estocolmo, sino que se prolongó en París: en 1980 el Centre Pompidou ofreció la primera retrospectiva de Niki de Saint Phalle realizada en la historia, un evento que resultaba atípico en parte porque la artista generaba reacciones muy contradictorias y no recibía una aceptación generalizada, y en parte porque ella aún estaba viva y era

[56] https://www.centrepompidou.fr/es/El-Centre-Pompidou/Historia

relativamente joven (las retrospectivas por ese entonces se realizaban principalmente para conmemorar la obra de artistas en su mayoría masculinos, fallecidos o muy ancianos). Hoy en día ya no resulta tan extraño encontrar muestras que celebren la vida y la obra de Saint Phalle, y lo más frecuente es que reciban muchísimo entusiasmo por parte de la prensa y las personas asistentes:

> Cardenas se siente triunfante. "Niki siempre fue una fuerte presencia e influencia en mi vida", dijo. "Hace doce años se ha ido y todavía estoy tratando de hacerla sentir orgullosa. Creo que nuestra generación la comprende mucho mejor que las anteriores y una de mis misiones más importantes después de su fallecimiento fue lograr que las personas más jóvenes se involucraran con su trabajo. Lo entendemos de una manera en que la mayoría de la gente de su generación nunca lo hizo". (Ellis-Petersen, 2015)

Cuando le pregunté a Marcelo Zitelli si estaba de acuerdo con esta declaración de Cardenas, me dijo que sí, porque el establishment del arte de la época era muy riguroso en su juicio, y tanto a artistas y a críticos como al público que influenciaban, les resultaba difícil acercarse a la obra de Niki de Saint Phalle sin prejuicios. Producciones tan coloridas eran consideradas de mal gusto, me dijo Zitelli, casi en las mismas palabras que Cardenas, y él agregó que el mundo se fue adaptando a eso más tarde. Una vez más, en su relato apareció *Niki, la adelantada*. Mencionó que para financiar los costos del Jardín del Tarot la artista diseñó un frasco de perfume, hecho que en ese momento era leído como un escándalo inadmisible, pero hoy en día es una práctica totalmente accesible para quienes se dedican al arte. Al observar el corpus de obra de Saint Phalle en su totalidad, pueden distinguirse muchos pequeños escándalos que primero fueron tolerados y luego incorporados por el sistema del arte: una desquiciada modelo con un rifle, pasa a ser una respetable artista de vanguardia; la sexy asistente de Jean Tinguely pasa a ser la voz cantante en sus proyectos conjuntos; una inescrupulosa comerciante que vende nanas inflables, deshonrando al gremio de la escultura, pasa a ser un referente de la difuminación de las barreras entre arte y vida, democratizando el acceso a su obra; una delincuente que levanta horribles monumentos grises en un terreno privado en el que es ilegal construir, pasa a ser la heroína de un

pueblo en el que habitantes sin experiencia previa, se vuelven partícipes de la creación de un parque abierto al público con coloridas esculturas gigantes. La obra muta, Marcelo Zitelli la describió como totalmente cambiante, con producciones nuevas diametralmente opuestas a las anteriores. Sin embargo, la esencia permanece fiel a sí misma, y Harry Mathews podía verlo:

> He sido un fan de Niki desde sus primeros collages. Una cosa que me sorprende de su trabajo es su extraordinaria consistencia, su unidad. En exhibiciones retrospectivas, cada etapa de su desarrollo parece surgir de lo que la precedió, incluso las pinturas de disparos, y mucho más obviamente las catedrales y Nanas y sus gloriosas esculturas finales. Las formas que utilizó más tarde se pueden encontrar en sus primeras pinturas, incluso cuando su efecto difiere enormemente según la intención de la obra. Las grandes esculturas de animales que hizo al final de su vida estaban allí en forma embrionaria en sus primeras pinturas. Lo sorprendente de su trabajo no son las diferencias a lo largo de los años, sino las similitudes. (Mathews, 2008)

El último eje de la producción de Saint Phalle estuvo casi enteramente dedicado al Jardín del Tarot, además de algunas producciones comprometidas con problemáticas sociales, como el libro ilustrado *SIDA: No puedes contraerlo tomando a alguien de la mano* (comenzado en 1983 y publicado en 1896) o sus ilustraciones sobre la violencia armada en EEUU. Por muy interesante que sea esta etapa -en tanto consolidación de los objetivos artísticos de esta gran creadora- escapa al recorte de la presente investigación, tanto en tiempo (estas producciones comenzaron una década después de 1970) como en espacio (el Jardín del Tarot se realizó en Italia, no en Francia). No obstante, la producción de Saint Phalle realizada hasta la década de 1970 en París y sus inmediaciones, es suficiente para reconocer la magnitud de su trabajo renovador del rol de la mujer en el arte, tanto de la mujer-creadora, como de la mujer-creación.

3.4.3. Marta Minujín (Buenos Aires, 1943)

> *Las mujeres aportaron más que el Impresionismo, el Fauvismo y el Cubismo, porque aportan otro tipo de sensibilidad. Las mujeres son el movimiento más revolucionario de la historia del arte.*
>
> Marta Minujín, 2019

Marta Minujín habla de su infancia con la claridad de quien se reconoce a sí misma como una elegida: "Cuando tenía 10 años vi que yo era una artista. Yo creí eso. No sé cómo sucedió, pero sucedió. Yo creo en la magia. Creo en la magia que tengo yo misma." (Kennedy, 2016)[57]; Niki de Saint Phalle tiene una frase muy similar: "Muy temprano decidí convertirme en heroína. ¿Quién sería yo? ¿George Sand[58]? ¿Juana de Arco? ¿Napoleón con enaguas?"[59]. Andrea Giunta deduce que en un sistema del arte sexista, "una "mujer" es correcta en tanto sea blanca, no feminista y juegue el rol de "artista genio";" (2018, p. 46), esas tres categorías aplican fácilmente a la imagen pública de Minujín, garantizando su éxito, mientras que "no feminista" dudosamente se haya utilizado alguna vez para describir la obra de Saint Phalle, lo cual explica el rechazo que sistemáticamente mostró gran parte de la crítica a lo largo de su vida. No obstante, hay una variable que juega en contra de Minujín en comparación a Saint Phalle o Cassatt a la hora de buscar el reconocimiento artístico: la nacionalidad sudamericana. Las condiciones de "mujer"; "feminista" o "sudamericana" constituyen identidades subalternas en el establishment artístico, pero Bidaseca (2018) señala la dificultad de establecer un "orden de opresiones" entre diferentes identidades.

En otras palabras, no es posible determinar con claridad si en la carrera de Minujín ha resultado menos favorecedor su género femenino o el hecho de ser argentina, aunque la artista sí tiene una percepción clara al respecto. Al ser consultada

[57] Toda vez que en el presente trabajo figura una cita del video *Marta Minujín – 'I Believe in Magic'* | *TateShots* (Marta Minujín - 'Yo Creo en la Magia'), se trata de una traducción propia.
[58] "George Sand" es el seudónimo masculino bajo el cual Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant (1804-1876), nacida en París, se convirtió en una de las novelistas más reconocidas del Romanticismo francés.
[59] http://nikidesaintphalle.guggenheim-bilbao.eus/en/napoleon-in-petticoats/ traducción propia.

sobre la selección de una obra suya como parte de un proyecto de reconocimiento a artistas mujeres, ella responde "Yo nunca tuve ningún problema, porque creo que el arte no tiene sexo." (Batalla, 2019). Georgina Gluzman reflexiona:

> A pesar de los múltiples contactos con artistas ligadas al Movimiento de Liberación de las Mujeres, no pueden quedar dudas del lugar contradictorio que tiene Minujín en la vanguardia feminista. En una entrevista reciente, la artista declaró: *"Yo no soy feminista. Nací libre y con mi trabajo no necesité embanderarme. Las mujeres en el arte, en general, insisten en reproducir cosas que tiene que ver con su sexo. Pero yo no. [...] El arte no tiene nada que ver con ser mujer. No tiene sexo"*. Asimismo, Marta Minujín es una defensora de los valores más tradicionales de la historia del arte, en particular del ya tan discutido mito del artista genio, que alimenta de manera constante, en particular a través de su fuerte presencia en los medios masivos de comunicación (Gluzman, 2011, p. 6)

Gluzman (2011) recuerda la participación de Minujín en diversas muestras orientadas a exhibir obras producidas por artistas femeninas, como *Womenanimus. Up from the Pedestal* (Mujeresanónimas. Desde el Pedestal), una exposición colectiva en el marco de la *Conference of Women in the Visual Arts* (Conferencia de Mujeres en las Artes Visuales) en Washington D.C. y la exhibición *Women of the Americas. Emerging Perspectives* (Mujeres de las Américas. Perspectivas Emergentes), pero sólo en los últimos años, gozando ya de una gran aceptación general por parte del público y de la crítica, Minujín ha comenzado a hacer declaraciones públicas en favor del movimiento feminista argentino. Varios años después de la cita mencionada por Gluzman, Minujín habló con Clara Fernández Escudero para Perfil en otros términos:

> "El tema de los abortos clandestinos es terrible. [...]" Con esperanza mira la marcha multitudinaria del jueves 8 [de marzo de 2018]: "Lo que pasó es extraordinario. Extraordinario", repite. Y suma: "Hay que seguir, porque se matan más mujeres que antes, [...] hay mucho odio al sexo opuesto... porque al mismo tiempo que empieza el transgénero –es decir, asumir que no hay solo dos géneros sino varios, algo que es tan interesante– por el otro lado está la gente que odia al transgénero y odia a las mujeres. No hay odio a los hombres". (Fernández Escudero, 2018)

Pero en cambio, en todo momento de su carrera, al hablar sobre el funcionamiento del campo artístico en Argentina, Minujín ha expresado las dificultades para recibir un reconocimiento u oportunidades similares a lo que obtenía en otros países en sus comienzos. Eso no cambió en los últimos años, en 2016 dijo: "Todo el mundo creía que estaba loca. Todo el mundo. Nadie creía en lo que yo había hecho. Pero después cuando, en París me hice famosa y en Nueva York me hice famosa, me hice famosa acá" (Kennedy, 2016). La experiencia personal de la artista, de haber sido mejor recibida en el exterior que en su propio país, pone de manifiesto la realidad de un arte latinoamericano que siempre posiciona al norte geopolítico como referencia a imitar, incluso a riesgo de rechazar talentos autóctonos hasta tanto sean valorados en otros países. Es esa perspectiva futura de no-reconocimiento lo que históricamente ha empujado a la juventud deseosa de dedicarse al arte, a perseguir un destino laboral en el exterior. Minujín no es una excepción en ese sentido, pero sí es particular el hecho de que toda vez que se fue de Argentina y triunfó en el resto del mundo, decidió volver. Lemus propone dos nociones a tener en consideración al estudiar su obra:

> [...] Buenos Aires, noviembre de 1973. Minujín exhibió Ocho [sic] óleos de la serie erótica [*Frozen sex* (Sexo congelado) (Img. 57)] en la galería Arte Nuevo. A las tres horas de haber inaugurado llegó la policía y la exposición fue clausurada. Un primer punto a tener en cuenta para comprender esta situación es que Minujín es mujer y en estos casos el grado de censura siempre es otro, al punto de rozar el escándalo. Señalo esto porque la radicalidad de su trayectoria debe ser pensada desde una mirada que permita señalar los desafíos de una artista en su medio, más aún si lo que está en juego es la historia de los genios. [...] Un segundo punto es la retracción que experimentó el campo artístico local a partir de la puesta en marcha de la legislación represiva. Sin embargo a comparación de otros escenarios más permeables a la cultura visual del libertinaje —desde el activismo sexual hasta el teatro Maipo—, el solo ingreso de alguna de estas imágenes a las artes visuales fue motivo de polémica y actitudes reticentes por parte de la crítica. (Lemus, 2018)

Marcelo Zitelli mencionó algo similar cuando le pregunté qué diferencias había percibido al trasladarse desde el campo artístico argentino al europeo en los ochenta, me

dijo que el campo argentino era mucho más rico en el teatro y la música que en la plástica; que la dictadura había dejado al famoso Instituto Di Tella destruido, que excepto por la discoteca Cemento donde se hacían performances, nada ocurría en ese tipo de prácticas artísticas nuevas; y que al llegar a Europa él pensó "Acá hay un mercado, un circuito y un ambiente, que en Argentina no hay para el arte plástico". Marta Minujín pudo ver a lo largo de su carrera todos los ascensos y todas las caídas del imperio cultural argentino moderno: fue parte de la maravillosa juventud vanguardista del Di Tella, sus colegas reaccionaron a las primeras intervenciones de censura llevadas adelante en el Instituto por el gobierno del dictador Onganía, vio el cierre del Di Tella y luego el regreso de una frágil democracia sólo para pronto ser testigo de la más cruenta dictadura de la historia de nuestro país, esa que dañó gravemente a tantas otras instituciones del campo artístico, incluida mi propia Facultad de Humanidades y Artes. Marta Minujín vivió más de diez años de su vida fuera de su país natal, tanto en París como en Nueva York, sobre su primer retorno dijo:

> [...] al volver acá no lo podía creer. Un presidente no duraba cuatro años, golpes militares, esto, lo otro. Me di cuenta cómo la gente tenía que adaptarse a las circunstancias y ahora igual, no cambió nada, no tenemos estabilidad. Y nos adaptamos bien, somos seres muy adaptables. (Batalla, 2019)

"Adaptable" tal vez sea una de las mejores palabras para describir a esta artista, que ni siquiera puede ser catalogada como pintora, escultora o performer, porque al igual que Saint Phalle, es todas a la vez. Minujín fue parte de la bohemia parisina: "En Francia me pasaron las cosas más increíbles: conocí a Italo Calvino, a Julio Cortázar, a Alejandra Pizarnik. Toda Latinoamérica estaba en ese París y era toda amiga." (Fernández Escudero, 2018); fue parte del movimiento hippie neoyorkino: "Ser muy joven en los años 60 fue fantástico. Generación abierta. [...] Tomaba ácido hace cuarenta años, todos los días, viviendo en Nueva York. Por supuesto, eso quedó en mi mente para siempre." (Kennedy, 2016); y fue parte del semillero porteño: "No hay similitud con lo que existía en el Di Tella. Lo que queda del Instituto es a nivel de estudio, pero el arte se ha transformado en otra cosa: [...] ferias de ansiedades y vanidades artísticas donde todo

es [...] marketing.” (Vaquero Diaz, 2016). Además de haber habitado París y Nueva York al igual que ellas, la vida de Minujín presenta otros puntos en común con las trayectorias de Cassatt y Saint Phalle:

1. Las tres artistas perdieron a sus hermanos y hermanas en circunstancias trágicas, Cassatt a sus once años perdió a su hermano Robert Kelso, dos años mayor, debido a una enfermedad ósea; Minujín a sus dieciséis años perdió a su hermano mayor Luis Andino, enfermo de leucemia; y tanto Elizabeth como Richard de Saint Phalle se suicidaron en su adultez, debido a los abusos sufridos en la infancia. De manera tal que la experiencia de la cercanía a la muerte entró en las vidas de estas mujeres desde momentos muy tempranos, cuestión que nuevamente reaviva la pregunta de qué es lo que impulsa a una artista a crear, y si efectivamente hay una vinculación entre el dolor y la inclinación artística.
2. También las tres artistas se sintieron cercanas en algún momento de sus vidas a la idea del suicidio. Cassatt atravesó depresiones muy profundas al morir sus familiares cercanos, Saint Phalle tuvo que ser internada debido a sus ideaciones suicidas, y Minujín, por su parte, habla abiertamente del tema en sus entrevistas: “Tenía 10 años. Me creía Van Gogh, entonces pensaba que me tenía que suicidar. Alberto Greco, que era mi mejor amigo, se suicidó. El suicidio era una forma de estar en el mundo. [...] Era una obra de arte, la muerte era parte de la obra. Por eso se suicidó Greco. [...] Se suicidó y se escribió "fin" en la mano.” dijo en una nota para Clarín en 2015. Y cuando su entrevistador José Eduardo Abadi preguntó si las fantasías del suicidio fueron anteriores o posteriores a la muerte de su hermano, ella respondió: “A los 13 años, a los 20, a los 30 y después se acabó. A los 30, después de toda la droga que había tomado, que había sido hippie y todo lo que había hecho, ya me sentía de mil años. En esos viajes te ves las manos y sos una anciana, viví demasiadas vidas.” (Abadi, 2015). El suicidio parece ser una muerte afín al clima de época desencantado con el proyecto moderno, los casos de Vincent van Gogh, Jean-Michel Basquiat, Mark Rothko, Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath ofrecen algunos ejemplos célebres de este mal ajeno a la diferencia de género.

3. Las tres mujeres percibieron la maternidad como una experiencia difícil de compatibilizar con una carrera artística. Hemos visto ya los casos de Cassatt y Saint Phalle al respecto, por su parte, Minujín declara sobre Facundo y Gala que se parecen a su padre: "Nadie se puede parecer a mí. ¡Qué bien que los eduqué! ¿Sabés por qué? Nació uno cada quince años y me pude dedicar. Un hijo único era mucho y después nació otra hija única. Facundo ya estaba en otra. Es difícil tener hijos y ser artista." (Ibídem). Esta declaración de Minujín es una de las muchas señales contradictorias en su discurso respecto de arte y feminismo, dado que la experiencia de la paternidad generalmente aparece como una fuente de inspiración y nunca de conflicto en la carrera artística de un artista hombre: Minujín reconoce que coordinar "maternidad" y "profesión artística" es difícil, pero no lo asocia inmediatamente a su condición particular de artista mujer.
4. En sus comienzos, ninguna contaba con el apoyo de sus progenitores. Marta Minujín explica: "Iba a un colegio del Estado y en segundo grado sabía que quería ser artista plástica. A los 11 años, mis padres no querían. Querían que hiciera el secundario. Me fui sola a hacer el curso de ingreso a Bellas Artes y entré. Tenía 12 años y podías entrar porque era una escuela libre. Hasta los 16 estuve ahí y después me fui a París. Falsifiqué mi edad y me casé: siempre aceleré el proceso de ser yo. En Bellas Artes aprendí a dibujar [...] pero después tuve que desaprender lo que había aprendido para poder liberar." (Ib.)

Así pues, el comienzo de la carrera artística de Minujín en París se dio de la misma forma que en el caso de Saint Phalle: con un matrimonio secreto y una huída hacia una vida no guionada en la ciudad de las luces, sólo que Minujín se dirigió allí sin su esposo:

> El amor jamás fue conveniencia y sé perfectamente que [...] hay uno solo que necesito, y es Bebe. Si tuviera que buscar la felicidad por el mundo entero, sé que la única posibilidad que tengo es la de estar junto a él. Pero desgraciadamente no es eso solo, sino esta maldita vocación tan fuerte que es imposible de torcer, esconder, matar; pide, exige, demanda siempre, y me lleva para donde quiere. Por eso estoy en París. (Minujín, 2018, p. 53).

La joven artista había participado ya de algunas exposiciones colectivas e individuales en la ciudad de Buenos Aires, el Archivo de la Fundación Espigas (2009) sobre ella, la menciona en una muestra titulada *La mujer en la pintura argentina* que tuvo lugar en la Galería Forum entre el 15 y el 30 de Septiembre de 1961, en la que también participaron Martha Peluffo (1931-1979), Berta Guido (1930-1988), Mané Bernardo (1913-1991), Lea Lublin (1929-1999), Carolina Muchnik (1912-2003), Sofía Sabsay (1924-2008), Lina Querel (n/a), Alicia Orlandi (1937) y otras. Pero en general, Minujín no era aún una artista que gozara de gran reconocimiento. La generación de artistas de Cassatt había peleado con todo de sí para poder acceder a las academias de Bellas Artes, Minujín en cambio, antes de cumplir la mayoría de edad ya estaba deseando salir del sistema educativo artístico:

> A fines de los años cincuenta abandoné la carrera de Bellas Artes. La causa de mi abandono tiene nombre y apellido: Alberto Greco. Greco era un mago maravilloso. Era quince años mayor que yo y me fascinaba todo lo que decía, lo que inventaba, lo bohemio que era. Con él comencé a ir al Bar Moderno y a tratar a los informalistas. Me abrió los ojos." (Minujín, 2018, p. 10).

La beca Patronné que le permitió viajar a París en noviembre de 1961 estaba pensada como una de estudios, pero Minujin no había abandonado un entorno académico para sumergirse en otro, su único interés hacia las instituciones de enseñanza era poder comer y viajar más barato: "Como era el que tenía la matrícula más baja, me anoté en el Instituto Católico para estudiar francés, pero no creo que vaya. Así podré conseguir la libreta universitaria." (Ibídem, p. 23) (Img. 58). Los primeros meses en la ciudad aparecen narrados en los diarios de la artista como un intento de adaptación -tanto a la nueva ciudad, como a la experiencia de la vida adulta en soledad- a través de la compañía y los consejos de algunas personas argentinas conocidas, como su gran amigo Alberto Greco, los pintores Alberto Reina, Rodolfo Krasno y Luis Felipe Noé, los artistas visuales Leopoldo "Popol" Maler y Jorge de la Vega, la escultora Alicia Penalba, la artista, crítica y curadora Germaine Derbecq (1899-1973) y el inquebrantable apoyo a la distancia de su gran amor Bebe. El aprendizaje artístico, se daba por ese entonces para Minujín a través de intercambios sociales, caminatas por la

fascinante capital francesa, y visitas a museos (Img. 59). En ningún momento del relato la joven artista parece lamentar la falta de un marco más institucional en el que incorporar conocimientos sobre arte y, por el contrario, reafirma su decisión de haber abandonado sus estudios formales:

> Al salir atravesé todo el jardín del Louvre hasta el museo de los impresionistas. ¡Con qué fuerza se me impuso el sentido que tenía venir a París! [...] Los Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Manet, Sisley, Pissarro… tantos años de estudio en la escuela para venir a aprender todo en tres horas. [...] ¡Encontrarme cara a cara con obras tanto tiempo miradas y estudiadas a través de libros! Con planos simples se puede ver cómo surgió el impresionismo, por qué, qué consecuencias tuvo. [...] Fue como una prueba. Quiero definir mi personalidad y hacerle caso a mi sentimiento [...] Que sea mi propia experiencia la que valga. [...] Echando por tierra mis antiguos conceptos, y lo que me habían inculcado, el mejor pintor me pareció Monet, y luego vienen Van Gogh, Rousseau y Seurat. Gocé como nunca viendo la paleta de Gauguin. ¡Qué estupendo todo lo que me está dando y enseñando París! (Minujín, 2018, p. 24).

