

Patriarcado historiográfico

Georgina G. Gluzman

Quienes estudiamos el arte de las mujeres del pasado no somos nostálgicas. Voy a hablar en femenino plural porque casi la totalidad de las investigaciones en este terreno es desarrollada por mujeres, tanto a nivel local como regional. Para nosotras, el pasado está lejos de ser un territorio calmo. Muy, muy, por el contrario, el pasado nos permite acceder a una comprensión cabal de fenómenos actuales y de tensiones contemporáneas, los cuales están atravesados por inequidades genéricas.

En los primeros años de la década de 1970 comenzó a cobrar fuerza y consistencia la crítica feminista a la historia y crítica del arte. Existe cierto consenso en torno a cuál es el origen de este descontento frente a la disciplina de la historia del arte: en 1971 Linda Nochlin publicaba un artículo cuyo impacto continúa haciéndose sentir. Se trataba de “Why Have There Been No Great Women Artists?”.

Nochlin no buscaba responder a la pregunta. Su crítica a la historia del arte partía precisamente del análisis de las respuestas más usuales a la pregunta: las mujeres no son capaces de grandeza o las mujeres son capaces de una otra grandeza. Nochlin no estaba interesada en responder a esta pregunta con el andamiaje conceptual de la historia del arte, pues afirmaba con justeza que las herramientas de la historia del arte están marcadas por el género.

Quiero seguir esta vía de análisis y señalar que el género ha ocupado (veladamente, claro está) un lugar central en la construcción de las historias generales del arte en la Argentina. Sí: esos libracos pesados contienen claves de lectura del arte en clave de género. Proponen una manera de entender el arte basada en la diferencia sexual: un ordenamiento estructurado en una división binaria del mundo. El discurso no fue monolítico, sino que tuvo también fugas y deslizamientos.

En este texto, aspiro a examinar los lugares comunes y los juicios favorables con que los que un representante de la literatura artística nacional canónica ha buscado comprender a un grupo de artistas mujeres del pasado. José León Pagano (1875-1964) fue escritor, artista plástico, historiador y crítico de arte para diversos medios, entre ellos *La Nación*, desde 1905. Pagano detentaría esta posición privilegiada por cinco décadas. Su ojo crítico se orientó tempranamente hacia diversas mujeres artistas activas en Buenos Aires, las cuales fueron incorporadas a *El arte de los argentinos*, su obra clave publicada en tres tomos entre 1937 y 1940. Uno de los ejes que recorren silenciosamente su obra es el concepto de un *arte femenino*, que adquiere matices positivos en algunos tramos de sus escritos, mientras que en otro continúa apegado a una tradición de crítica artística que vincula lo femenino con aquello que es irrelevante, intrascendente y formulaico.

Su trabajo como crítico no puede ser dissociada de su esfuerzo por constituir una historia sistemática del arte nacional. Ambas tareas se hallan imbricadas y no resulta infrecuente hallar fragmentos prácticamente idénticos en sus reseñas y en *El arte de los argentinos*. Como es sabido, para estudiar el desarrollo de la actividad plástica, Pagano dividía en cuatro momentos la historia del arte argentino: el período de los precursores, el de los organizadores (correspondiente al periodo de entresiglos), el de los aportes de la pintura al *plein air* y el del arte de avanzada.

La propuesta historiográfica de Pagano incluyó la incorporación de las mujeres a cada etapa historia del arte argentino. Si bien las mujeres estaban presentes en todos las fases descriptas por Pagano, adquirirían mayor relevancia desde la época de los organizadores, donde se destacaban las trayectorias de María Obligado y Julia Wernicke. En este sentido, *revelaba* la existencia de las mujeres artistas ocultas en el relato de quien a menudo es considerado el padre fundador de la historia del arte argentino: Eduardo Schiaffino. Es conveniente citar *in extenso* este fragmento, pues desvela los alcances y límites de los aportes de Pagano en la valorización de la actividad de las mujeres en el arte argentino:

No faltaban mujeres pintoras; pero hacían, ¿cómo decirlo? hacían pintura de cámara, de puertas adentro, pintura femenina, de flores, de frutas. Si alguna se aventuraba un poco más y exhibía academias, ya no se miraba eso con buenos ojos, y el comentario social oponía reparos no leves a tamaña falta de tacto.