La cita denota simultáneamente dos aspectos importantes del legado del Impresionismo: primero, que su radicalidad artística había sobrevivido al paso de los años; segundo, que su condición de agrupamiento con igualdad de género no lo había hecho. Habían transcurrido 66 años desde la muerte de Berthe Morisot, 45 desde la de Marie Bracquemond, tan sólo 35 desde la muerte de Mary Cassatt, y las tres grandes damas del Impresionismo ya habían sido eliminadas del relato de su propio movimiento. El Museo de Orsay, que se ubica muy cerca del Museo Louvre y hoy en día alberga la colección de obras impresionistas más grande del mundo, no se inauguró hasta 1986, por ende en sus memorias, Minujín está hablando de un museo anterior, específicamente dedicado al movimiento. ¿Cómo pudo ocurrir que en menos de setenta años, las obras destacadas como importantes para el Impresionismo en los libros de historia y en las visitas a un museo, fueran las de artistas como van Gogh, Toulouse-Lautrec o Henri Rousseau, que jamás formaron parte del grupo? ¿Cómo pudieron miembros de última hora como Gauguin, Sisley o Seurat, que apenas participaron en una sola de las últimas exhibiciones

impresionistas, superar en importancia a una miembro fundadora como Berthe Morisot, que participó en más muestras impresionistas que el mismísimo Claude Monet?

La posición de la mujer en la sociedad francesa había cambiado muchísimo desde los tiempos del Impresionismo. En otra de sus excursiones de estos primeros meses en París, Marta Minujín fue a conocer el campanario de estilo gótico Tour Saint-Jacques y la iglesia Saint-Merri, luego escribió:

> Cuando salí de ahí, de semejante pureza, ¡ah, locura!, enfilando por la calle Saint-Denis, a las 11.30 de la mañana, en pleno mercado, al lado de una escuela, y a todo lo largo de veinte cuadras, que caminé a propósito, estaban las prostitutas, algunas lindísimas y finas, otras viejas y gastadas, unas con caras de ingenuas y otras repelentes, con caras drogadas, de todo tipo, desde parecidas a Brigitte Bardot hasta parecidas a Marlene Dietrich, charlando entre sí o dirigiéndose atrevidas a algún hombre, provocándolo, ¡las famosas locas de París! Sin más, en la vida normal, como una vocación y con un público que las respeta como lo que son. No lo podía creer. [...] Después volví a casa; sentía tantas emociones que por primera vez pinté bien. [...] (Ibídem, p. 38)

Las mismas calles que las artistas mujeres del Impresionismo no podían transitar en soledad sin poner en jaque su reputación, ahora podían ser caminadas por una adolescente a once mil kilómetros de su casa, sin que nadie la confundiera con alguna de las prostitutas a su lado. El espacio público había sido conquistado por el género femenino, las academias de arte también, y sin embargo, el canon de la historia del arte permanecía inalterable, dominado por artistas masculinos como si sus compañeras femeninas jamás hubieran existido. Tampoco los valores del mundo del arte habían cambiado demasiado: “Me gustaría relacionarme más, pero aquí, si hablás con cualquiera te toman solamente como mujer, no como artista o intelectual.” escribió Minujín el 20 de noviembre de 1961 (Ib., p. 26). Sin embargo, no todo parecía estar perdido para las mujeres que, como Minujín, querían abrirse paso en el mundo del arte:

> Me entusiasmó muchísimo una galería nueva, la Galería J, que se interesó en mis fotos. Esta galería se especializa en jóvenes, sobre todo en los que hacen objetos. El dueño es un conocido crítico de arte, Pierre Restany, así que quizá sea aún más

> eficaz, porque conoce a kilos de gente. Cuando entramos no lo podíamos creer, cuánta audacia. Yo me creía audaz con mis cajas y Greco poniendo afiches en la calle que dicen "Viva yo también". [...] los que exponen en esta galería son increíbles. Niki de Saint Phalle, una mujer de 30 años, prepara primero un bastidor con una tela común, pero atrás le pone unas bolsitas con líquido de color, a la tela le pega un pedazo de silla, un manubrio de bicicleta, construyendo una especie de cuerpo-objeto extraño, y después se para con una carabina a cinco metros y dispara contra la tela, de manera que al agujerearse la tela y las bolsitas de color, estas chorrean la pintura tiñendo la superficie blanca. No usa pincel, sino balas. [...] Salimos enloquecidos, prometiendo volver y mostrarles nuestros trabajos. [...] Nos fuimos a un bar, saltando por la calle, pensando en nuestras ideas, sintiéndonos famosos, en plena gloria, llenos de emociones, imaginándonos cuando expongamos. (Minujin, 2018, p. 56)

El relato resulta tanto más conmovedor cuando hoy en día Marta Minujín ha expuesto sus obras en los museos más renombrados del mundo y es tan famosa que comenta resignada: "El grave problema es que acá la gente me conoce y no me gusta, voy toda camuflada. Soy feliz en Nueva York, en París y en Madrid porque la gente no me habla. Acá, por la calle me dicen: "Marta, te amo"." (Abadi, 2015). En 1961 Minujín acababa de llegar a París, Saint Phalle acababa de divorciarse con el objetivo de dedicarse a su carrera artística, y el Centre Pompidou, que más tarde sería uno de los lugares de exhibición más importantes del planeta y que organizaría retrospectivas para ambas artistas, todavía ni siquiera existía. Las conquistas para el género femenino logradas en la ciudad por las mujeres de la Orilla Izquierda, las artistas impresionistas y las militantes feministas, permanecían en la vida cotidiana, en la forma de mayores libertades[60] para las jóvenes en busca de reconocimiento artístico; pero no tenían visibilidad como logros en sí, ni estaban claramente adjudicados a personajes revolucionarios específicos. La sociedad parecía haber incorporado las innovaciones de las grandes mujeres del pasado, pero evitando reconocerles cualquier mérito por ellas. De ese modo, las estructuras simbólicas dominantes continuaban siendo machistas.

[60] La posibilidad de divorciarse en un marco de derechos, el acceso a la educación y a la vida pública, la capacidad de exponer producciones y venderlas, el poder competir por becas y premios, ya no necesitar del aval y la compañía de un varón, etc.

La relación entre Greco y Minujín (Img. 60) presenta algunos paralelismos con la de Degas y Cassatt: un hombre una década mayor, con más experiencia en el ámbito artístico y dispuesto a compartirla, que invita a su colega menor y mujer a alejarse de los circuitos tradicionales del sistema del arte, y que desarrolla hacia ella una amistad con un cierto nivel de dependencia. Así como Mary Cassatt declaró al recordar sus comienzos en el Impresionismo "Ya había reconocido quiénes eran mis verdaderos maestros. Admiraba a Manet, Courbet y Degas. Odiaba el arte convencional. Comencé a vivir" (Pollock, 1998, p. 115), Minujín declara sobre sus inicios y su amigo "Me subyugó y me influenció, por eso digo que mis pasiones más grandes fueron Alberto Greco, Salvador Dalí y Romero Brest… pero mucho más Alberto Greco. Fue crucial porque, en la adolescencia, conocés una persona así y te domina" (Villa, 2010, p. 134). La carencia de espejo histórico en clave femenina se evidencia también allí: en el hecho de que cada artista nombre tres grandes influencias y en todos los casos sean masculinas. Pero eso no significa que ellas no hayan sido igualmente importantes para sus compañeros varones: la influencia de Cassatt en la vida de Degas ya ha sido trabajada, y en el caso Minujín/Greco, Francisco Rivas, conocido de ambos, recuerda a Marta como un sostén emocional constante para Alberto a pesar de sus dieciséis años de edad (Villa, 2010) y es evidente que él también veía en ella un gran potencial creador.

Tampoco la mención de referentes masculinos implica que no haya habido presencias femeninas fuertes en sus vidas, así como Cassatt tuvo el apoyo de una gran mecenas, una gran madre y una gran colega, también en los comienzos de la carrera de Minujín hubo tres mujeres que contribuyeron a establecer su lugar, primero en el campo artístico porteño y luego en el parisino: Germaine Derbecq, Alicia Penalba y Niki de Saint Phalle. En 1961, Minujín participó primero en una muestra colectiva y luego tuvo una exposición individual en una galería que fue para la vanguardia argentina lo que Durand-Ruel había sido a fines del siglo XIX para la vanguardia francesa, un espacio de expresión, libre de los prejuicios imperantes en el resto del sistema de visibilización de obras:

> Germaine fue la que nos apoyó y nos dio la Galería Lirolay, era la curadora de la galería, la primera curadora que conocí. Ella vino acá y dijo: a esta joven hay que

> creerle, invítenla. Por eso expongo primero informalismo y después, al otro año, las cajas. También exponía Greco, Lirolay era toda una revolución" (Villa, 2010, p. 135)

Hasta el día de hoy, Minujín repite que en sus comienzos en Argentina casi nadie creía en ella, pero Germaine Derbecq sí lo hizo. La pintora francesa estudió en la afamada Académie Julian, antes de casarse con el pintor argentino Pablo Curatella Manes y convertirse en una importante promotora de sus colegas artistas en París y en Buenos Aires. Fue la primera directora de la Galería Lirolay, en la que Minujín exponía regularmente. Aquellas primeras exhibiciones en las que la Galería Lirolay mostró sus trabajos, ocurrieron a principios de 1961, justo antes de que la joven artista viajara a París. En la ciudad francesa, hacerse notar entre tantas mentes brillantes y activas resultó ser más difícil. Por un lado, compatriotas del campo del arte, la literatura y la crítica que en Argentina habían parecido inalcanzables, en París se convertían en aliados: en sus diarios, Minujín menciona a un Antonio Berni y a un Julio Cortázar que allí se volvían accesibles, a una Alejandra Pizarnik independiente pero amigable, a un compañero de la escuela que siempre había ignorado pero al encontrarse en tierras lejanas pasaba a ser un amigo, a críticos que en el Di Tella nadie le había presentado pero en París conversaban con ella como viejos amigos. Pero, por otro lado, todas esas personas estaban transitando su propia búsqueda hacia la consagración: "París tiene todo lo posible que hay en el mundo, y es muy difícil conquistarla, pero encontrarle la llave significa abrir el planeta entero. Las miradas de todos están puestas en lo que hace y dice esta ciudad." (Minujín, 2018, p. 22) escribió Minujín el 8 de noviembre de 1961. La perspectiva de volver a Buenos Aires deprimía a la joven promesa:

> Buenos Aires no me interesa, en arte me parece provinciana a más no poder. Te dejan correr hasta llegar a la mejor galería, y después de que te colocan un cartel, señalándote como genio, te instalan en un trono, lo que te obliga a repetirte hasta que te olvidan o te mantienen en la categoría de "nota social". Aquí es tan distinto. El pintor es respetado, es una profesión como cualquier otra y el que tiene talento a la larga es destacado, y realmente considerado en todo el mundo. (Ibídem, p. 61)

Pero en París se dibujaba ante ella un futuro prometedor, uno dibujado sobre todo por Marta misma, y soportado por las personas que creían en su visión aún cuando no comprendían su obra: "A nadie le gustaron mis cajas con colores, pero las voy a hacer igual. Tengo que trabajar como loca, pues la exposición que iba a hacer Germaine de los argentinos en París se inaugura en menos de un mes." (Ib., p. 70) escribía el 18 de enero 1962. En efecto, la muestra *Esculturas de Pablo Manes período parisino 1921-1946. 30 argentinos de la nueva generación* tuvo lugar en la Sala Balzac de la Galería Creuze en parís del 9 de febrero al 1° de marzo de 1962, y fue organizada por Germaine Derbecq. La enseñanza aprendida en el museo del Impresionismo, de definir su personalidad y hacerle caso a su propio sentimiento, haciendo valer su propia experiencia, dio sus frutos:

> De los treinta argentinos de la exhibición, fui la más admirada. Pese a la insignificancia de la muestra, se comentan las fuertes construcciones de cartón de esta joven de 19 años. Las críticas también felicitan a Germaine, que está asombrada por cómo está la gente conmigo. En junio sale un artículo importante en *Art d'Aujourd'hui*, donde se anuncia mi exposiciòn en Buenos Aires, en Lirolay, apenas llegue. (Minujín, 2018, p. 88)

La reflexión sobre la experiencia figura en los diarios una semana después de terminada ésta, y diez días más tarde, otra entrada narra cómo Minujín y sus colegas organizaron un homenaje a Germaine Derbecq en agradecimiento por todas las acciones que había realizado, sin cobrar nada a cambio, para impulsar un arte novedoso propio de la Argentina. Derbecq no fue la única mujer en creer en Marta Minujín en los inicios de su carrera: "Son las 7 de la tarde, ya es noche, llueve y hace calor y estoy en mi pieza, temblando de temor y emoción, esperando a la famosa escultora Alicia Penalba; si le gustan mis trabajos, me va a ayudar muchísimo. (Ibídem, p. 44) escribía Minujín el 18 de diciembre de 1961. Unos días más tarde registraba que a la escultora le habían interesado mucho sus trabajos, por ser muy personales y escultóricos, "va a tratar de que exponga en uno de los salones más importantes de aquí, Réalités Nouvelles. En él exponen solo cuarenta artistas, todos importantísimos." (Ib., p. 46). Alicia Penalba nació en Buenos Aires pero pasó gran parte de su vida en París, donde descubrió su interés

por la escultura abstracta y se hizo un lugar en la historia de la escultura moderna. Luego, le hizo lugar junto a ella a Minujín (Img. 61):

> La Penalba dice que soy el ser que más increíblemente se las arregla para estar bien con Dios y con el Diablo, pues es cierto que todos me quieren salvo algunos pintores argentinos, que me tienen rabia y envidia. A ellos, la Penalba nunca los ayudó, ni a nadie. Yo soy el único caso en la vida de la Penalba. ¡Me invita, /me presenta como "el genio creador"! Luego del artículo de *Art d'Aujourd'hui* todo marcha sobre rieles. La gente me felicita por lo que hago porque lo ha visto en la revista. Es demasiado maravilloso y veo lamentablemente acercarse el final. (Minujín, 2018, p. 109 y 110)

En las memorias de Minujín escritas en París, el terror de tener que abandonar la ciudad y volver a su vida anterior era un fantasma recurrente. Su principal preocupación era volver a la Argentina sin haber logrado consagrarse como una promesa naciente del arte de vanguardia, sin haber expuesto en una galería en solitario, sin haberse convertido en una figura reconocible y sobre todo, memorable. En el proceso de intentar conseguir todo esto, Minujín confió en el consejo de una artista que admiraba y que si bien estaba a su vez comenzando, ya contaba con algunos hitos en su carrera artística, Marta Minujín no sólo escribió sobre Niki de Saint Phalle en sus diarios íntimos, sino también en su correspondencia:

> [...] la Galerie J de París, y respecto de las obras allí exhibidas, Minujín indicaría en una carta a Hugo Parpagnoli de 1962: "…por ej. Niki de Saint Phalle construye objetos blancos brutales. Uno que era un inmenso volante de tractor emergiendo de un bastidor, una trampera de zorro también pegada, unas cajas y no sé qué más. Todo recubierto con yeso blanco y chorreado con pintura […] Pero le aseguro que bien logrado y dando una imagen plástica de fácil lectura y muy pictórica. Me gusta mucho." [...] (Noorthoorn, 2010, p. 19)

La Galería J de Restany exponía obras de varios miembros del Nuevo Realismo, un movimiento con el que la joven Minujín sentía una marcada afinidad, pues potenciaba las visiones personales sobre la realidad, las apropiaciones poéticas de los

desechos de la industria del consumo, la reinterpretación de objetos y mensajes. En sus cajas de cartón, obras de arte realizadas a partir de materiales desechables, se encontraban ya las raíces de lo que iba a convertirse en una constante de la carrera de Minujín: el arte efímero. Noorthoorn (2010) destaca que la artista tuvo muchos puntos de encuentro con el movimiento de los Nuevos Realismos, aún sin haber formado parte de él. También encuentra un paralelismo entre la apreciación que hizo Pierre Restany sobre la ciudad de Buenos Aires en 1965, y la carrera de Minujín (Img. 62). La autora establece una analogía entre la expansión cultural de la ciudad y la creciente complejidad de la producción de Minujín entre la década de 1960 y la de 1990:

> [...] Quisiera subrayar tres claves que aquí provee Restany para intentar abordar la megapropuesta Minujín, a saber: la capacidad de una constante redefinición (cuyo corolario es la resistencia a una fácil categorización), la posibilidad de imaginar un destino a escala mundial, y una fundamental convicción sobre la necesidad de afirmar, a cada paso, una libertad de cuerpo y de espíritu. (Noorthoorn, 2010, p. 15)

Estos tres aspectos que destaca Noorthoorn pueden apreciarse claramente en el recuerdo de Minujín respecto de su primer encuentro personal con Niki de Saint Phalle, escrito en su diario íntimo el 8 de octubre de 1963:

> [...] Venciendo mi timidez, fui a ver a Niki de Saint Phalle. Fue genial. Me recibió muy bien, hablamos mucho sobre sus cosas, París, Nueva York. Dice que allí me va a resultar más difícil si me voy sin haber expuesto en París, pues les importa mucho. Le parece mal que me vaya sin haber conseguido nada. [...] Me dio unas ideas muy buenas para los materiales que uso, que se rompen. Sugirió que invente los colchones yo misma, que los haga con goma por dentro y de tela. Las pondré en práctica. De ese modo quizás llego a vender. (Minujin, 2018, p. 151)

La cita, por simple que parezca, resulta extremadamente rica para la presente investigación, por ende se hará necesario analizarla por partes. Por un lado, las claves propuestas por Noorthoorn para comprender la producción de Minujín se hacen presentes aquí de la siguiente manera: la capacidad de redefinirse se manifiesta en la apertura mental a poner en práctica un consejo aportado por Saint Phalle para la

producción de su obra; la posibilidad de imaginar un destino a escala mundial está viva en el diálogo respecto de la necesidad de exponer en París para poder acceder al campo artístico neoyorkino; y la afirmación de su libertad puede leerse en el hecho de que Minujín encontrara la forma de superar limitaciones tales como la timidez o los contratiempos en la producción de sus esculturas, porque tenía en claro cuál era su objetivo a lograr y se consideraba a sí misma capaz de alcanzarlo. Por otro lado, la cita es de gran relevancia porque en ella se hacen ostensibles los tres puntos de aquella línea recta que intentábamos detectar en el presente desarrollo, esa que une las trayectorias de Cassatt, Saint Phalle y Minujín como casos pertenecientes a un mismo relato mayor, el de la historia de las contribuciones que las artistas mujeres han hecho para garantizar un futuro a las artistas mujeres que las sucedieran: en el consejo de Saint Phalle respecto de la importancia de exponer en París para poder acceder a la visibilidad en Nueva York, se manifiestan tanto la intención de Saint Phalle de colaborar con la carrera de Minujín, como el legado de vinculación artística entre Francia y EEUU impulsado por Cassatt. A pesar de los aportes de sus antecesoras, cada artífice femenina ha tenido que encontrar su propia manera de abrirse un camino hacia los anales de la historia:

> [...] Tanta plata invertida en mí y no consigo nada. Estoy preocupada. La gran máquina de París se mueve lentamente y si una, para quien las cosas no van bien, se descuida un momento, cesa de funcionar. Desde un punto de vista social, "me quieren mucho". Mis amigos dicen que tengo más celebridad que en Buenos Aires, pues soy un personaje mundano que atrae la atención. Mi obra es válida pero debo mostrarla, ubicarla. A Niki de Saint Phalle le gusta lo que hago, me va a ayudar, pero necesito tener al menos seis o siete trabajos buenos, originales, valederos. (Minujin, 2018, p. 152)

Minujín escribía esas palabras desesperadas durante el Halloween de 1963, a pocos meses de tener que retornar a Buenos Aires debido al fin de su estadía becada en París. Por entonces la preocupación siempre vigente era posicionar su figura en la maquinaria cultural parisina. Mucho más tarde, en 2010, con una figura ya posicionada en París, Nueva York, y en casi todo el mundo occidental, su relato sobre aquella misma época se transformó en uno más liviano, ligado a las anécdotas de la experiencia social:

> A la noche íbamos a La Coupole y me hice famosísima, más que nada era popular, iba todas las noches al bar. Durante esa época conocí a Niki de Saint Phalle y Jean Tinguely, que eran fantásticos. También lo conozco a Yves Klein que era loquísimo, vino un día e hizo sus desnudos en mi taller, una mujer que bailaba y bailaba. Salían de La Coupole y venían al taller; todas las noches eran fiestas y fiestas y fiestas en Delambre. Mis amigos ya eran todos franceses, nunca más vi a los argentinos. Greco se fue. Al resto nunca más los vi. (Villa, p. 138)

A la hora de estudiar la trayectoria de Minujín me ha resultado mucho más difícil encontrar un leitmotiv tan claro como la infancia para Cassatt o las nanas para Saint Phalle: son varios los elementos que se repiten en las obras de Minujín a lo largo de los años, colchones estampados, figuras de neón, animales vivos, espacios escultóricos habitables, tecnología comunicacional, alusiones políticas, monumentos culturales desmitificados, erotismo, temporalidad. Antes de viajar a París la obra de Minujín eran pinturas abstractas propias del Informalismo, en París aparecieron las esculturas a partir de cajas de cartón (Img. 63) y colchones (Img. 64), y luego de París surgieron en 1964 *Eróticos en Technicolor* y *¡Revuélquese y viva!*, esculturas acolchadas de colores llamativos, listas para desconcertar al público o invitarlo a habitarlas. En 1965 Minujín dio rienda suelta a su imaginación con happenings y ambientaciones cada vez más caóticos, que fascinaban al público y desorientaban a la crítica: *Suceso plástico* en Montevideo, *El Batacazo* para el Premio Internacional Torcuato Di Tella, y tal vez la más mítica de sus obras, *La Menesunda* (Img. 65), realizada junto a Rubén Santantonín como un homenaje a la ciudad de Buenos Aires, en colaboración con varios artistas y con la eterna complicidad de Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella.

En los años siguientes, Minujín logró por fin llegar a la magnífica Nueva York, donde empezó a incursionar en las nuevas tecnologías de la comunicación con obras como *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966) (Img. 66), la cabina telefónica de las maravillas *Minuphone* (1967) creada con el apoyo de una beca Guggenheim, o *Minucode* (1968). Más tarde, la influencia de la cultura hippie se hizo notar en su obra, con la mezcla entre ambientación y happening *Importación-Exportación* (1968). En

1970 Minujín participó de la exposición *Information*, en el MoMA (Museo de Arte Moderno) de Nueva York, y a partir de ese entonces, con una gran visibilidad a nivel internacional, comenzó a conseguir financiamiento y locaciones para realizar obras cada vez más complejas, de escala monumental y presupuestos exorbitantes, en muchos casos orientadas a desmitificar íconos de la cultura de diferentes puntos geográficos del mundo; tal es el caso de *El obelisco acostado* (1978), *El obelisco de pan dulce* (1979) (Img. 67), *La torre de pan de James Joyce* (1980), *Carlos Gardel de fuego* (1981) o *El lobo marino de alfajores* (2014), varias de ellas concebidas en formatos efímeros, a partir de alimentos que más tarde el público se comería.

Muchas de sus obras de las décadas de 1970 y 1980 respondieron a la problemática de la extrema conflictividad social y política que tenía lugar por entonces en Argentina (Img. 68): *Espi-Art* (1977), que reflejaba el voyeurismo de una sociedad regulada por la represión; *El Partenón de libros* (1983) creado para celebrar la primera Navidad en democracia, permitiendo el acceso al arte y al conocimiento; y *El pago de la deuda externa con choclos* (1985) (Img. 69) otorgado por Marta Minujín a Andy Warhol en representación simbólica del oro americano, en el estudio de arte The Factory (La Fábrica) en el que se producía arte pop en serie, constituyen algunos ejemplos. También por esos años Minujín comenzó a producir esculturas que asemejaban estatuas clásicas fragmentadas y repetidas en el espacio. Luego, a medida que aumentó su fama, Minujín empezó también a reponer y reproducir obras de su pasado para exponerlas a un nuevo público, bajo la firme convicción de que el arte no tiene tiempo y puede ser revivido y experienciado una y otra vez.

En Francia, Minujín había tenido contacto con el Nuevo Realismo, un movimiento europeo declaradamente opuesto al Pop estadounidense en su manera de abordar temas muy similares: el Nuevo Realismo se apropiaba de los objetos de la sociedad de consumo de una manera más crítica, más oscura y más ligada a lo íntimamente humano que a la diversión y a los íconos de la cultura de masas. Niki de Saint Phalle, si bien creía que el público masivo era su público, tenía opiniones muy negativas respecto del Pop:

> [...] Cuando Maurice Rheims le preguntó si se consideraba una artista pop, ella respondió hilarantemente: "No considero que yo tenga nada que ver con el arte pop. Para empezar, en lo que a mí respecta, son vendedores ambulantes de Madison Avenue, pobres desgraciados borrachos de publicidad que se sientan allí y esperan a que Picasso salga de sus ombligos. Como poeta, no tengo nada que ver con estas personas patéticas." (Maziar, 2016)

En cambio, al hablar de la década de 1960 en el Instituto Di Tella, Marta Minujín dijo a John King que ella y sus colegas se autodefinían como "pop" (Img. 70), y cuando King le preguntó cuál sería la definición de "pop" en Argentina, ella respondió:

> Popular, arte popular, arte que todo el mundo pueda entender, arte feliz, arte divertido, arte cómico. No un arte que es necesario entender: un arte que es necesario gustar, que hace pop y lo entendés. Tiene que ser un arte que se comunique. Yo me comunico muy bien con la gente del pueblo, les gusta mucho lo que hago, hago cosas por televisión. [...] Y yo creo que soy la única persona en el Di Tella que tengo esa cosa masiva, los demás son mucho más de élite. (King, 2007)

Entonces, nuevamente, la pregunta por el leitmotiv, ¿cuál es el hilo conductor de esta enorme y polifacética trayectoria que va del Informalismo al Pop, rozando en el camino a los Nuevos Realismos? ¿Cuál es el punto en común en todas estas obras, que van del pequeño bastidor a la escala monumental? Aventuro una respuesta: destrucción, deconstrucción, transformación. El concepto de "colchón" se rompe y se reformula en un formato diferente a toda cama que cualquiera haya visto; la ciudad de Buenos Aires se distorsiona a través del filtro de la percepción de Minujín y Santantonín, hasta reaparecer en la forma de múltiples ambientes habitables en *La Menesunda*; los encuentros sociales efímeros pierden su esencia al congelarse en un registro fílmico, y luego las personas registradas se enfrentan a su propio fantasma registrado en una serie de happenings mediados por lo tecnológico; los grandes monumentos de la cultura internacional se caen como falsos ídolos y son deglutidos de a bocados por su público, desmitificados; los mitos de la historia y la política también se destruyen en las manos

de Minujín. El leitmotiv no es tan evidente como en la obra de Cassatt o Saint Phalle, pero está presente incluso en la vida y las reflexiones de la artista: cuando Abadi le preguntó en 2015 por qué no le gusta ser reconocida en la calle, ella contestó “"Frozen", el congelamiento. No me gusta que me congelen.”; al año siguiente comentó en otro reportaje “Todo mi trabajo fue destruido, el trabajo de Nueva York. Porque todas las performances e instalaciones fueron efímeras”, y cuando su interlocutor preguntó si nunca se arrepiente de no tener algunas cosas, ella respondió riendo “Bueno, sería mucho más rica.” (Kennedy, 2016); el catálogo del MALBA realizado para una exposición que reunía las obras de Minujín producidas entre 1959 y 1989, comienza con la siguiente aclaración:

> [...] La pomposidad de sus objetos, construcciones, ambientaciones y acciones deviene rápidamente una obra destruida y efímera, muchas veces deshecha, ante lo cual el registro fotográfico y la documentación se tornan de suma importancia. Como ella misma diría hacia 1964: “Mis obras duran un día, una semana o un mes. Después… no tiene sentido que permanezcan. Para eso están las fotos, o las películas o las grabaciones en cinta magnética”. Así, a lo largo de su vida, Marta ha guardado sus fotos, negativos, films, cintas VHS, recortes de prensa, correspondencia, invitaciones y catálogos en los altos pisos de su taller en la calle Humberto Primo. En algunos casos los ha destruido. En otros, se han ido acumulando [...] Finalmente, hace solo tres años, la Fundación Espigas, bajo la dirección de Mauro Herlitzka, comenzó el proceso de catalogación de las diversas piezas del archivo. [...] (Noorthoorn, 2010, p. 16)

La destrucción es el germen de toda las creaciones de Minujín, es también la culpable de su condición efímera. Y el germen de la destrucción misma como hilo conductor del resto de su carrera, se fundó en París, en un terreno cedido por Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely y Larry Rivers[61], en un happening precisamente denominado con ese mismo nombre, *La destrucción* (1963): “ El 6 de junio de 1963 decidí destruir todas mis obras de esos tres últimos años, pero quise hacerlo de una manera creativa;

[61] En 1963 Niki de Saint Phalle y Jean Tinguely ya habían terminado sus respectivos matrimonios anteriores y eran pareja, además de colaboradores artísticos. Larry Rivers era el esposo de Clarice Rivers, quien fuera la inspiración para las primeras nanas de Saint Phalle.

apuntalando un punto de vista particular que tenía en aquel entonces acerca de la muerte y del arte." (Minujín, 2018, p. 177) Con ayuda de la artista plástica portuguesa Lourdes Castro (1930) y del escultor venezolano Alejandro Otero Rodríguez, impulsó una muestra colectiva de veinte días en su atelier de la *Rue Delambre* y avisó al público invitado que al finalizar la exhibición, destruiría todas sus obras:

> [...] Aproveché ese tiempo para invitar a artistas a destruir mis trabajos. Debían comparecer en el terreno baldío del Impasse Ronsin [(Img. 71)] a las 18 horas del jueves 6 de junio, trayendo los elementos de trabajo que más los identificasen y tenían que crear sobre mis trabajos (como destrucción simbólica). Debían implantar sus imágenes sobre las mías, tapar, borrar, modificar mis obras. Crear al destruir, quemarme la identidad. (Ibídem, p. 178 y 179)

La joven Minujín había dado toda la difusión posible al evento, que tuvo una interesante convocatoria. El día de la acción artística coordinó un complejo despliegue de transportes, montajes y preparativos para conseguir -gracias a la colaboración de muchas amistades- que el terreno estuviera cubierto por sus obras. Invirtió gran parte de sus recursos de subsistencia en comprar 500 pájaros y alquilar 100 conejos de los cuales sólo pudo devolver un puñado. Luego dio indicaciones a colaboradores y público.

Dada la señal, artistas y poetas comenzaron a destruir las obras de Minujín, sobre-escribiéndolas con sus propias creaciones. El gran Christo, fallecido en mayo del presente año, por entonces era un joven de 28 años envolviendo a una aún más joven Marta Minujín en una tela blanca y sogas (Img. 72), atándola a una estructura mientras un verdugo destruía sus producciones a hachazos (Img. 73). Luego, la artista se escapó de sus ataduras (Img. 74) y comenzó a arrancar pedazos de sus obras:

> [...] y cuando pasaba al lado de los artistas que destruían, estos simbólicamente me cubrían con los materiales que estaban usando, así es que terminé recubierta de pintura roja, blanca y negra, mi ropa tajeada, manchada con crema blanca y plateada. [(Img. 75)] [...] Luego tomé una garrafa con nafta y unas antorchas y rocié las obras mientras el verdugo proseguía a los hachazos y mis amigos se alejaban. Acto seguido, solté los

> 500 pájaros al aire, abrí unas bolsas que los contenían y largué los 100 conejos entre la audiencia. Con la antorcha encendida, prendí fuego las obras una a una. Era fantástico: la imagen de los pájaros que se volaban más los conejos corriendo entre la gente, los colchones que despedían ese olor a pluma quemada y a pintura chamuscada, fue una sucesión de imágenes orgiásticas incontrovertibles. Las sirenas de los bomberos nos alejaron rápidamente del lugar y fue así como en medio de la excitación más total finalicé mi primer happening. [(Img. 76)] (Minujin, 2018, p. 180)

En la cita inicial del presente capítulo, Minujín declara que las mujeres son el movimiento más revolucionario de la historia del arte, porque aportan otro tipo de sensibilidad, José Jiménez dice algo muy similiar: "ese proceso social y estético impulsado por una nueva voluntad de intervención de la mujer en el arte ha ido dando lugar a la aparición de una *sensibilidad diferente* [...] una importante *revolución* en el plano cultural" (2000, p. 13). Las mujeres sin lugar a dudas aportan una sensibilidad distinta a aquella de los artistas hombres, no porque necesariamente exista un arte femenino diferente a un supuesto arte masculino, sino porque la cultura, la sociedad y el sistema del arte, históricamente han condicionado las experiencias vitales de las personas creadoras de acuerdo a su sexo biológico. Es la diferencia marcada por aquellas condiciones la que determina universos sensibles distintos a la hora de crear arte. El universo Minujín es uno notoriamente revolucionario. Marta Minujín constituye un caso muy especial, porque no sólo es la *artista mujer* más famosa y reconocida de la Argentina: Marta Minujín es la *artista a secas* más famosa y reconocida de la Argentina. Su máxima destrucción ha sido la de los prejuicios sexistas del establishment. En su figura se consolida aquello a lo que aspiraban las artistas de la generación de Cassatt, aquello en lo que creía la propia Niki de Saint Phalle: la consagración en el campo artístico más allá del género. "Hablar tanto de tu propia genialidad, ¿puede significar que para vos misma no lo seas?" le preguntó Loreley Gaffoglio en el 2013 en un reportaje para el diario La Nación, y Marta Minujín respondió: "No. Estoy segura de que entré en la historia del arte universal.".

3.5. Un legado, aportes de aquel pasado para nuestro presente:

Durante la Gran Depresión en los Estados Unidos, la Works Progress Administration (WPA) (Administración del Progreso de los Trabajos) fue una agencia creada por orden presidencial, en el marco de una política intervencionista gubernamental que apuntaba a recuperar la economía. Su misión era dar empleo en obras públicas a millones de desempleados estadounidenses. En 1936, quinientos modelos y artistas fueron abruptamente despedidos de la WPA, generando protestas sociales en consecuencia, y Peio H. Riaño rememora una anécdota del mundo del arte moderno relacionada a aquel episodio:

> Lee Krasner [(1908-1984)] fue por un día Mary Cassatt. La pintora abstracta expresionista fue arrestada en Nueva York el 1 de diciembre de 1936 junto con otros 236 manifestantes por protestar [...] En la comisaría de la policía neoyorquina se empezaron a escuchar los nombres de los arrestados: Miguel Ángel, Pedro Pablo Rubens, Pablo Picasso, Paul Cézanne, JMW Turner… Un troleo histórico al que a Krasner le costó sumarse por la escasez de nombres de mujeres artistas reconocidas por la historia del arte. [...] "No tenía muchas opciones, ya sabes, era Rosa Bonheur o Mary Cassatt" [...] Más de ocho décadas después, las referencias femeninas no se han ampliado. (Riaño, 2020)

El legado de Cassatt está claro: resistir en la memoria cultural a pesar de los esfuerzos de la historiografía por borrar su existencia de los museos y libros de arte. Cassatt existía en la memoria de Krasner, diez años después de su muerte. Cassatt existe en la prensa popular, en una nota escrita para *El País*, el diario más leído de España, aún en el 2020. Su figura aparece distorsionada, su herencia se lee como anti-feminista: "Y así, la expresionista abstracta audaz, que nunca tendría hijos [...] se vio obligada a ir por el nombre de la pintora que encontró la fama representando escenas tranquilas de la maravillosa vida doméstica y la maternidad."[62] escribió sobre este mismo episodio Jessa Crispin en 2011, como si la decisión de no tener hijos fuera contraria a la posibilidad de identificación con la figura de Cassatt, nada más lejano a la realidad. Aún así, para bien

[62] Traducción propia.

o para mal, validada o incomprendida, Cassatt persiste. Su nombre aparece y, quienes estén dispuestos a cuestionar los artículos que parecen tan felizmente dispuestos a sacrificar el valor de la obra de una artista mujer en nombre de un supuesto feminismo, buscarán más sobre ella, aprenderán quién fue realmente.

En los sesenta y cinco años transcurridos a partir de aquel momento en el que Lee Krasner sólo supo recuperar de la historia los nombres de Cassatt y Bonheur, su propio nombre fue primero desvalorizado en comparación al de su esposo, elevado a la altura de las deidades del arte moderno, Jackson Pollock; más tarde fue casi completamente olvidado; y la tercera ola del feminismo lo trajo de nuevo a la memoria. Janet Wolf escribió al respecto en 2001: "mujeres involucradas en la pintura en el momento del "alto modernismo", como Lee Krasner, están comenzando a recibir la atención que hasta ahora se les había negado, mientras sus maridos y colegas masculinos eran exhibidos, celebrados y registrados para la posteridad." (p. 103).

Respecto de esta recuperación de más y más artistas a sumarse a la lista de nombres femeninos de la historia del arte, que se dio principalmente a partir de la década de 1970, Marcelle Marini reflexiona: "Por primera vez el movimiento social de las mujeres ha adquirido una verdadera dimensión cultural, y sus reivindicaciones culturales, una amplitud social. [...] Todo comienza con una explosión creadora inseparable de las luchas por la igualdad y la libertad." (2000, p. 361). Por su parte, Karina Bidaseca explica de qué manera comenzó este cambio de paradigma:

> [...] entre finales de los años sesenta y principios de los setenta la responsabilidad de la violencia contra las mujeres giró su forma de abordaje, pasando de la historia androcéntrica al campo de la obra pública y colectiva de las propias mujeres. Las protestas se dirigían a las violencias que representaban el sexismo y el racismo en el interior de las galerías de arte del mainstream de los países del Norte, en las cuales el considerado arte minorizado de las mujeres era desechado. (2018, p. 25)

Marini se posiciona en el centro del relato relativo a aquella época, y el balance que hace a partir de esa experiencia conjunta del género femenino -o al menos, de su porcentaje revolucionario- es el de haber descubierto con dolor la propia debilidad ante la desigualdad imperante, contra la que se estaban rebelando:

> [...] A pesar de todas nuestras proclamas, nuestra seguridad era artificial, pues éramos incapaces de responder a todos los interrogantes que habíamos interiorizado: ¿quiénes éramos nosotras para atrevernos a criticar a los amos?, ¿qué referencias legitimaban nuestras pretensiones?, ¿qué "genios" femeninos nos servían de pasaporte?, ¿podíamos citar la aportación esencial a la civilización, siquiera de una sola mujer? Difícilmente llegaríamos a balbucear algunos nombres, e incluso esos serían rechazados de inmediato, sin que supiéramos cómo defenderlos. (Marini, 2000, p. 364 y 365)

La indefensión que plantea Marini es la misma que se hace presente en el caso de Krasner: a la hora de tener que recuperar un reflejo histórico, sólo llegaron a sus manos los nombres de Cassatt y Bonheur, pero quienes retoman esa anécdota ni siquiera pueden defender la presencia de Cassatt en esa dupla. Bidaseca nos recuerda que: "Cuando la liberación femenina comenzaba a resquebrajar el orden patriarcal, trayendo otras voces y transformaciones, el mainstream artístico del minimalismo dominaba la escena del arte mundial. Sus referentes eran hombres blancos imbuidos en la cultura machista" (2018, p. 73). En verdad, en cualquier época en que las mujeres hubieran decidido intentar liberarse, los referentes del mainstream artístico habrían sido hombres blancos imbuidos en una cultura machista. Hoy en día la rebelión sigue siendo la misma, y las estadísticas demuestran que los referentes continúan siendo los mismos. No obstante, hoy en día han pasado seis décadas desde aquellos años sesenta en los que el orden patriarcal comenzó a resquebrajarse; cinco décadas desde aquellos años setenta en los que se inició el proceso de recuperación sistemática de figuras femeninas de la historia artística; cuatro décadas desde aquellos años ochenta en los que Pollock y Parker preguntaron si limitarse a recuperar esos nombres era suficiente para hacer historia del arte feminista. Todas esas búsquedas y esos cuestionamientos han ido acompañados por un avance tecnológico sin precedentes, cuya consecuencia es que borrar los registros en clave femenina de la historia sea cada vez más difícil. Hoy en día cualquier persona con una conexión a internet tiene la capacidad de investigar de manera autodidacta respecto de las artífices mujeres, siempre que tenga la capacidad primero de cuestionarse por qué sabe tan poco sobre ellas:

> Ahora bien, todo eso sólo fue posible gracias a que las mujeres descubrieron su propia fuerza, fuerza que deben a las obstinadas luchas de sus antepasadas especialmente en materia de educación, que cambiaron profundamente su relación con la cultura llamada común: más críticas y más desenvueltas, dado que están mejor formadas, hacen caso omiso a otras convenciones. (Marini, 2000, p. 367)

Hoy las mujeres contamos con más herramientas que nunca para reconstruir nuestro espejo histórico y se lo debemos, como bien dice Marini, a nuestras antepasadas. También en el campo específico de la producción artística (y no ya en el de la teorización sobre arte), se han logrado avances irreversibles en materia de representación de una subjetividad distinta a la dominante, ligada específicamente a la esfera de las experiencias del género femenino. Giunta argumenta que:

> [...] desde los sesenta [...] el otro del cuerpo patriarcal, regulador del poder y configurador de los cuerpos sociales correctos, produjo en esos años un movimiento de liberación. En términos de representaciones, este movimiento desplegó herramientas que fueron productivas para una emancipación amplia de los cuerpos. Estas herramientas readministraron el campo de lo simbólico y dieron lugar a un proceso emancipador que continúa hasta hoy en intensa expansión. (2018, p. 13)

Un punto argumental importante en esta tesis -explícito por momentos pero tácito en casi todo el relato- es la idea de que también en el campo de la producción artística, las creadoras deben sus rupturas a las luchas iniciadas por sus predecesoras. Esta idea no es novedosa per se, en tanto la trayectoria misma de la evolución del arte a lo largo de la historia de Occidente, se apoya en la noción de viejos maestros abriendo problemáticas siempre retomables y superables por nuevos maestros. Lo novedoso del planteo es considerar que lo mismo puede decirse sobre viejas y nuevas maestras: creer que existe un legado implícito de las mujeres artífices del pasado, incluso cuando quienes las suceden desconocen sus aportes. ¿Cómo puede ser esto posible? ¿Cómo puede el legado de Cassatt y sus contemporáneas vivir en la obra de Saint Phalle o Minujín? Creo que vive en las libertades que estas artistas, más recientes en el tiempo, han tenido para crear sus obras de arte y construir sus carreras artísticas.

En cuanto al caso de Niki de Saint Phalle, Hannah Ellis-Petersen considera que su rol como artista provocadora es lo que la definió, un rol presente en su representación de la feminidad, en su defensa (una de las primeras en la historia de la cultura) de la conciencia sobre el SIDA, y en los dibujos que realizó como crítica política al gobierno de George W. Bush. Concluye lo siguiente:

> Gran parte del legado de Saint Phalle radica en su defensa de las obras de arte públicas y fue una de las primeras mujeres en dejar su huella en los espacios públicos de todo el mundo. [...] Desde esculturas en Jerusalén hasta fuentes en París y tótems en un parque de California, las obras fueron su forma de tomar posesión y reapropiarse del espacio público dominado por los hombres. Fueron impulsados, dijo una vez, por "el delirio de grandeza para demostrar que una chica puede hacer las cosas más importantes de su tiempo". (Ellis-Petersen, 2015)

El nombre de Saint Phalle puede ser eliminado de los libros de historia, pero medio centenar de obras de arte públicas dispersas a lo largo del mundo impiden eliminar su huella. Niki de Saint Phalle logró que el cartero del pueblo toscano de Capalbio, un hombre sin experiencia previa alguna en materia de mosaiquismo o arte, colocara los cerámicos de las esculturas del *Jardín del Tarot*. Ese pueblo nunca va a olvidarla, allí, Saint Phalle vivirá en la memoria colectiva para siempre. Marta Minujín también vive en los sitios donde creó un arte para las masas: “Como cuando fui a Irlanda, hice la Torre James Joyce en pan, la desmitificación de la Torre Martello donde James Joyce escribió *Ulises*. Todavía encuentro irlandeses que recuerdan eso.” (Kennedy, 2016). En cuanto al caso Minujín, Clara Fernández Escudero dice:

> La artista plástica más reconocida de la Argentina, es además una pionera que abrió todos los caminos posibles: nadie antes, como ella, se había convertido en amiga y compañera de Andy Warhol, ni había intervenido las calles porteñas con obras masivas que disfrutaron miles de personas, ni fue la representante femenina –aunque, claro, hubo otras– del Di Tella. Solo ella, con sus mamelucos, sus anteojos espejados, su pelo platinado y su mantra: ‘arte, arte, arte’. [...] (2018)

Minujin es la mujer en la que todas las aspirantes a artista argentinas pueden encontrar esperanza: “Si ella llegó, yo puedo llegar” es un razonamiento esperable al observar a la artista contemporánea que traspasó el techo de cristal y nos mira desde las alturas de su podio. Ahora bien, ¿realmente podemos decir que Minujín haya roto aquel techo a su paso? Ni su discurso ni su obra han sido consistentemente feministas a lo largo de su carrera: Minujín ha hecho arte, arte, arte, pero no feminismo, feminismo, feminismo. Giunta remarca:

> La diferencia entre las distintas posiciones que las artistas adoptan en la relación entre su obra y la identificación o diferenciación respecto del feminismo artístico es importante en tanto permite historizarlas. Clasificar la obra de todas las artistas mujeres como feminista no sólo elimina el espesor histórico de aquellas que llevaron adelante un arte feminista, desarrollando una obra vinculada a la militancia o a operaciones estéticas particulares, sino que borra las posiciones con las que ellas se identificaron, las cuales hacen a la construcción de un debate y una problemática específica y situada en términos históricos. Sin embargo, como historiadorxs del arte, podemos analizar las obras de todxs lxs artistas desde una perspectiva de género y encontrar en ellas programas identificables con las agendas del feminismo. (Giunta, 2018, p. 77 y 78)

Los aportes de Marta Minujín al arte moderno han sido leídos en muchas ocasiones como obras identificables con las agendas del feminismo: por su audacia, por su abordaje directo de la sexualidad, por los niveles de resistencia que tuvo que afrontar a causa de su sexo, por sus declaraciones recientes a favor del movimiento de mujeres argentino y de la legalización del aborto, por la libertad con la que ha vivido y la seguridad que muestra en sí misma. Los cruces de Minujín con la política y con el feminismo se han producido, a veces en su vida, a veces en su obra. Su legado no es el de una artista feminista, pero sin dudas podrá ser apropiado por el arte feminista de quienes la sucedan en la trayectoria del campo artístico nacional. Marta Minujín es una mujer excepcional en la historia del arte argentino, y como tal, su figura es relevante para los análisis históricos con perspectiva de género. Pero Marini nos recuerda que:

> [...] En la medida en que se pueda hablar de “mujeres excepcionales” respecto del conjunto de sus semejantes, la división cultural de los sexos se mantiene prácticamente intacta. [...] ¿sigue teniendo todavía sentido el estatus de “mujer excepcional”? ¿Pueden las mujeres soñar con ello como si se tratara de un compromiso individual gratificante, sin preocuparse por los límites de esta promoción ni por el precio que han de pagar por ella? La crisis de los años setenta demuestra que no. A partir de ese momento, las mujeres con la misma formación que los hombres en prácticas y en teorías estéticas aspiran a afirmarse como actrices -sujetos- de pleno derecho en la elaboración de la cultura común, y ello sin tener que negar su pertenencia sexuada. (Marini, 2000, p. 361)

Independientemente de si lo hizo desde una predisposición genuina de carácter, o como una estrategia para burlar las limitaciones impuestas a su género, Marta Minujín obtuvo sus logros en el plano de la elaboración cultural negando su pertenencia sexuada. Si bien la sola presencia de una mujer en un rol reconocido y valorado por la sociedad -como es el de “gran artista”- ya significa un avance en materia de transformación de un imaginario cultural eminentemente machista, los cambios más profundos se dan necesariamente desde la militancia activa: “En este sentido, sostengo que el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX.” (Giunta, 2018, p. 15). En similitud con la creencia de Giunta, Alicia de Arteaga recupera las palabras de Cornelia Butler, curadora de la muestra *Wack! El arte y la Revolución Feminista* realizada en 2007, que incluyó una reconstrucción de la obra *The Soft Gallery* (La Galería Suave) (1973) de Marta Minujín:

> [...] En la Argentina, la escena del arte de los últimos cuarenta años recibió el impulso de esta transformación, algo visible en el creciente protagonismo de las mujeres artistas, militantes de todas las disciplinas. "Creo -dice Butler- que no es exagerado afirmar que el mundo del arte contemporáneo, en toda su diversidad y complejidad, es lo que es gracias a estas mujeres". [...] (De Arteaga, 2007)

Los legados de Mary Cassatt, Niki de Saint Phalle y Marta Minujín son parte de esa diversa complejidad del mundo artístico contemporáneo.

4. Conclusiones:

Respecto de París como Centro del Arte en el Siglo XX:

El espíritu revolucionario del pueblo francés, sumado a una reforma urbana modernizadora y a los avances tecnológicos, en un contexto de agotamiento del monopolio de la Academia y sus Salones sobre la producción y la exposición artística, dieron por resultado la revolución impulsada por el Impresionismo, sostenida luego por mecenas que sentían atracción por las ideas novedosas, que financiaron el trabajo de artistas que apuntaban a producir nuevas formas de arte. El surgimiento progresivo de nuevos movimientos de vanguardia generó una expansión de las innovaciones artísticas hacia otras ciudades, al tiempo que situó a París como un foco de atracción para artistas provenientes de naciones con campos artísticos más limitados desde el punto de vista imperante, que priorizaba la continuación de la tradición artística europea en detrimento de la consolidación de tradiciones artísticas diversas en otros puntos del mundo.

Respecto de la Modernidad como Momento Histórico para el Arte:

El siglo XX fue testigo de una fragmentación sin precedentes del proceso evolutivo del arte occidental, que dio por resultado una enorme cantidad de movimientos simultáneos y sucesivos, estableciendo al cambio como nuevo *status quo*. Las innovaciones técnicas, la influencia del arte japonés y los nuevos espacios de la Modernidad, dieron origen a problemáticas inéditas en la representación figurativa, e inauguraron la búsqueda hacia la abstracción total. Novedosas corrientes filosóficas estimularon otras formas de concebir el arte en relación con la vida en sociedad. La complejidad creciente del campo artístico se vio manifestada en la aparición de nuevas disciplinas artísticas y en el aumento de los cruces interdisciplinarios, frecuentemente motivados por la intención de lograr una mayor unión entre arte y vida, o un mayor involucramiento del cuerpo del artista en su obra.

Respecto de la Revisión de la Historia con Perspectiva de Género:

La visión masculinizante de la historia artística del siglo XX estuvo fundada en una cosmovisión sexista que operó en dos instancias sucesivas. Primero, generando

situaciones de desigualdad en la totalidad de los mecanismos de producción (aprendizaje y creación) y consumo (exposición, crítica y venta) del arte moderno, de manera tal que las mujeres contaran siempre con oportunidades menos favorables que los hombres. Y más tarde, produciendo un relato posterior al período moderno que nuevamente glorificó -al punto de plantear como única- la perspectiva masculina respecto de los intercambios sociales propios de la época, y de su vinculación con los procesos (y las producciones) de la creación artística.

En Francia, las manifestaciones públicas de los primeros movimientos de liberación de la mujer, coincidieron con una reafirmación de los roles de género tradicionales en ámbitos privados. En paralelo a estos fenómenos, París se consolidó como un lugar en el mundo que permitía ser libremente a las personas extranjeras. La combinación de todos estos factores dio por resultado un creciente número de mujeres que, radicadas en esa ciudad y trabajando en todos los ámbitos del desarrollo humano, desafiaron los límites impuestos a sus vidas y a sus carreras profesionales debido a su género.

En el campo artístico, el círculo de artistas ligado al Impresionismo se convirtió en el primer agrupamiento de la historia del arte occidental, en presentar una presencia femenina equiparable a la masculina entre sus miembros. Además, diferentes expatriadas radicadas en París, modelaron el escenario cultural de la época desde los roles de mecenas, coleccionistas, anfitrionas, editoras y cronistas. En este campo transformado por figuras femeninas posibilitadoras de los entornos en los que crecía el arte de vanguardia, surgieron algunos movimientos artísticos que se anticiparon a las problemáticas y los abordajes de la producción artística en clave femenina, que las mujeres sólo iban a terminar de impulsar completamente con la aparición de la tercera ola del feminismo en la década de 1960.

Respecto de los Casos de Mary Cassatt, Niki de Saint Phalle y Marta Minujín:

Estas tres artistas han sido seleccionadas a partir de su condición común de haber resistido a las omisiones sexistas del sistema del arte, permaneciendo -si bien en una posición marginal (en los casos de Cassatt y Saint Phalle, respecto de sus colegas masculinos, y en el caso de Minujín, respecto de sus colegas que se radicaron en Europa

y en los Estados Unidos) en el canon de la historia del arte. Los tres casos ponen de manifiesto dos cuestiones centrales: primero, que a pesar de que todas las mujeres artistas tienden a recibir un tratamiento similar por parte de la crítica, la curaduría, el mercado y la historia del arte, no lo han recibido en igual medida en todos los casos; y además, que dicha respuesta casi homogénea por parte del sistema del arte hacia las artífices mujeres, no significa que todas ellas, por su parte, hayan tenido posturas similares respecto de la producción artística o de las luchas feministas.

El caso de Mary Cassatt constituye un ejemplo por excelencia del poder que el sistema patriarcal posee para reescribir los sucesos de la historia del arte: una artista que en vida estuvo siempre alineada con las reivindicaciones del movimiento de mujeres de su época; que en su obra -extremadamente limitada por los espacios que le eran accesibles en su posición de mujer burguesa- se ocupó de trabajar sobre los imaginarios que la sociedad imponía respecto del género femenino, estudió la sexualidad, revisó el sexismo propio de los relatos bíblicos (fundantes en la cultura occidental), e hizo hincapié en la condición de las y los infantes como seres independientes de sus madres; hoy en día es recordada (para mayor preocupación, incluso por muchas iniciativas de corte supuestamente feminista) como una inofensiva pintora de maternidades cargadas de dulzura e idealización. No sólo considero necesario luchar por establecer un relato sobre su vida y su obra en alineación con las preocupaciones de la agenda feminista contemporánea, sino también reivindicar su enorme rol en el establecimiento de un patrimonio artístico -posibilitador de oportunidades para incontables jóvenes artistas desde principios del siglo XX en adelante- en los Estados Unidos de América.

En el caso de Niki de Saint Phalle, ha ocurrido una situación en algunos modos inversa: el mundo del arte la recuerda como una artista feminista, a pesar de las diferencias que tuvo con el movimiento de liberación de las mujeres de su época, probablemente porque sus demostraciones fueron mucho menos sutiles que las de Cassatt. Saint Phalle utilizó las armas del Patriarcado en su contra: la violencia bélica típicamente asociada a la masculinidad, la hiper-sexualización de las mujeres, y el relato autobiográfico respecto del abuso sexual. En consecuencia, concluyo necesario destacar que la historia del arte sólo parece validar las iniciativas feministas cuando se dan a

partir de un lenguaje instaurado como masculino, y desmerecerlas cuando se dan en base a un lenguaje asociado a lo femenino. Considero una obligación del feminismo contemporáneo en materia artística, el cuestionarse a sí mismo en este aspecto.

Por último, el caso de Marta Minujín representa dos cuestiones diferentes en esta tesis: la de la artista que nunca ha intentado producir un arte ni declaradamente ni tácitamente feminista, y la de la unión entre las problemáticas planteadas en el entorno parisino, con nuestro contexto argentino local. Minujín constituye la evidencia de que incluso las artistas que han tenido siempre como referentes y colaboradores a actores masculinos del sistema del arte (en su caso, figuras enormes como Jorge Romero Brest, Andy Warhol o Salvador Dalí), y que consideran que nunca las ha afectado el hecho de ser mujeres a la hora de ser artistas, han experimentado dificultades para compatibilizar ambas naturalezas: en un punto u otro de su carrera, Minujín ha encontrado dificultades para hacerse respetar en el circuito parisino moderno debido a su género, para sostener su carrera artística durante su experiencia en el rol de madre, para realizar arte erótico en un contexto represivo, etc. Minujín ha logrado instaurarse como la artista contemporánea más reconocida de la Argentina, pero a costa de negar públicamente durante la mayor parte de su carrera, toda particularidad -o incluso dificultad- de su experiencia, directamente ligada a su género. En consecuencia, concluyo que el campo artístico argentino, o su estudio desde una perspectiva de género, no pueden considerar la posición de Minujín como un logro feminista, obviando por completo esta cuestión.

En toda investigación sobre arte realizada a partir de un enfoque feminista, la principal conclusión a exponer es que aún queda muchísimo trabajo por hacer en el proceso de lograr una igualdad entre los géneros, en los diferentes contextos del campo artístico y su historización. Dada la inmensidad de la tarea que afrontamos, de recuperación, validación y establecimiento de las mujeres en los relatos de la historia de la cultura humana, ninguna tesis puede sentirse más que incompleta, insuficiente y perfectible. Desde las limitaciones propias de este aporte, enfocado en algunas mujeres del mundo del arte que vivieron en París y Argentina en los siglos XIX y XX, se han podido extraer las conclusiones aquí expuestas.

Anexos

Agradecimientos:

A las docentes de la UNR Silvana Galetto (directora de todos los trabajos con los que alguna vez obtuve un título universitario), Patricia Cartara (quien haya cursado con ella comprende que es única) y Gabriela Benetti (mamá), por ser la clase de docentes que aspiro a ser, las que contribuyen a mejorar el mundo.

A las integrantes del colectivo artístico Anumi, por haberme mostrado la magia sorora de ser parte de un grupo de amigas mujeres y artistas, por ser lo mejor que me llevo de la Facultad de Humanidades y Artes.

A Pilar Lucero y Sofía Ameriso, por haberse parado junto a mí a defender nuestros derechos como mujeres, muchos años antes de que el resto de la sociedad validara nuestros reclamos. Mi paso por el sistema educativo habría sido una tortura sin ellas.

Y a las mujeres que integran la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, por los últimos quince años de lucha continuada en favor de la autonomía de las mujeres argentinas sobre sus propios cuerpos. Y porque desde siempre -desde antes de conocer un nombre con el que identificarlo- el feminismo ha sido una fuerza movilizadora en mi vida, catalizador de gran parte de mis decisiones, pero durante mis primeros veinticinco años en esta sociedad me sentí muy sola en mis principios (rara vez apoyados por alguna otra mujer o por algún varón) hasta que la acción ininterrumpida de la Campaña, junto a la consigna “Ni Una Menos”, lograron instaurar la desigualdad de género en la agenda pública y modificar las opiniones de muchísimas personas a mi alrededor y en todo el resto del país y del mundo. Hay una sola revolución que atraviesa todas las épocas, todas las fronteras. Una carencia de igualdad inaceptable en cualquier punto del desarrollo humano, contra la que peleamos desde siempre, en todos los ámbitos. El feminismo persiste. El feminismo se reinventa. Va a persistir y reinventarse toda vez que haga falta, hasta ganar. Hay una sola revolución y es la nuestra. Hay una sola bandera, violeta y verde. La revolución será feminista, o no será. Agradezco a la Campaña por haberme dado una causa. *La* causa. Será ley.

Bibliografía:

Abad Carlés, A. (2012), *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, España, Alianza.

Alario Trigueros, M. T. (2008), *Arte y feminismo*, San Sebastián, España, Nerea.

Antivilo, J. y otros (2014), *II Seminario internacional "Historia del Arte y feminismo": del discurso a la exhibición. 15 y 16 de octubre de 2013*, Santiago, Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos en DIBAM.

Arnold, W. N. (2013) *Vincent van Gogh: Chemicals, Crises and Creativity*, Berlin, Alemania, Springer Science & Business Media.

Arteaga, L. (2011), *Pioneros del Dibujo Animado* en *Haciendo dibujitos en el fin del mundo, El libro de la Escuela para Animadores de Rosario*, Rosario, Argentina, Centro Audiovisual Rosario.

Batalla, J. (3 de junio de 2019). *Marta Minujín: "Las mujeres son el movimiento más revolucionario de la historia del arte"*. Infobae. Recuperado de https://www.infobae.com/cultura/2019/06/03/marta-minujin-las-mujeres-son-el-movimiento-mas-revolucionario-de-la-historia-del-arte/

Bidaseca, K. (2018), *La revolución será feminista o no será, La piel del arte feminista descolonial*, Buenos Aires, Argentina, Prometeo Libros.

Bissonnette, M. (2018), *Her Paris: Women Artists in the Age of Impressionism*, Colorado, Estados Unidos, Colorado Mesa University.

Boggs, J. S. (1988), *Degas*, Paris, Francia, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

Bornay, E. (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, España, Ensayos Arte Cátedra.

Breedon, E. (15 de junio de 2020). *Niki de Saint Phalle: a story of art and mental health*. Gallery of Modern Art (GoMa) Glasgow. Recuperado de https://galleryofmodernart.blog/portfolio/niki-de-saint-phalle-a-story-of-art-and-mental-health/

Breeskin, A. (1970), *Introduction* en *Mary Cassatt 1844-1926 Catalogue*, Washington, Estados Unidos, National Gallery of Art.

Brutsche, P. (2012), *NIKI DE SAINT PHALLE: a Psychological Approach to Her Artwork and the Symbolic Significance of the Tarot Garden*, Nueva York, Estados Unidos, ARAS.

Budick, A. (21 de octubre de 2010). *Seductive Subversion, Brooklyn Museum, New York*. Financial Times. Recuperado de https://www.ft.com/content/acae38a4-dcff-11df-884a-00144feabdc0

Butler, J. (2011), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* en *Estudios avanzados de Performance* en *Colección Arte Universal*, Distrito Federal, México, Fondo de Cultura Económica.

Cabañas Bravo, M. (2001), *El arte posicionado, Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, Madrid, España, Editorial Espasa Calpe.

Calvo, I. (23 de noviembre de 2018). *The Exhibition by 31 Women*. Ah Magazine. Recuperado de http://www.ahmagazine.es/the-exhibition-by-31-women/

Centre Pompidou. (2020). *Historia. Inauguración y éxito del Centre Pompidou*. París, Francia: Centre Pompidou. Recuperado de https://www.centrepompidou.fr/es/El-Centre-Pompidou/Historia

Chadwick, W. (1990). *Women, Art and Society*, Londres, Inglaterra, World of Arts en Thames and Hudson.

Cirlot, L. (1993), *Historia universal del arte. Últimas tendencias*, Barcelona, España, Editorial Planeta.

Congdon, K. G. (2018), *The Making of an Artist: Desire, Courage, and Commitment*, Bristol, Inglaterra, Intellect Books.

Connell, R. W. (2009), *La justicia curricular*, Buenos Aires, Argentina, LLP Laboratorio de Políticas Públicas.

Crisci-Richardson, R. (2015), *Mapping Degas: Real Spaces, Symbolic Spaces and Invented Spaces in the Life and Work of Edgar Degas (1834-1917)*, Newcastle upon Tyne, Inglaterra, Cambridge Scholars Publishing.

Crispin, J. (1 de septiembre de 2011). *Old boys club. Women in the arts get their dues*. The smart set. Recuperado de https://www.thesmartset.com/article08311101/

De Arteaga, A. (18 de marzo de 2007). *La revolución feminista*. La Nación. Recuperado de https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-revolucion-feminista-nid892150

De Beauvoir, S. (2011), *The Second Sex*, Nueva York, Estados Unidos, Vintage Books.

De Lauretis, T. (1989), *La tecnología del género* en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres, Inglaterra, Macmillan Press.

Devillard, M. J. (2004), *Antropología social, enfoques (auto)biográficos y vigilancia epistemológica*. Revista de Antropología Social. Vol. 13, 161-184.

Doderer, Y. (2000), *¿Es el feminismo la teoría y el lesbianismo la práctica? Algunas observaciones sobre la genealogía de los nuevos movimientos feministas y lesbianos especialmente en Alemania Occidental* en *Transgresiones, Atlántica Internacional, Revista de las Artes n° 25*. Gran Canaria, España, CAAM.

Duarte, R. (19 de mayo de 2018). *Marta Minujín: "Mis obras son para todos, por eso no soy millonaria"*. Infobae. Recuperado de https://www.infobae.com/cultura/2018/05/19/marta-minujin-mis-obras-son-para-todos-por-eso-no-soy-millonaria/

Edsall, N. C. (2003) *Toward Stonewall: Homosexuality and society in the modern western world*. Charlottesville, Estados Unidos, University of Virginia Press.

EFE (26 de febrero de 2015). *El primer arte feminista de Niki de Saint Phalle, en el Guggenheim de Bilbao*. Rtve. Recuperado de https://www.rtve.es/noticias/20150226/primer-arte-feminista-niki-saint-phalle-guggenheim-bilbao/1105445.shtml

Ehrlich White, B. (1996) *Impressionists Side by Side: Their Friendships, Rivalries, and Artistic Exchanges*, Nueva York, Estados Unidos, Knopf.

Eisenman, S. (2001), *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, España, Ediciones Akal.

Ellis-Petersen, H. (27 de febrero de 2015). *Artist provocateur: Niki de Saint Phalle retrospective at Guggenheim Bilbao*. The Guardian. Recuperado de https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/27/artist-provocateur-niki-de-saint-phalle-retrospective-guggenheim-bilbao

Faxon, A. (1983), *Painter and Patron: Collaboration of Mary Cassatt and Louisine Havemeyer*. Woman's Art Journal. Vol. 3, n° 2, 15-20.

Fernández de Castro, C. (1990), *La otra historia de la sexualidad*, Barcelona, España, Ediciones Martínez Roca S.A.

Fernández Escudero, C. (10 de marzo de 2018). *Marta Minujín: "No hay odio a los hombres"*. Perfil. Recuperado de https://www.perfil.com/noticias/50y50/no-hay-odio-a-los-hombres.phtml

Foster, H. y otros (2006), *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, España, Ediciones Akal.

Fundación Benéfica de Arte Niki. (2020a). *Niki de Saint Phalle. Life & Work*. Park City, Estados Unidos: NCAF Archives. Recuperado de http://nikidesaintphalle.org/niki-de-saint-phalle/biography/#1930-1949

Fundación Benéfica de Arte Niki. (2020b). *Niki de Saint Phalle. News & Announcements*. Park City, Estados Unidos: Blog. Recuperado de http://nikidesaintphalle.org/category/news-announcements/

Fundación Espigas. (2009). *Archivo Marta Minujín*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina. Recuperado de http://bdd.espigas.org.ar/archivos/marta_minujin/indice_general.php#carpeta_1

Gabriela, L. (2008), *My terrific mother: Niki de Saint Phalle II* en *Tate Etc. Issue 12: Spring 2008*, Londres, Inglaterra, Tate Modern.

Gaffoglio, L. (30 de enero de 2013). *Marta Minujín: "Me apura y divierte sentir que me queda poco tiempo"*. La Nación. Recuperado de https://www.lanacion.com.ar/sociedad/marta-minujin-me-apura-y-divierte-sentir-que-me-queda-poco-tiempo-nid1550170

Galerías Tate. (2020). *Archivo Marta Minujín*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina. Recuperado de http://bdd.espigas.org.ar/archivos/marta_minujin/indice_general.php#carpeta_1

Gimeno, M. (2017), *Queridas Viejas. Proyecto,* Madrid, España: Maria Gimeno. Recuperado de https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROYECTO

Giunta, A. (2018), *Feminismo y arte latinoamericano, Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores.

Gluzman, G. (2011) *Acerca de las lecturas feministas de la Soft Gallery de Minujin y Squires* en *III Jornadas de Historia, Género y Política en los '70*. Buenos Aires, Argentina, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires.

Godoy Domínguez, M. J. (2007), *La mujer en el arte: una contralectura de la modernidad*, Granada, España, Colección Feminae eug.

Gombrich, E. (2009), *La historia del arte*, Londres, Inglaterra, Phaidon Press Limited.

Gompertz, W. (2017), *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos,* Madrid, España, Taurus.

Guanipa Pérez, M. (5 de junio de 2008). *Objetivos y propósitos en la investigación: una dialéctica en las ciencias sociales*. Gestiopolis. Recuperado de https://www.gestiopolis.com/objetivos-propositos-investigacion-dialectica-ciencias-sociales/

Hatje, U. (2009), *Historia de los Estilos Artísticos II, Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*, Madrid, España, Istmo.

Hemingway, E. (2013), *París era una fiesta*, Buenos Aires, Argentina, Lumen.

Higonnet, A. (1995), *Berthe Morisot*, University of California Press, California, Estados Unidos

Honour, H. y Fleming, J. (2005), *A World History of Art*, Londres, Inglaterra, Laurence King Publishing.

Hurtado de Barrera, J. (2005), *Metodología de la investigación holística*, Caracas, Venezuela, Ediciones Quiron.

Janson, H. W. y Janson, A. (1987), *A basic history of art*, Nueva York, Estados Unidos, Harry N. Abrams.

Jiménez, J. (2000), *Prólogo: La afirmación de la diferencia* en *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona, España, Plaza & Janés Editores.

Kennedy, M. [Tate]. (27 de mayo de 2016). *Marta Minujín - 'I Believe in Magic' | TateShots* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=RXYrADZLctA

King, J. (2007), *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Argentina, Asunto Impreso Ediciones.

Krauss, R. (1996), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, España, Alianza.

Lambert, J. C. (1969), *Colección* Schæffner *de Historia general de la pintura N° 23: Pintura abstracta*, Madrid, España, Aguilar.

Lassaigne, J. (1968), *Colección* Schæffner *de Historia general de la pintura N° 16: El Impresionismo*, Madrid, España, Aguilar.

Leigh. B. (23 de febrero de 2012). *The Artful Traveler: Renoir at The Frick Collection*. Everett Potter. Recuperado de https://www.everettpotter.com/2012/02/the-artful-traveler-renoir-at-the-frick-collection/

Lemus, F. (2018). *Marta Minujín: Frozen Sex*. Buenos Aires, Argentina: Hipermedula. Recuperado de http://hipermedula.org/2018/05/marta-minujin-frozen-sex/#

Levy, A. (11 de abril de 2016). *Beautiful Monsters Art and obsession in Tuscany*. The New Yorker. Recuperado de https://www.newyorker.com/magazine/2016/04/18/niki-de-saint-phalles-tarot-garden

López Fernández Cao, M. (2011), *Mulier me fecit: Hacia un análisis feminista del arte y su educación*, Madrid, España, horas y Horas.

Marcelle, M. (2000), *El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia* en *Historia de las mujeres, Tomo 5, El siglo XX*, Madrid, España, Grupo Santillana de Ediciones.

Marchán Fiz, S. (1997), *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, España, Ediciones Akal.

Marini, M. (2000), *El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia* en *Historia de las mujeres, Tomo 5, El siglo XX*, Madrid, España, Grupo Santillana de Ediciones.

Marta Minujin: "Me parecía increíble que una provincia le diera tanta importancia al arte". (20 de julio de 2018). Diario Norte. Recuperado de https://www.diarionorte.com/article/169047/marta-minujin-me-parecia-increible-que-una-provincia-le-diera-tanta-importancia-al-arte#

Martínez Díaz, N. y López Fernández Cao, M. (2000), *Pintando el mundo: Artistas latinoamericanas y españolas*, Madrid, España, horas y Horas.

Mathews, H. (2008), *Living with Niki: Niki de Saint Phalle I* en *Tate Etc. Issue 12: Spring 2008*, Londres, Inglaterra, Tate Modern.

Matisse Monnier, J. (2008), *My wild friend: Niki de Saint Phalle III* en *Tate Etc. Issue 12: Spring 2008*, Londres, Inglaterra, Tate Modern.

Mayayo, P. (2007), *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, España, Ensayos Arte Cátedra.

Maziar, P. (31 de marzo de 2016). *"No doubt she's in control": A New Niki de Saint Phalle Monograph*. Artcritical. Recuperado de https://artcritical.com/2016/03/31/paul-maziar-on-niki-de-saint-phalle/

Mead, C. (11 de diciembre de 2014). *Niki de Saint-Phalle at the Grand Palais*. Art is a conversation. Recuperado de https://clairemead.wordpress.com/tag/niki-de-saint-phalle/

Minujín, M. (2018), *Tres inviernos en París, Diarios íntimos (1961-1964)*, Buenos Aires, Argentina, Reservoir Books.

Moderna Museet. (2018). *Remembering SHE – A Cathedral*. Estocolmo, Suecia: Moderna Museet. Recuperado de https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/

Morlock (2019), *Eye on Art, Mary Cassatt, Famous Female Impressionist*, Nueva York, Estados Unidos, Lucent Press.

Mouguelar, L. (2010). *Lucio Fontana en Argentina: relecturas*. Separata. Año X, n° 15, 38-55.

Museo Guggenheim Bilbao. (2015a). *Catálogo Niki de Saint Phalle*. Bilbao, España: Guggenheim Bilbao. Recuperado de http://nikidesaintphalle.guggenheim-bilbao.eus/exposicion/#catalogo

Museo Guggenheim Bilbao. (2015b). *Compromiso social de Niki de Saint Phalle*. Bilbao, España: Guggenheim Bilbao. Recuperado de http://nikidesaintphalle.guggenheim-bilbao.eus/sabias-que/

Museo Guggenheim Bilbao. (2015c). *Niki de Saint Phalle*. Bilbao, España: Guggenheim Bilbao. Recuperado de https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/niki-de-saint-phalle

Neuman, J. (23 de agosto de 2017). *The Women Who Won the Vote: Louisine Elder Havemeyer*. NYU Press. Recuperado de https://www.fromthesquare.org/women-won-vote-louisine-elder-havemeyer/#.XwubVShKjIU

Noorthoorn, V. (2010) *El vértigo de la creación* en *Marta Minujín Obras 1959-1989*, Buenos Aires, Argentina, MALBA.

Osterwold, T. (2013), *Pop Art*, Madrid, España, Taschen.

Parker, R. y Pollock, G. (2013), *Old Mistresses: women, art and ideology*, Londres, Inglaterra, I. B. Tauris.

Pérez de Tudela Gil, A. (2018), *La mujer en el mundo del arte: pintoras del siglo XVI al XX*, Alicante, España, Universidad de Alicante.

Phelan, P. (2005), *Arte y feminismo*, Londres, Inglaterra, Phaidon Press Limited.

Pollock, G. (1998), *Mary Cassatt, Painter of Modern Women*, Londres, Inglaterra, Thames and Hudson.

Pollock, G. (3 de septiembre de 2018). *The Overlooked Radicalism of Impressionist Mary Cassatt*. Frieze. Recuperado de https://frieze.com/article/overlooked-radicalism-impressionist-mary-cassatt

Riaño, P. H. (4 de abril de 2020). *Mary Cassatt y la estafa del genio*. El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2020/04/03/babelia/1585941917_283968.html

Richard, N. (2009), *La crítica feminista como modelo de crítica cultural* en *Debate Feminista*, Ciudad de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Roe, S. (2007), *The Private Lives of the Impressionists*, Londres, Inglaterra, Vintage Books.

Rosa, P. (2018a), *Body Art y Arte Contemporáneo, El cuerpo del artista a partir de 1950*, Rosario, Argentina, Universidad Nacional de Rosario.

Rosa, P. (2018b), *Modernización, arte pop y nuevos hábitos culturales en el arte de Buenos Aires y Rosario*, Rosario, Argentina, Universidad Nacional de Rosario.

Rosa, P. (2018c), *Mujeres del Renacimiento, el Manierismo y el Barroco*, Rosario, Argentina, Universidad Nacional de Rosario.

Rosa, P. y otros (2017), *La cartelería artística en el Art Nouveau*, Rosario, Argentina, Universidad Nacional de Rosario.

Rosen, M. (21 de mayo de 2019). *Niki de Saint Phalle: The female gaze in a world of men*. Jacques Marie Mage. Recuperado de https://jacquesmariemage.com/blog/53/

Rosenblum, R. y Janson, H. W. (1992) *El arte del siglo XIX*, Madrid, España, Ediciones Akal.

Sampieri, R. (2014), *Metodología de la Investigación*, Distrito Federal, México, Mc Graw-Hill/Interamericana Editores.

Sluterbeck, K. (8 de agosto de 2010). *Cassatt and Degas inspired each other. From the Palette*. Times Bulletin. Recuperado de https://timesbulletin.com/Content/News/News/Article/Cassatt-and-Degas-inspired-each-other----/2/4/160865

Sohn, A. M. (2000), *Los roles sexuales en Francia y en inglaterra: una transición suave* en *Historia de las mujeres, Tomo 5, El siglo XX*, Madrid, España, Grupo Santillana de Ediciones.

Val Cubero, A. (2003), *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX). Pintura, mujer y sociedad*, Madrid, España, Minerva Ediciones.

Vaquero Diaz, R. (7 de marzo de 2016). *Marta Minujín: "El arte no se vende"*. Marcha. Recuperado de https://www.marcha.org.ar/marta-minujin-el-arte-no-se-vende/

Villa, J. (2010) *Marta Minujin. Una biografía* en *Marta Minujín Obras 1959-1989*, Buenos Aires, Argentina, MALBA.

Weiss, A. (2017), *París era mujer: retratos de la orilla izquierda del sena*, Madrid, España, Egales Editorial.

Wolf, J. (2001) *Feminism and Modernism* en *Feminism: Critical concepts in literary and cultural studies. Volume II: Feminism and modernity*, Londres, Inglaterra, Routledge.

Wolfe, B. y otros (1972) *El desafío de Rosa Luxemburgo*, Buenos Aires, Argentina, Proceso.

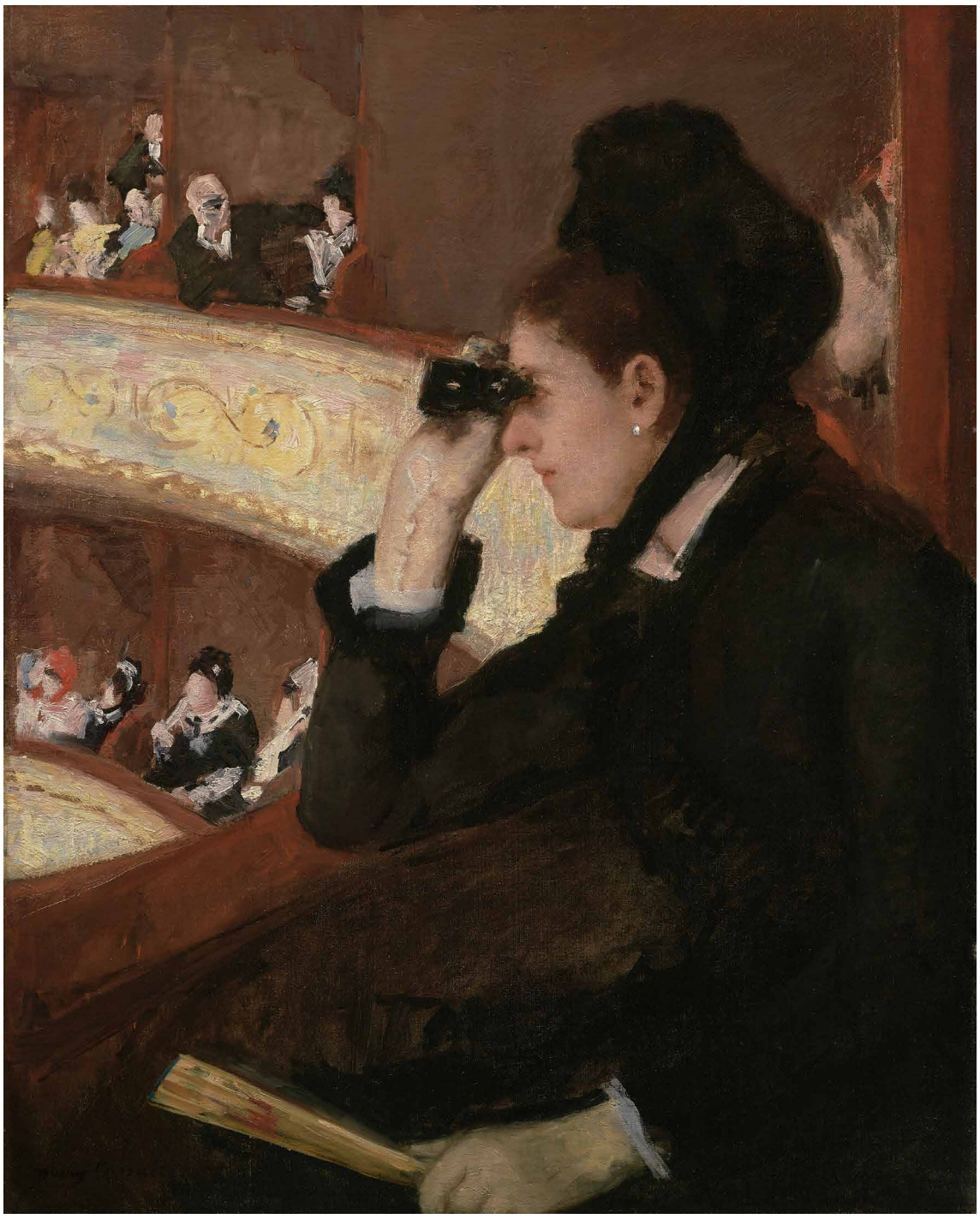
Imágenes



Imagen 1:
Degas, E. (1884-86). *Planchadoras* [Óleo sobre lienzo]. París, Musée d'Orsay.
Recuperado de https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/planchadoras-2475.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=77f20e43cf



Img. 2:
Cassatt, M. (1890-91). *En el ómnibus* [Punta seca y aguatinta, impresa en color a partir de tres matrices; séptimo estado de siete]. Nueva York, Met Museum.
Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/77/Mary_Cassatt_-_In_the_Omnibus_-_Google_Art_Project.jpg/533px-Mary_Cassatt_-_In_the_Omnibus_-_Google_Art_Project.jpg



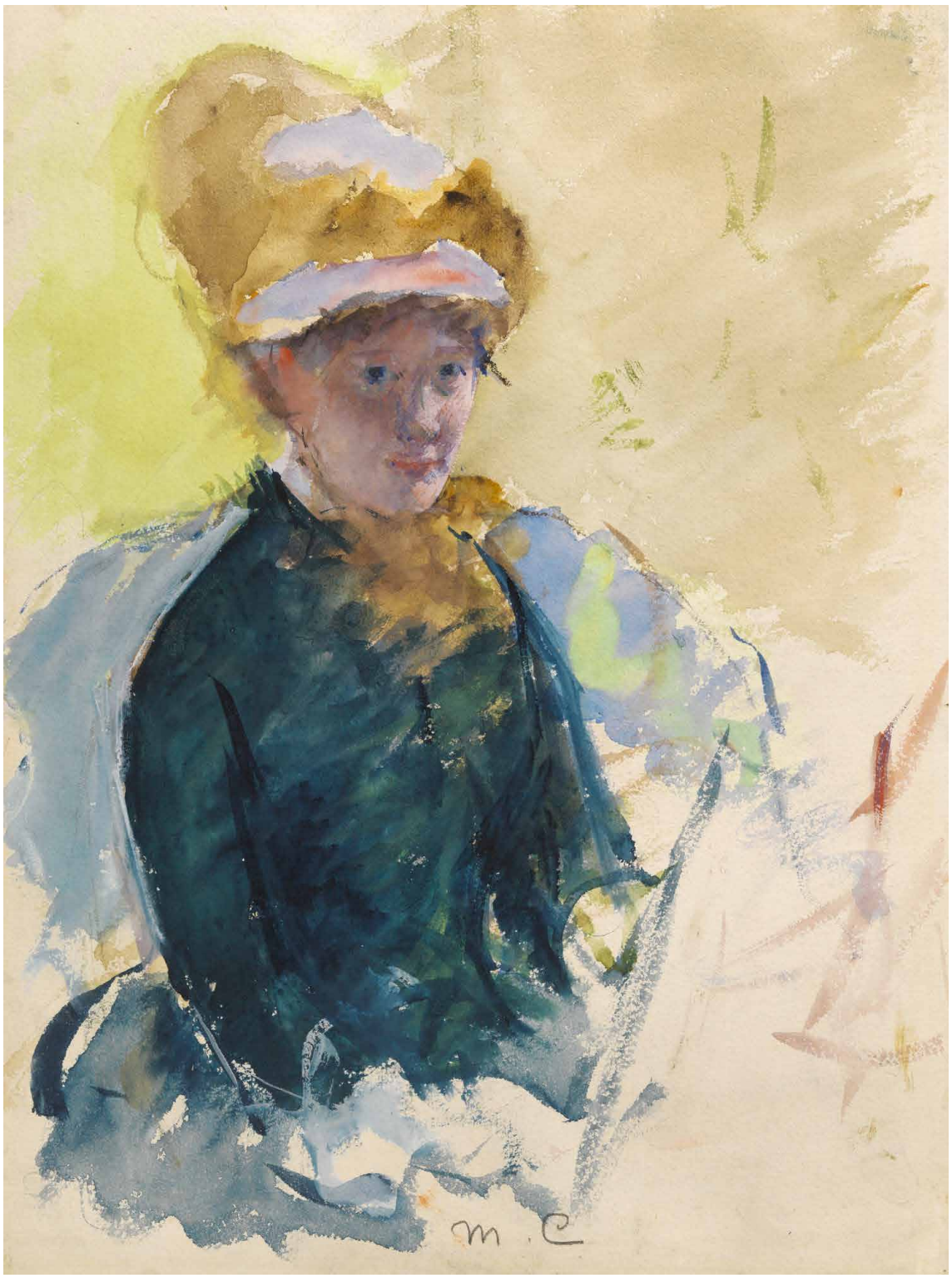
Img. 3:
Cassatt, M. (1878). *En la ópera* [Óleo sobre tela]. Boston, Museum of Fine Arts.
Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mary_Stevenson_Cassatt_-_In_the_Loge_-_Google_Art_Project.jpg



Img. 4:
Cassatt, M. (1886). *Chica arreglando su cabello* [Óleo sobre tela]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado de https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46572.html



Img. 5:
Degas, E. (c. 1880-84). *Mary Cassatt* [Óleo sobre lienzo]. Washington, National Portrait Gallery. Recuperado de https://npg.si.edu/object/npg_NPG.84.34



Img. 6:
Cassatt, M. (c. 1880). *Autorretrato* [Gouache y acuarela sobre grafito en papel]. Washington, National Portrait Gallery.
Recuperado de https://npg.si.edu/object/npg_NPG.76.33



Img. 7:
Cassatt, M. (1878). *Niña pequeña en un sillón azul* [Óleo sobre tela]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado de https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61368.html



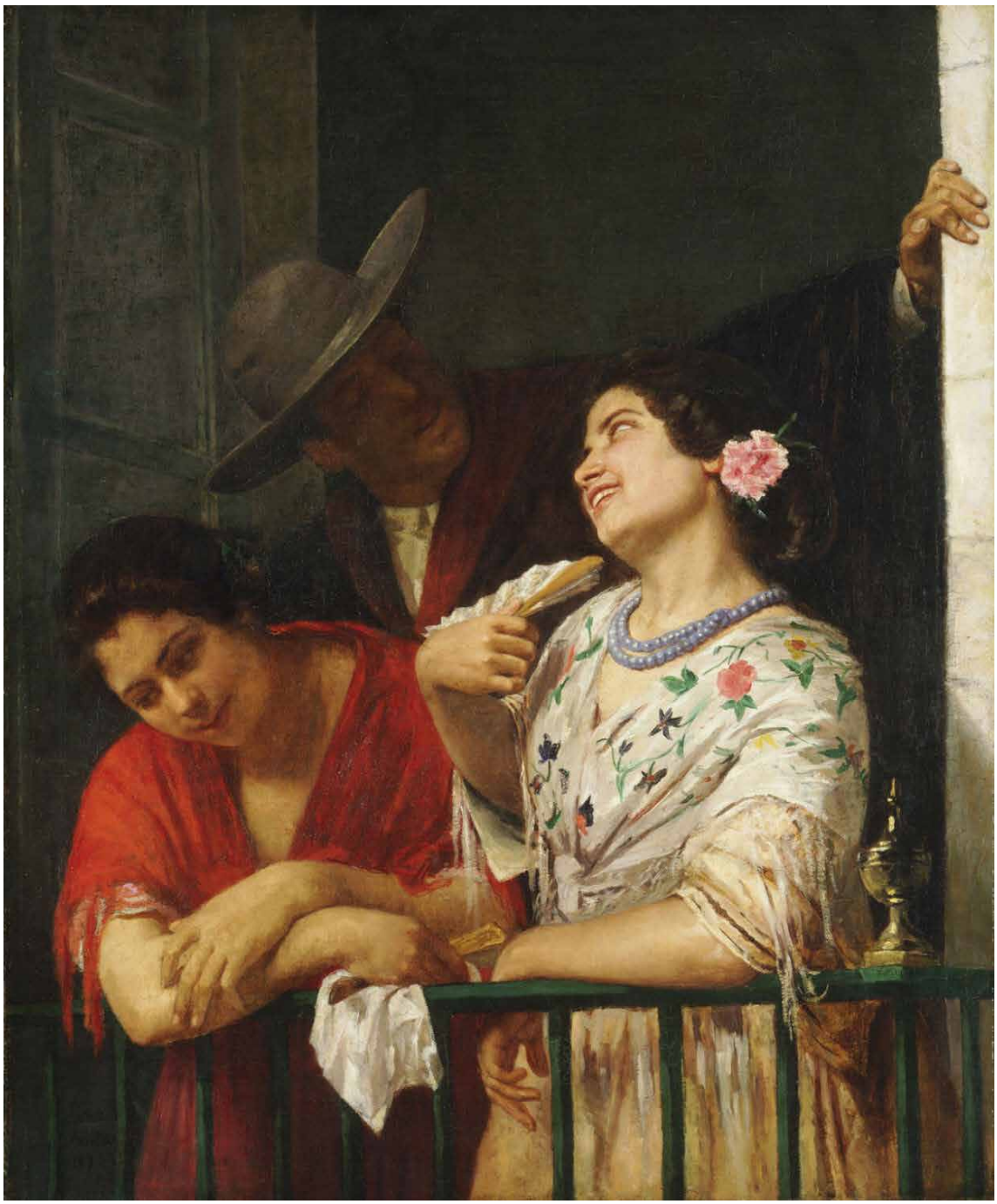
Img. 8:
Manet, E. (1859). *Bebedor de absenta* [Óleo sobre tela]. Copenhague, Gliptoteca Ny Carlsberg. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_The_Absinthe_Drinker_-_Google_Art_Project.jpg



Img. 9:
Cassatt, M. (1868). *La intérprete de mandolina* [Óleo sobre tela]. Greenwich, Cavalier Galleries. Recuperado de https://www.cavaliergalleries.com/exhibition/152/exhibition_works/7411



Img. 10:
Manet, E. (1868-69). *El balcón* [Óleo sobre tela]. París, Musée d'Orsay.
Recuperado de https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4089



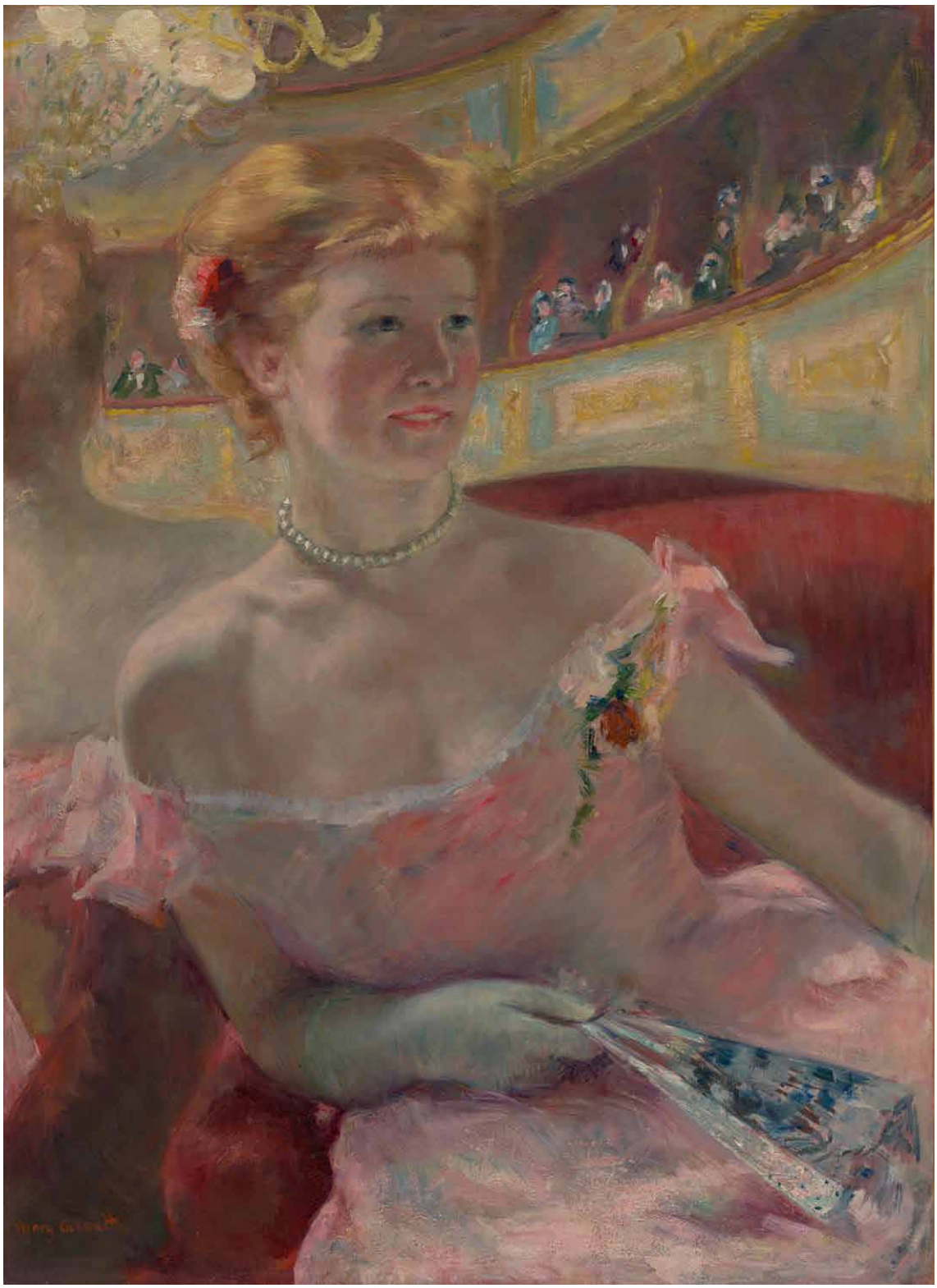
Img. 11:
Cassatt, M. (1873). *En el balcón* [Óleo sobre tela]. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. Recuperado de https://www.philamuseum.org/collections/permanent/104435.html



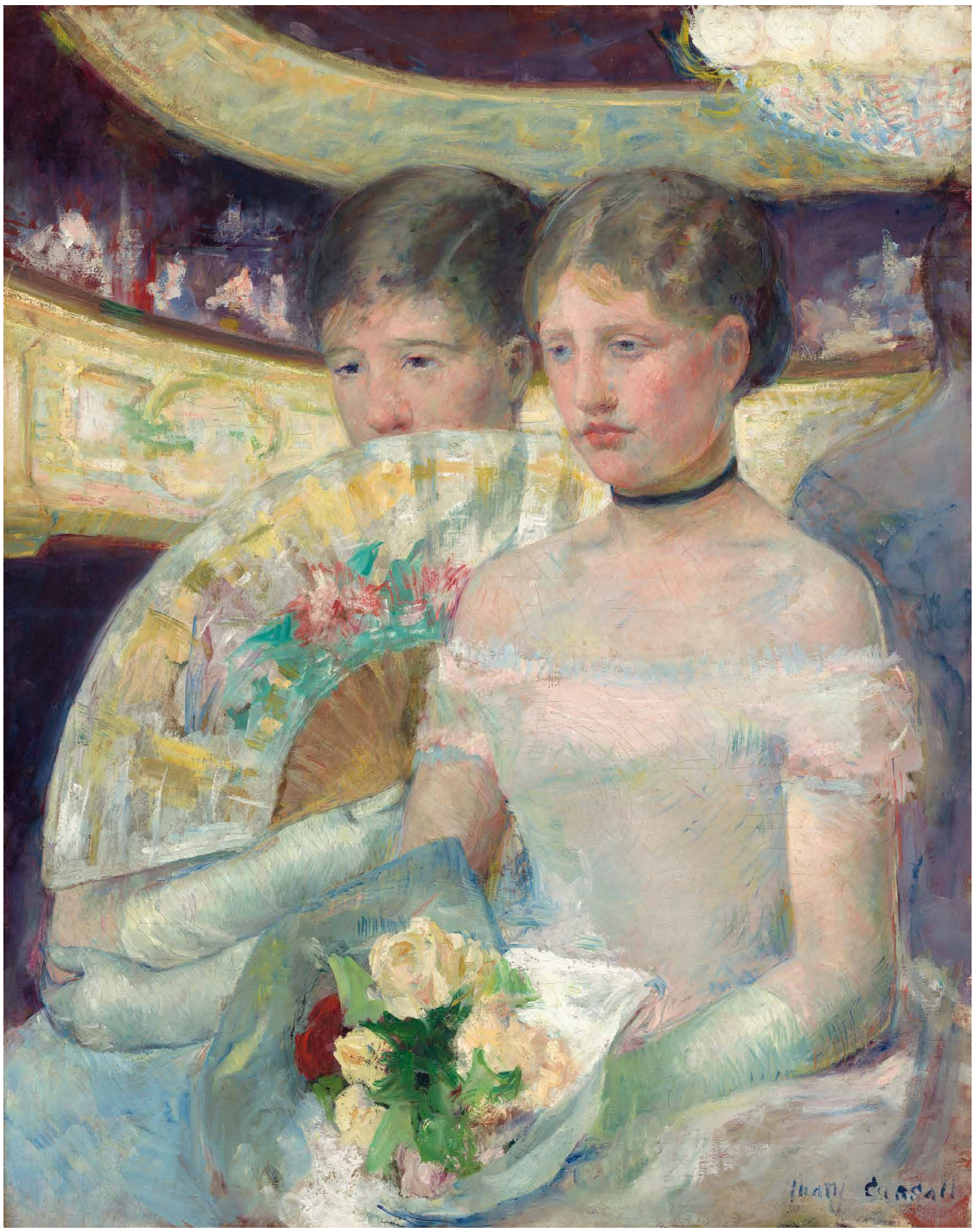
Img. 12:
Manet, E. (1874). *Paseo en bote* [Óleo sobre tela]. Nueva York, Met Museum.
Recuperado de https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436947



Img. 13:
Cassatt, M. (1893-94). *Grupo de paseo en un bote* [Óleo sobre tela]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado de https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46569.html



Img. 14:
Cassatt, M. (1879). *Mujer con un collar de perlas en un palco* [Óleo sobre tela]. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.
Recuperado de https://www.philamuseum.org/collections/permanent/72182.html



Img. 15:
Cassatt, M. (c. 1878-80). El palco [Óleo sobre tela]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado de https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46571.html



Img. 16:
Manet, E. (1882). *Un bar del Folies-Bergère* [Óleo sobre tela]. Londres, Courtauld Institute of Art. Recuperado de https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies-bergere



Img. 17:
Cassatt, M. (1890-91). *Fiesta del té de la tarde* [Punta seca y aguatinta, impresa en color a partir de tres matrices; quinto estado de cinco]. Nueva York, Met Museum.
Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Afternoon_Tea_Party_MET_DP819587.jpg



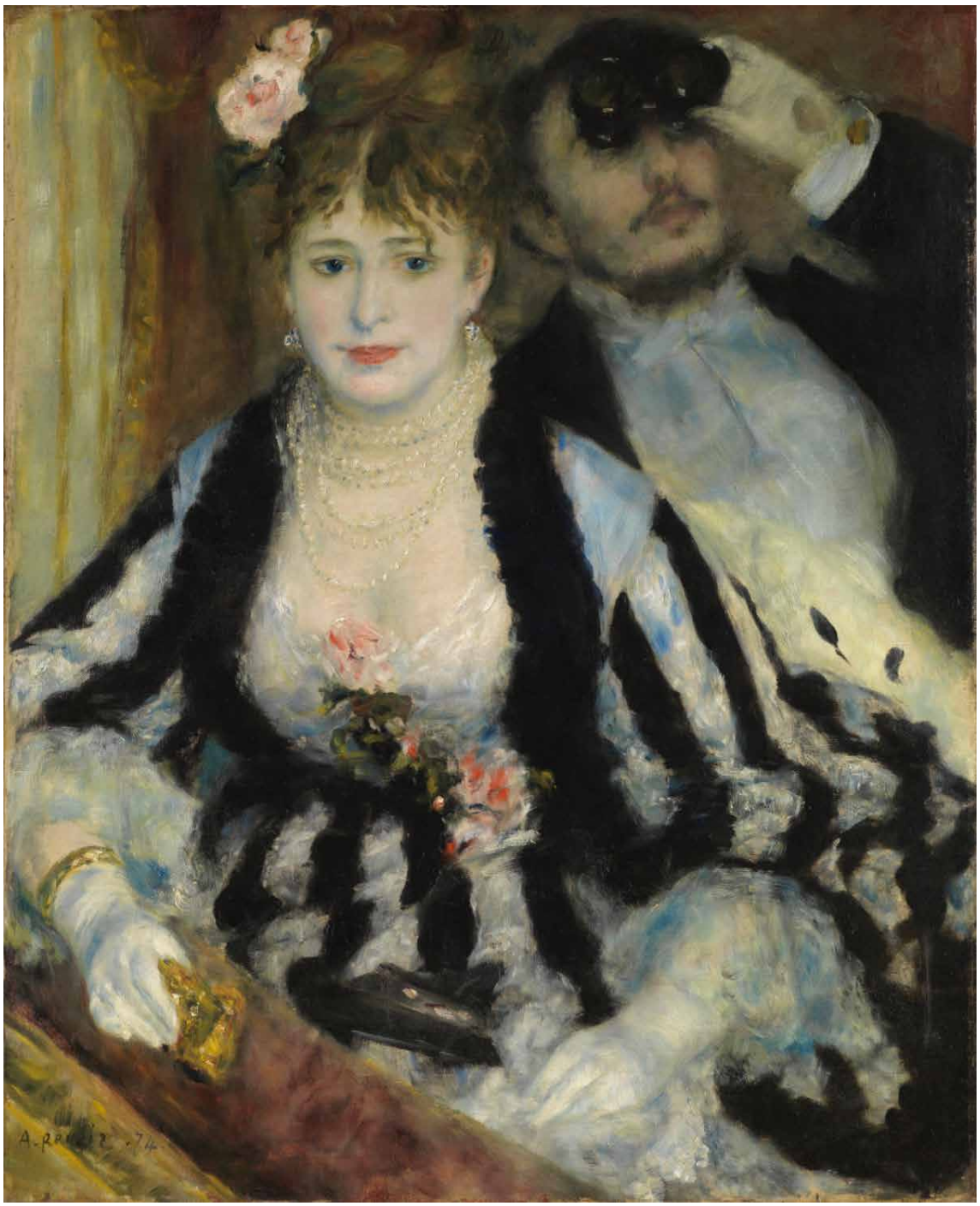
Img. 18:
Merritt Chase, W. (1895). *Una visita amistosa* [Óleo sobre tela]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado de https://www.nga.gov/collection/art-object-page.3205.html



Img. 19:
Renoir, P. A. (1898). *Desayuno en Berneval* [Óleo sobre tela]. Colección privada.
Recuperado de https://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/breakfast-at-berneval-1898



Img. 20:
Cassatt, M. (1897). *Desayuno en la cama* [Óleo sobre tela]. San Marino, The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens.
Recuperado de https://emuseum.huntington.org/objects/5291



Img. 21:
Renoir, P. A. (c. 1874). *El palco* [Óleo sobre tela]. Londres, Courtauld Institute of Art. Recuperado de https://courtauld.ac.uk/gallery/what-on/exhibitions-displays/archive/renoir-at-the-theatre-looking-at-la-loge



Img. 22:
Cassatt, M. (1873). *Katherine Kelso Cassatt* [Óleo sobre tela].
Recuperado de https://www.pinterest.ch/pin/532058143456582759/



Img. 23:
Cassatt, M. (1877-78). *Leyendo "Le Figaro"* [Óleo sobre tela]. Colección privada.
Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary_Cassatt,_Reading_%E2%80%9CLe_Figaro%E2%80%9D,_1878,_Collection_Mrs._Eric_de_Spoelberch,_Haverford,_Pennsylvania.jpg



Img. 24:
Cassatt, M. (1892-93). *Mujer moderna - Panel izquierdo* [Mural]. San Diego, University of California. Recuperado de https://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/amerwom05/womensbuildingmurals.html



Img. 25:
Cassatt, M. (1892-93). *Mujer moderna - Panel central* [Mural]. Nueva York, Harper's Magazine. Recuperado de https://www.dailyartmagazine.com/mary-cassatts-lost-mural/



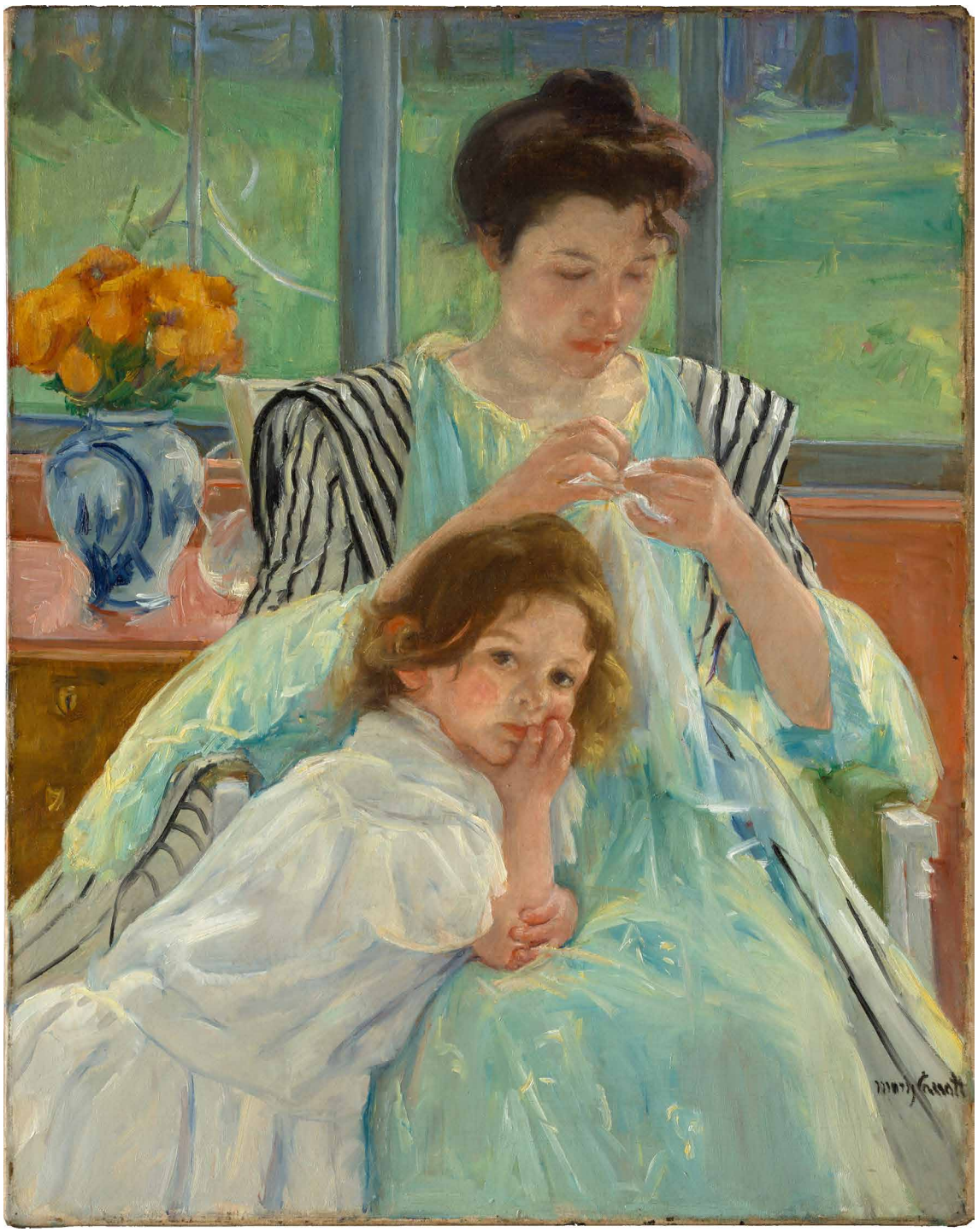
Img. 26:
Cassatt, M. (1892-93). *Mujer moderna - Detalle del panel central con color estimativo* [Mural]. Recuperado de https://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/amerwom05/womensbuildingmurals.html



Img. 27:
Cassatt, M. (1892-93). *Mujer moderna - Panel derecho* [Mural]. San Diego, University of California. Recuperado de https://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/amerwom05/womensbuildingmurals.html



Img. 28:
Cassatt, M. (1892-93). *Mujer moderna - Mural completo* [Mural]. San Diego, University of California. Recuperado de https://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/amerwom05/womensbuildingmurals.html



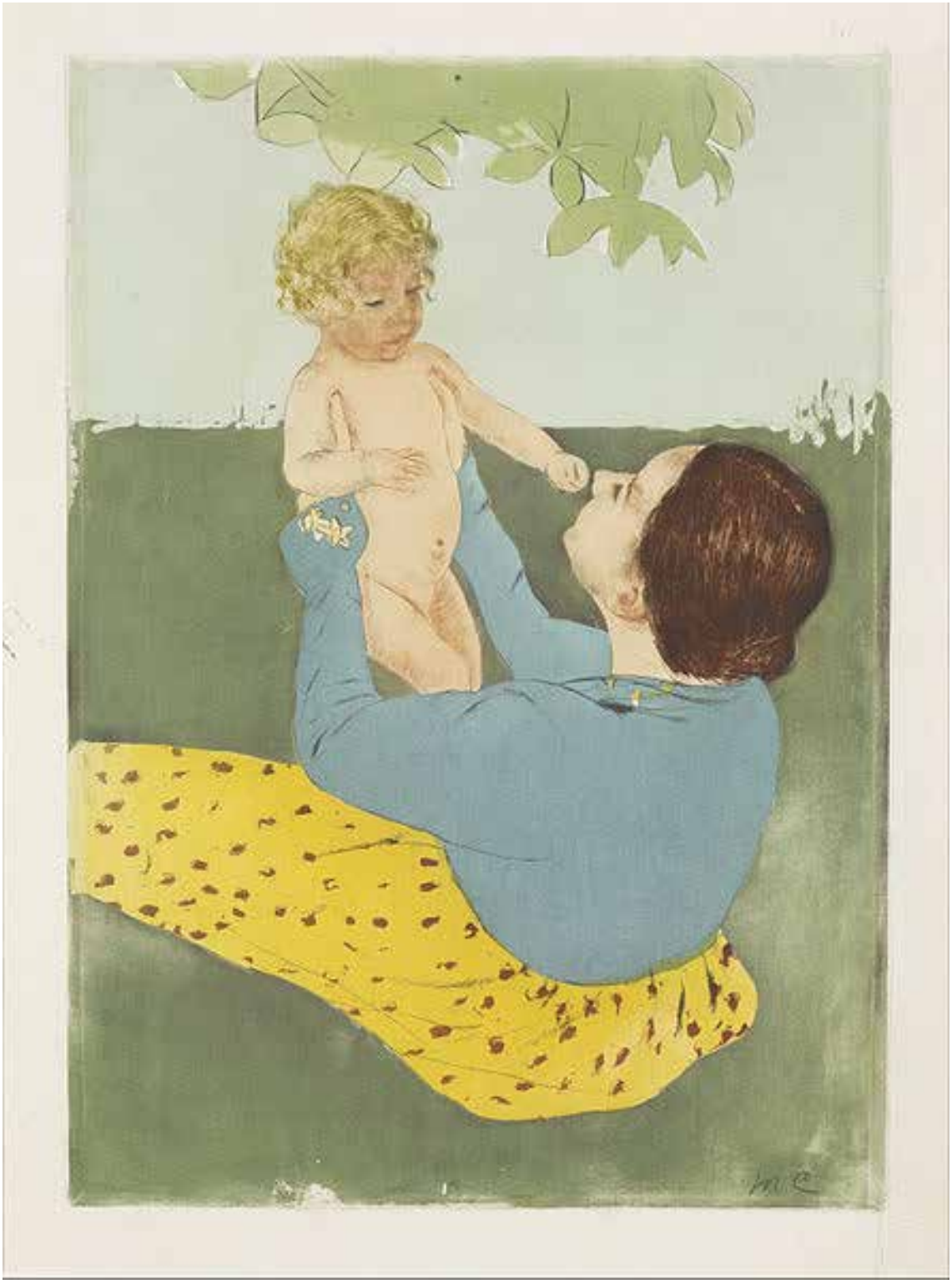
Img. 29:
Cassatt, M. (1900). *Niña pequeña inclinada sobre la falda de su madre (Joven madre cosiendo)* [Óleo sobre tela]. Nueva York, Met Museum.
Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Young_Mother_Sewing_(Mary_Cassatt)#/media/File:Young_Mother_Sewing_MET_DP139632.jpg



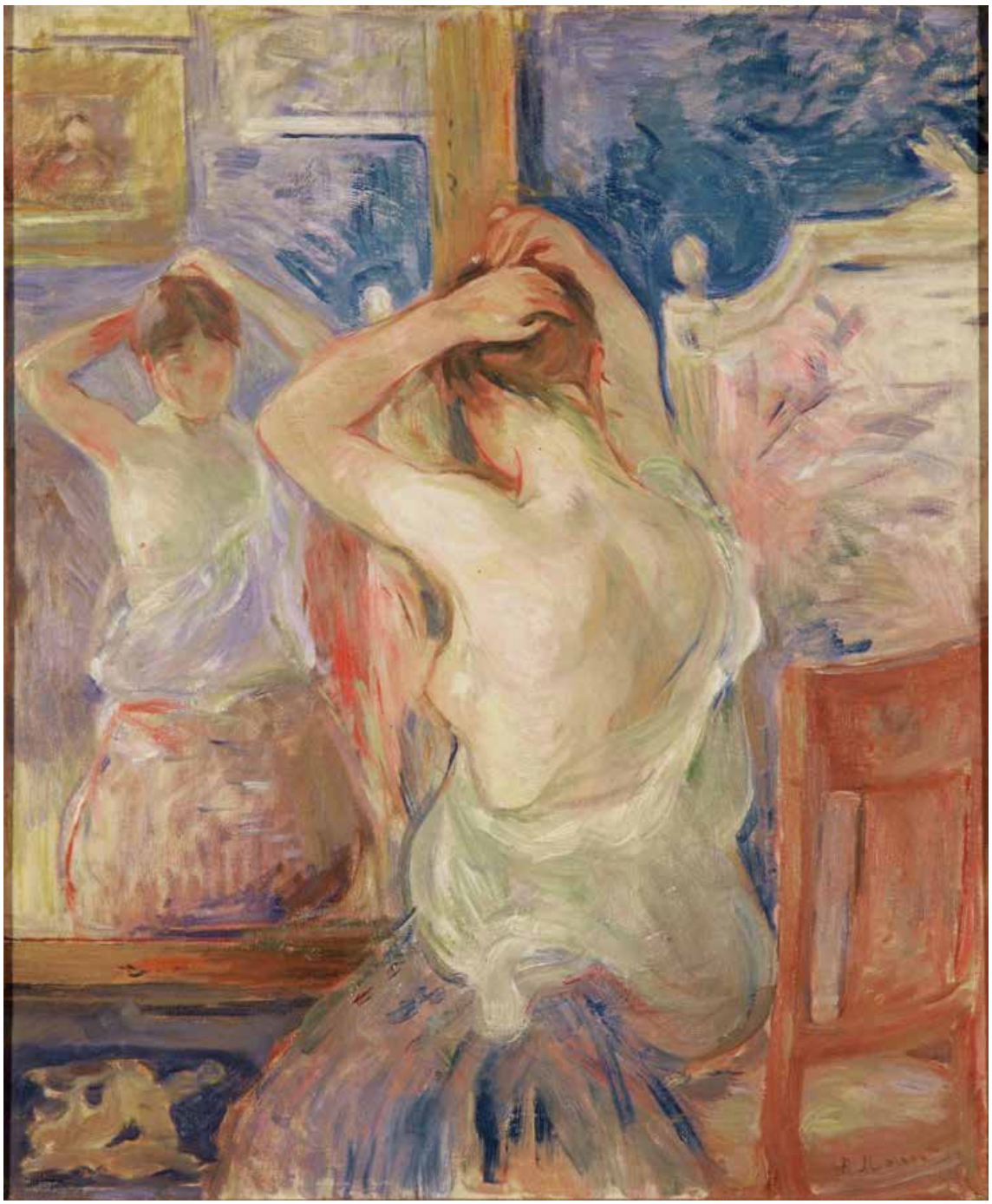
Img. 30:
Morisot, B. (1880). *La nodriza Angele alimentando a Julie Manet* [Óleo sobre tela]. Colección privada. Recuperado de https://www.wikiart.org/en/berthe-morisot/the-wet-nurse-angele-feeding-julie-manet



Img. 31:
Cassatt, M. (1890-91). *El peinado* [Punta seca y aguatinta, impresa en color a partir de tres matrices; quinto estado de cinco]. Nueva York, Met Museum.
Recuperado de https://i.pinimg.com/564x/17/44/76/174476f228ce6232b9ad58684cb5f3a2.jpg



Img. 32:
Cassatt, M. (1896-97). *Debajo del castaño de indias* [Punta seca y aguatinta, impresa en color a partir de tres matrices; tercer estado de tres]. Nueva York, Met Museum.
Recuperado de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mary_Cassatt_-_Under_the_Horse-Chestnut_Tree_-_Google_Art_Project.jpg



Img. 33:
Morisot, B. (1890). *Delante del espejo psiqué* [Óleo sobre tela]. Colección privada.
Recuperado de https://www.mu-inthecity.com/lintimite-devoilee#&gid=1&pid=7



Img. 34:
Morisot, B. (1876). *El espejo psiqué* [Óleo sobre tela]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado de https://www.museothyssen.org/sites/default/files/imagen/obras/descarga/1977.87_espejo-psique.jpg



Img. 35:
Cassatt, M. (1895). *Louisine Havemeyer y su hija Electra* [Óleo sobre tela]. Vermont, Shelburne Museum. Recuperado de vhttps://imgc.allpostersimages.com/img/print/posters/mary-stevenson-cassatt-louisine-havemeyer-and-her-daughter-electra-1895_a-G-15609159-8880729.jpg



Img. 36:
Archivos NCAF. (1949). *Los recién casados, Harry y Niki Mathews* [Fotografía].
Recuperado de http://nikidesaintphalle.org/niki-de-saint-phalle-and-new-york/



Img. 37:
Saint Phalle, N. (c. 1958-59). *Autorretrato* [Pintura y collage]. Hannover, Sprengel Museum. Recuperado de http://wikiooimg.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/AE3N9U/$File/Niki_De_Saint_Phalle-Self_portrait.jpg



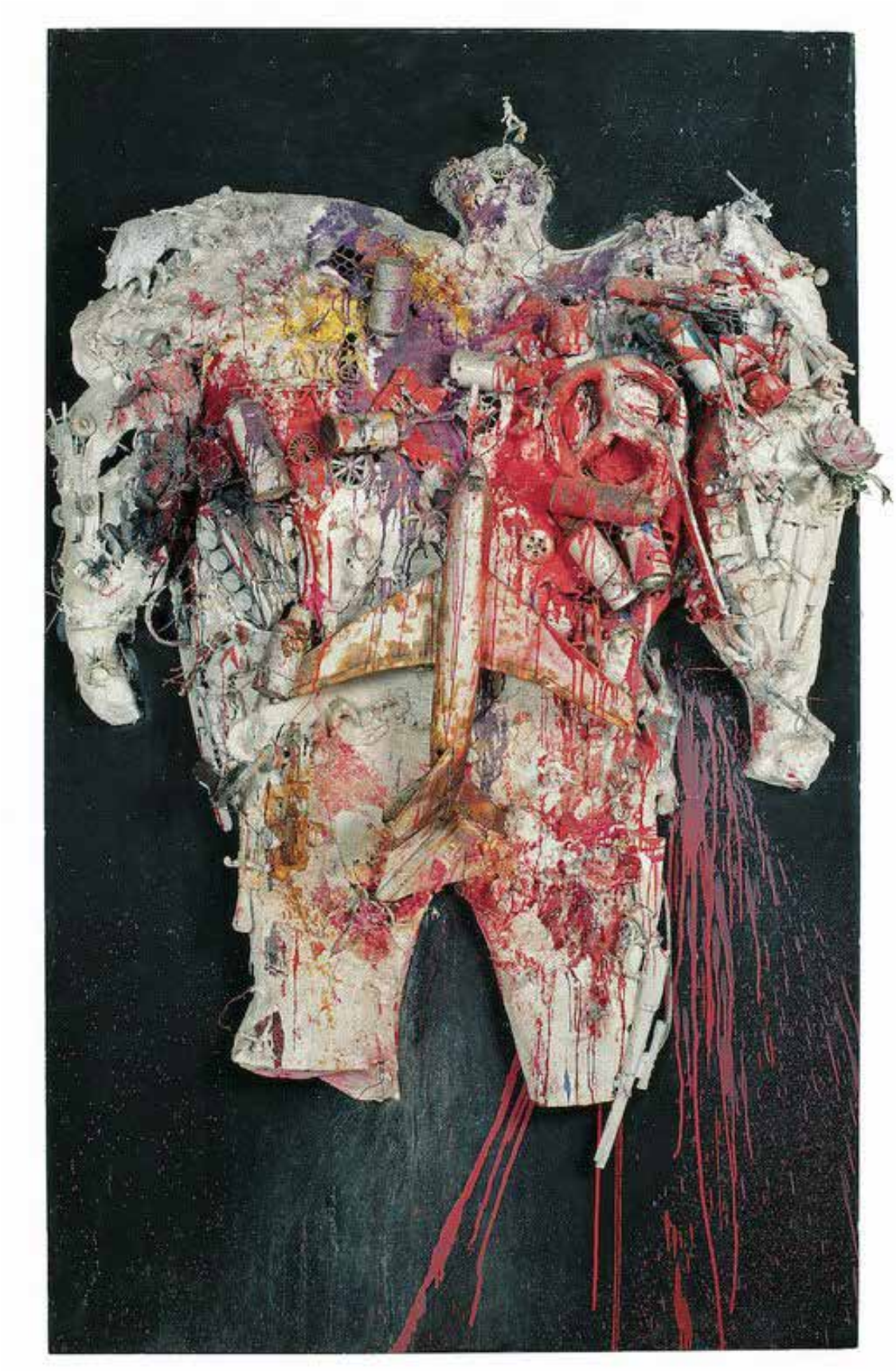
Img. 38:
van der Elsken, E. (1962). *Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Martial Raysse, Robert Rauschenberg y Per Olov Ultvedt instalando 'Dylaby' (Dynamisch Labyrint)* [Fotografía]. Recuperado de http://aaaaarte.com/noticia/2015/04/niki-de-saint-phalle-la-amazona-del-siglo-xx



Img. 39:
Shunk-Kender, H. (1970). *Niki de Saint Phalle disparando a un altar* [Fotografía].
Recuperado de http://nikidesaintphalle.org/



Img. 40:
Saint Phalle, N. (1962). *Altar a un gato muerto* [Pintura de disparos].
Recuperado de https://i.pinimg.com/564x/da/58/6c/da586c0d9f27c84006f97f767fb4ee81.jpg



Img. 41:
Saint Phalle, N. (1962). *La muerte del patriarca* [Pintura de disparos]. Hannover, Sprengel Museum. Recuperado de https://www.sartle.com/media/artwork/death-of-a-patriarch-niki-de-saint-phalle.jpg?colorbox_zoom&itok=u10XYgVM



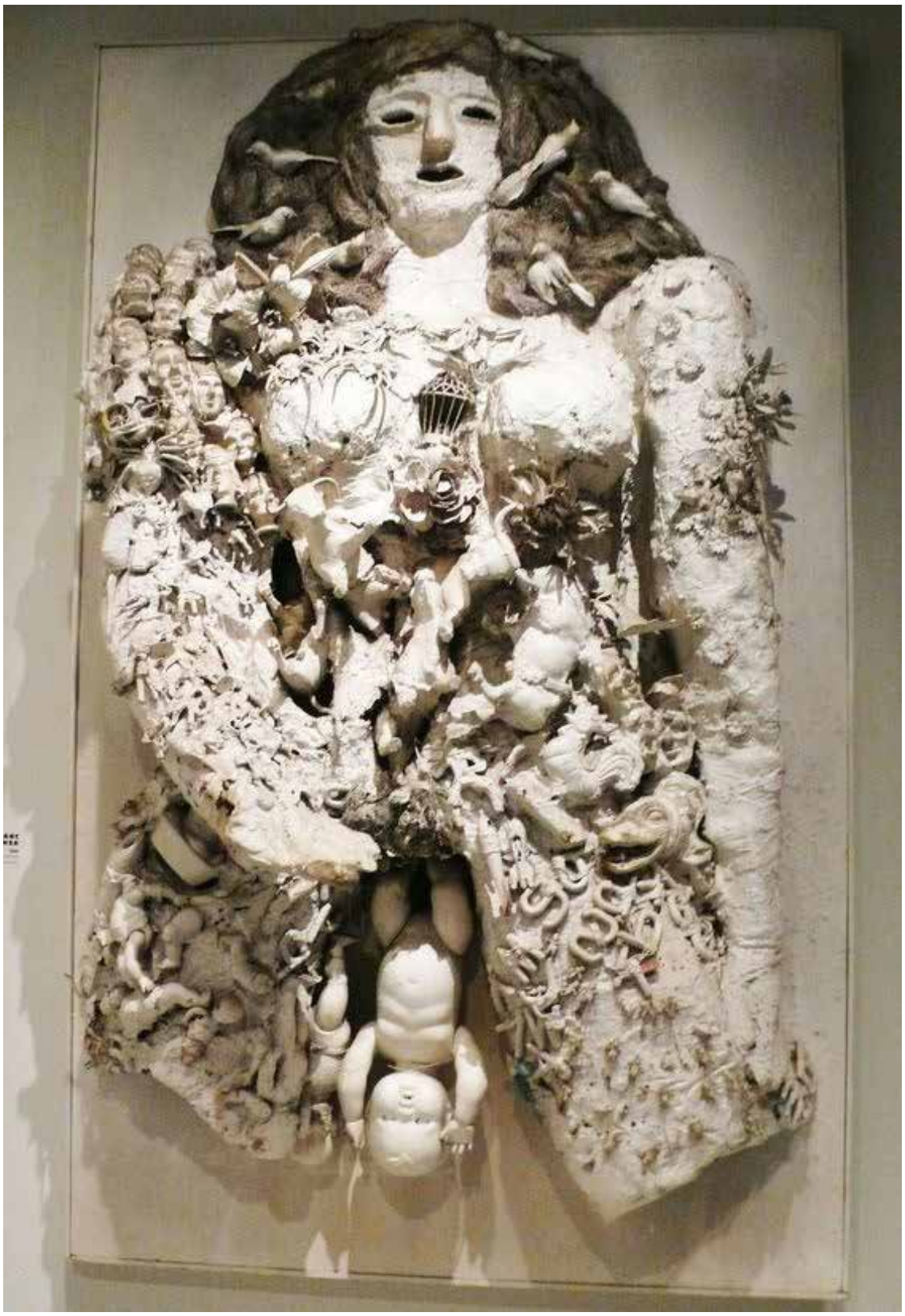
Img. 42:
Saint Phalle, N. (1965). *La novia* [Escultura]. Park City, Niki Charitable Art Foundation. Recuperado de http://83.231.173.75/tate-etc/issue-12-spring-2008/living-niki



Img. 43:
Saint Phalle, N. (1970). *Madres Devoradoras* [Escultura]. Estocolmo, Moderna Museet. Recuperado de https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2012/12/Niki-de-Saint-Phalle-41.jpg



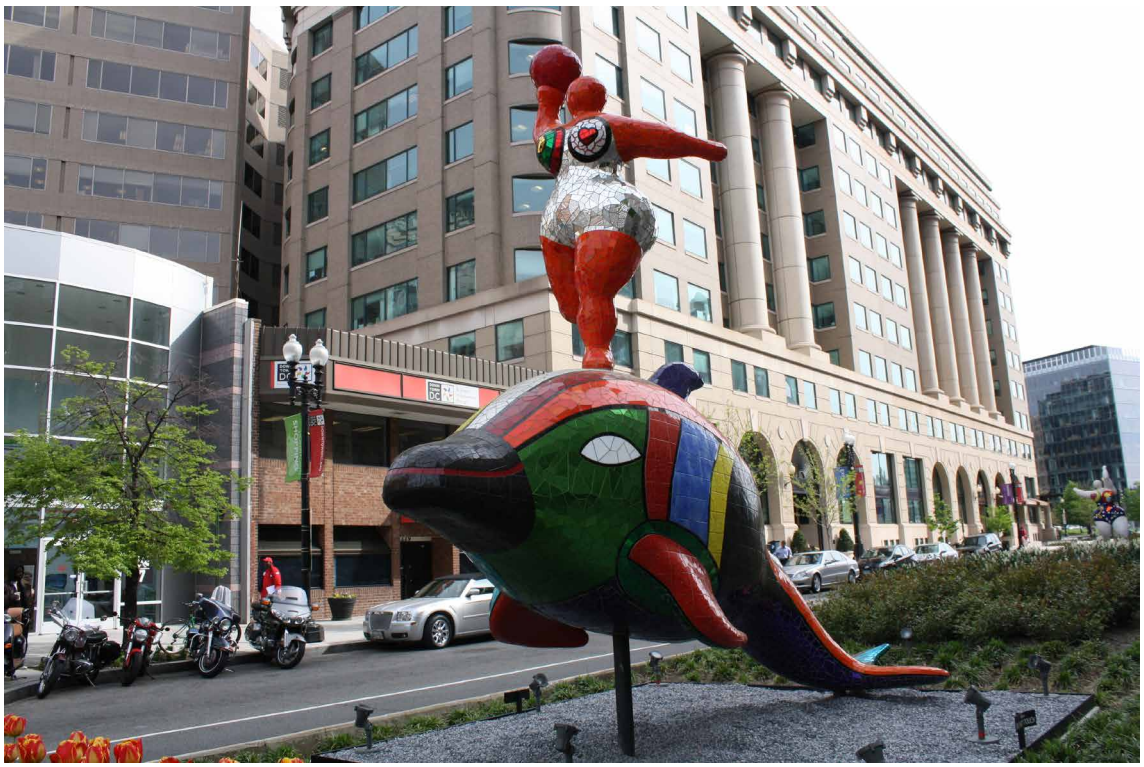
Img. 44:
Saint Phalle, N. (1965). *La crucifixión* [Escultura]. París, Centre Pompidou.
Recuperado de https://www.photo.rmn.fr/CorexDoc/RMN/Media/TR1/PHVUYL/09-558568.jpg



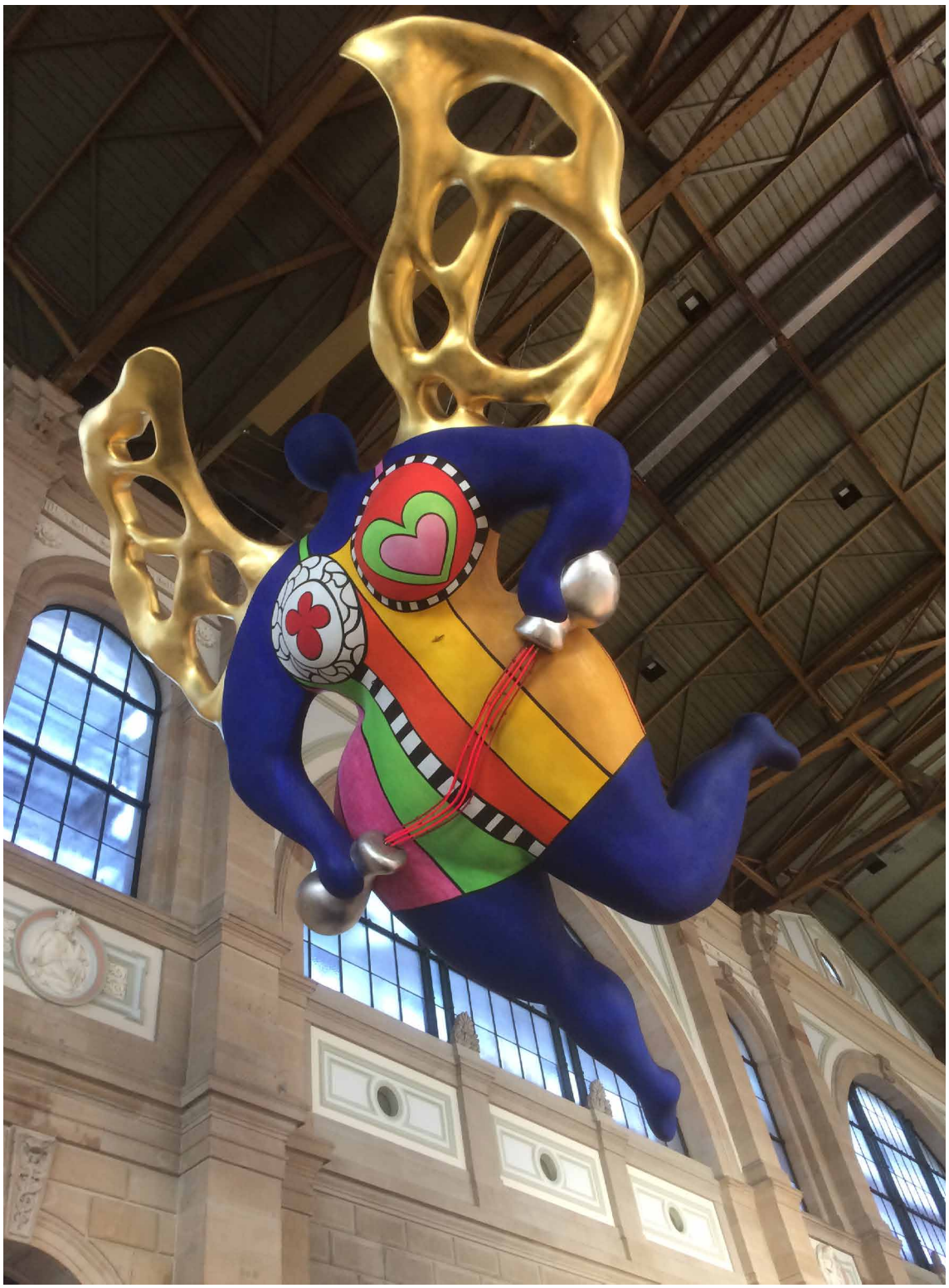
Img. 45:
Saint Phalle, N. (1964). *Parto blanco* [Escultura]. Colección privada.
Recuperado de https://i.pinimg.com/564x/c3/80/12/c3801267ba976b9e402d2af85df8ee6c.jpg



Img. 46:
Saint Phalle, N. (1995). *Las tres gracias* [Escultura]. Park City, Niki Charitable Art Foundation. Recuperado de https://blogs.deia.eus/xsermujer/files/2015/03/nannas10-580x773.jpg



Img. 47:
Saint Phalle, N. (1998). *Nana en un delfín* [Escultura]. Nueva York, Arte público.
Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Nana_on_a_dolphin_-_niki_de_saint_phalle.jpg



Img. 48:
Saint Phalle, N. (1997). *El ángel protector* [Escultura]. Zúrich, Arte público. Fotografía propia.



Img. 49:
Saint Phalle, N. (1966). *Gwendolyn* [Escultura]. Hannover, Sprengel Museum.
Recuperado de https://www.hannover.de/var/storage/images/media/01-data-neu/bilder/landeshauptstadt-hannover/kultur-freizeit/sprengel-museum/saint-phalle-gwendolyn/13298553-1-ger-DE/Saint-Phalle-Gwendolyn_image_full.jpg



Img. 50:
Saint Phalle, N. (1968). *Señora* [Escultura]. París, Galerie G.-P. & N. Vallois.
Recuperado de http://nikidesaintphalle.guggenheim-bilbao.eus/img/Niki-De-Saint-Phalle-Madame-ou-Nana-Verte-au-Sac-Noir-1968.jpg



Img. 51:
Saint Phalle, N. (1965-67). *Venus negra* [Escultura]. Nueva York, Whitney Museum of American Art. Recuperado de https://whitney.org/collection/works/1260



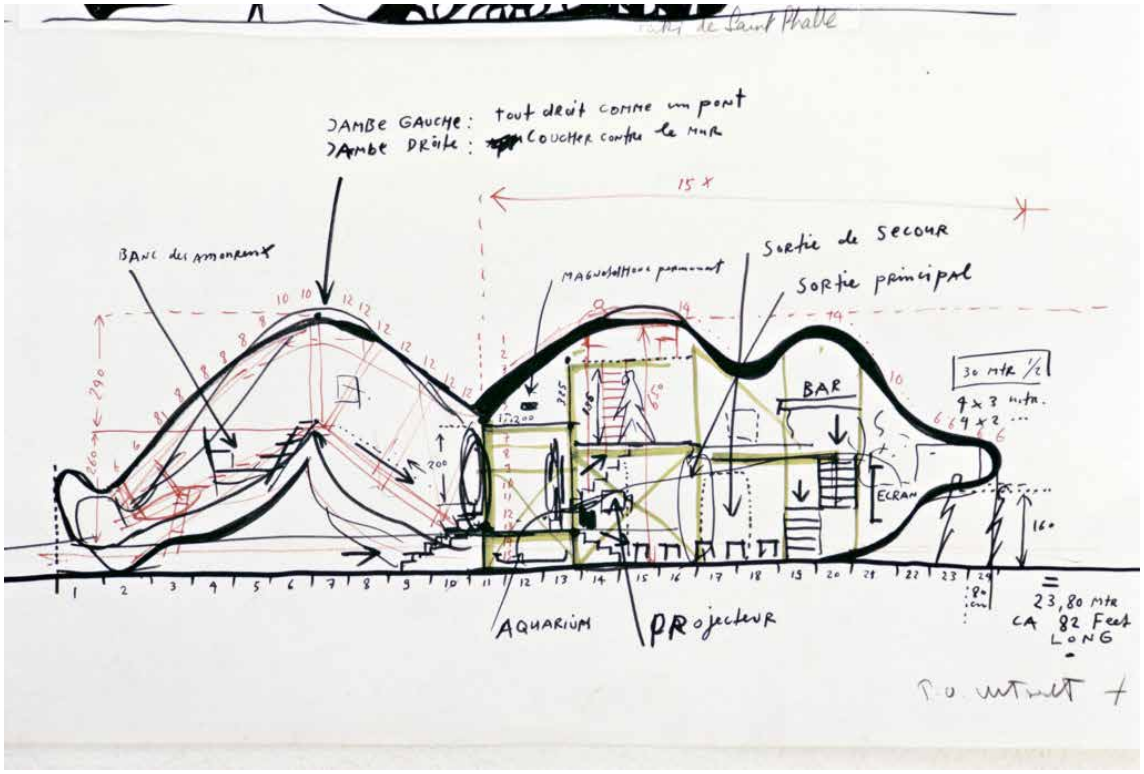
Img. 52:
Morain, A. (1965). *Niki de Saint Phalle con sus nanas en la Galería Alexandre Iolas de París* [Fotografía].
Recuperado de http://nikidesaintphalle.org/



Img. 53:
The Collector (1960s). *Niki de Saint Phalle con sus nanas inflables en la década de 1960* [Fotografía]. Recuperado de https://www.thecollector.com/niki-de-saint-phalle-art-world-rebel/



Img. 54:
Moderna Museet (1966). *Hon - En Kathedral* (Ella - Una Catedral) [Fotografía].
Recuperado de https://almaleonor.wordpress.com/2016/11/25/hon-ella-niki-de-saint-phalle/



Img. 55:
Saint Phalle, N., Tinguely, J. y Ultvedt, P. O. (1966). *Boceto de Hon - En Kathedral* (Ella - Una Catedral) [Dibujo].
Recuperado de https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/



Img. 56:
Hammarskiöld, H. (1966). *Dentro de Hon - En Kathedral* (Ella - Una Catedral) [Fotografía].
Recuperado de https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/



Img. 57:
Faria, H. (1973). *Marta Minujín en su taller en Washington D.C. con sus pinturas de la serie "Frozen sex"* [Fotografía].
Recuperado de https://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2018/05/Minujin.jpg


ANNÉE 1962-1963

CARTE n° 8864 E

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

CENTRE RÉGIONAL DES ŒUVRES UNIVERSITAIRES ET SCOLAIRES
39, avenue de l'Observatoire PARIS (V°)

CARTE D'ADMISSION
AU BÉNÉFICE DES ŒUVRES UNIVERSITAIRES

Mlle Minujin

Faculté ou École : B. A. F

A PARIS
le 17-12-62

Pour le Directeur Régional,
M. P. Dufrey

CO.PAR
62 63

D'IDENTIFICATION

RESTAURANT
BEAUX ARTS ECOLE

Signature de l'Étudiant :
Marta Minujin

adresse :
52 Rue Dauphine

Cette carte est strictement personnelle. Toute infraction donnera lieu à des sanctions prononcées par M. le Recteur. Elle doit être présentée à l'appui de toute demande formulée auprès du Centre Régional des Œuvres et à l'entrée des restaurants

Img. 58:
Archivo de Minujín, M. (1962). *Carnet estudiantil* [Fotografía].
Recuperado de https://www.infobae.com/new-resizer/4y6qkdZVRZ5qypSnuqX_uCXJKwk=/768x1152/filters:format(jpg):quality(85)/s3.amazonaws.com/arc-wordpress-client-uploads/infobae-wp/wp-content/uploads/2018/04/24133604/Marta-Minujin-Tres-inviernos-Paris-SF-7.jpg



Img. 59:
Archivo de Minujín, M. (1962). *Marta Minujín en París, de fondo se ve la Île de la Cité, Notre Dame, la Saint-Chapelle* [Fotografía].
Recuperado de https://www.infobae.com/new-resizer/TP8T-L9A1yCHGU9sOSkjaOWtuWw=/768x432/filters:format(jpg):quality(85)/s3.amazonaws.com/arc-wordpress-client-uploads/infobae-wp/wp-content/uploads/2018/04/26140646/Marta-Minujin-Tres-inviernos-en-Paris-1920-1.jpg



Img. 60:
Archivo de Minujín, M. (c. 1963). *Marta Minujín y Alberto Greco* [Fotografía].
Recuperado de https://4.bp.blogspot.com/-YazWtkc0Mkw/Tgs-sDbG1XI/AAAAAAAAAWI/aK0Kuak0tQw/s1600/1289376297308_f.jpg



Img. 61:
Archivo de Minujín, M. (c. 1961). *Marta Minujín y Alicia Penalba* [Fotografía].
Recuperado de https://www.instagram.com/p/BLefScvDcvL/?igshid=o7s02ly5qint



Img. 62:
Archivo de Minujín, M. (1960s). *Marta Minujín y Pierre Restany* [Fotografía].
Escaneado de Tres inviernos en París, Diarios íntimos (1961-1964).



Img. 63:
Archivo de Minujín, M. (1962). *Marta Minujín y la obra que presentó en el Salón de la Jeune Sculpture en los jardines del Musée Rodin en París* [Fotografía].
Recuperado de https://pbs.twimg.com/media/CumJosCXEAEkDxM.jpg



Img. 64:
Archivo de Minujín, M. (1960s). *Marta Minujín y sus esculturas realizadas a partir de colchones en su atelier de la Rue Delambre en París* [Fotografía].
Recuperado de https://malba.s3.sa-east-1.amazonaws.com/wp-content/uploads/2014/09/24115442/Colchones-Paris-1963.-Archivo-Marta-Minujin1-750x754.jpg



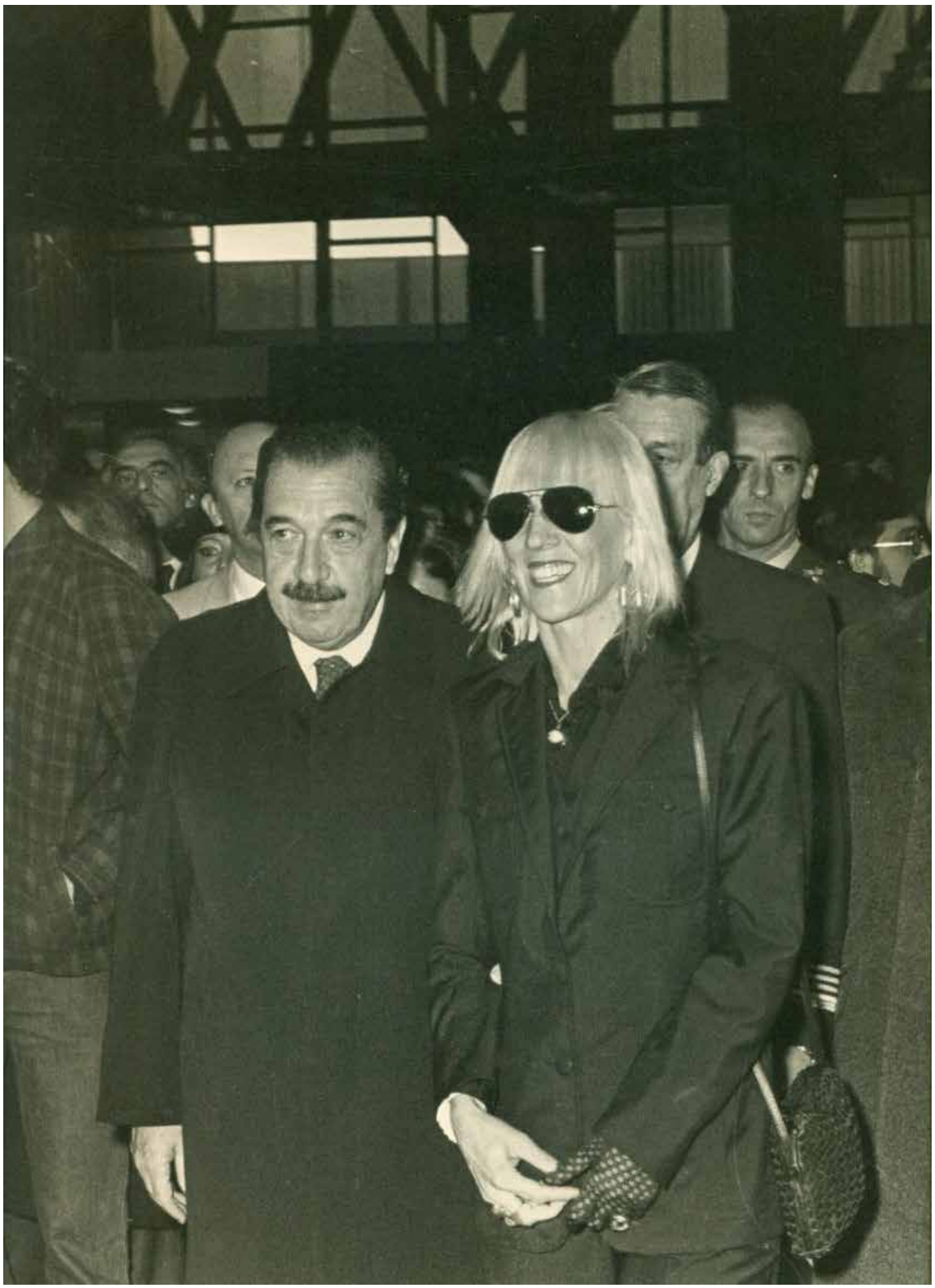
Img. 65:
Archivo de Minujín, M. (c. 1965). *Marta Minujín en La Menesunda* [Fotografía].
Recuperado de http://www.ahmagazine.es/wp-content/uploads/2019/09/static1.squarespace.com_.jpg



Img. 66:
Archivo de Minujín, M. (1966). *Simultaneidad en simultaneidad* [Fotografía].
Recuperado de http://www.ahmagazine.es/wp-content/uploads/2019/09/ditella_01.jpg



Img. 67: Archivo de Minujín, M. (1966). *El obelisco de pan dulce* [Fotografía]. Recuperado de https://www.pinterest.com.mx/pin/442056519646678924/



Img. 68:
Archivo de Minujín, M. (1986). *Marta Minujín junto al presidente Raúl Alfonsín en la Inauguración del mural en el Aeropuerto de Ezeiza "Rompecabezas filosófico"* [Fotografía].
Recuperado de https://www.instagram.com/p/BrOMA-HnZYV/



Img. 69:
Archivo de Minujín, M. (1985). *Marta Minujín junto a Andy Warhol en la obra "El pago de la deuda externa con choclos"* [Fotografía].
Recuperado de http://www.ahmagazine.es/wp-content/uploads/2019/09/9477718321_c2fc9f6b95_o.jpg



Img. 70: Pop Di Tella
Instituto Di Tella (1960s). *De izquierda a derecha: Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Edgardo Giménez, Marta Minujín, Alfredo Rodríguez Arias y Juan Stoppani* [Fotografía].
Recuperado de https://www.infobae.com/new-resizer/apRyIwozmZ21qZBkjv_bVfQG-vY=/768x432/filters:format(jpg):quality(85)/s3.amazonaws.com/arc-wordpress-client-uploads/infobae-wp/wp-content/uploads/2018/07/26193542/apertura-Di-Tella.jpg



Img. 71:
Archivo de Minujín, M. (1963). *Marta Minujín en Impasse Ronsin en París* [Fotografía]. Recuperado de https://i0.wp.com/exhibits.haverford.edu/arqueologias/files/2015/02/81.jpg?w=516&h=681&ssl=1



Img. 72:
Archivo de Minujín, M. (1963). *Marta envuelta por Christo durante "La destrucción"* [Fotografía]. Recuperado de https://images.clarin.com/2020/06/01/marta-minujin-envuelta-por-christo___6n9sY_qeH_720x0__1.jpg



Img. 73:
Archivo de Minujín, M. (1963). *Verdugo en "La destrucción"* [Fotografía].
Recuperado de http://4.bp.blogspot.com/-u9Wkx_owPrY/Vh8nANfsQ_I/AAAAAAAAAJE/wJ4d3u7j5Kw/s400/61.jpg



Img. 74:
Archivo de Minujín, M. (1963). *Marta Minujín luego de soltarse de sus ataduras en "La destrucción"* [Fotografía].
Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Marta_Minuj%C3%ADn_1965_(2).jpg



Img. 75:
Archivo de Minujín, M. (1963). *Marta Minujín cubierta de pintura durante "La destrucción"* [Fotografía].
Recuperado de https://www.infobae.com/new-resizer/1t1F7gKYGrS_KW1gjQuTWjPfUC8=/768x576/filters:format(jpg):quality(85)/s3.amazonaws.com/arc-wordpress-client-uploads/infobae-wp/wp-content/uploads/2018/04/24133736/Marta-Minujin-Tres-inviernos-Paris-SF-20.jpg



Img. 76:
Archivo de Minujín, M. (1963). *Marta Minujín durante el fin de "La destrucción"* [Fotografía]. Recuperado de https://performiablog.files.wordpress.com/2016/08/minujin-termino-prendiendoles-propias-antorcha_claima20110206_0076_4.jpg?w=526