El comentario de Pagano es una declaración de prescripciones, debajo de las cuales subyacen ideas muy claras respecto del rol de las mujeres del período considerado, quienes no sólo produjeron cuadros de flores, según la caracterización estereotipada de las obras hechas por mujeres que ofrecía el autor. Al contribuir decisivamente a la consolidación de la figura de la mujer artista de entresiglos como una diletante entregada a los cuadros de ramillete, Pagano exageraba la distancia entre la actividad artística durante el período del Ateneo y la década de 1930, enfatizando de este modo la modernidad y libertad de la escena artística contemporánea. Así, establecía el duradero paradigma de desarrollo lineal de la actividad artística de las mujeres que ha imperado en la literatura histórico-artística posterior y que ha contribuido a oscurecer la actividad de las mujeres artistas de entresiglos. Aunque no debemos olvidar que existían limitaciones a la práctica artística femenina en este período, las trayectorias de las artistas mencionadas en su obra cuentan otra historia: una en la que las mujeres lograron visibilidad y desbordaron los géneros feminizados. Estas historias han permanecido al margen de la historia del arte hasta fechas recientes, que han asistido a la recuperación (paciente, arqueológica y a menudo agotadora) de sus trayectorias y figuras.

María Obligado de Soto y Calvo es presentada en *El arte de los argentinos* como una artista a secas: Pagano la separaba nítidamente de la categoría de “aficionada”. En tal sentido, defendía el derecho de María Obligado a ubicarse entre los pintores más destacados de su generación, algo que no ha sucedido. Además, desde su lugar como crítico de arte en *La Nación* Pagano se había ya ocupado de la obra de María Obligado en 1927.

En aquella oportunidad, el crítico se refirió “al *pintor* que hay en la señora de Soto y Calvo”. Pagano utilizaba la palabra *pintor*, no *pintora*, como una manera de ponderar a la artista. Como ya han señalado Parker y Pollock en *Old Mistresses*, los

críticos sólo pueden exaltar a una artista diciendo que pinta como un hombre. En el caso de Obligado, sus rápidos apuntes de viaje remitían a una pintura que no era estereotipadamente femenina, pues se vinculaban con la experiencia fuertemente generizada del desplazamiento.

La otra figura femenina de la etapa de organización es Julia Wernicke, cuyo arte fue ampliamente celebrado en la Buenos Aires finisecular, donde la artista animalista francesa Rosa Bonheur constituía un indudable referente cultural. En efecto, Wernicke logró insertar su producción con cierto grado de visibilidad, demostrada en sus muestras individuales de 1897 y 1909. A pesar de este éxito, Schiaffino apenas la mencionaría en el segundo tomo de su obra. En cambio, según Pagano, Wernicke también debería ser situada en un lugar especial, dado que fue considerada no ya una “aficionada” sino una artista plena. Las condiciones en las que una mujer podía pensar su propia actividad artística y la infravaloración del género de pintura de animales la habrían hecho alejarse del campo artístico nacional, al que regresa en pocas oportunidades. Por otro lado, en el obituario de la artista Pagano escribiría: “Le tocó actuar en los momentos más difíciles de nuestra evolución artística. No era frecuente ver a una mujer instalar su caballete en Palermo, frente a una jaula de leones”. Asimismo, Pagano no se limitó a analizar la figura de Julia Wernicke en estas ocasiones, sino que fue la única mujer artista que decidió incluir en la exposición histórica *Un siglo de arte en la Argentina*, que tuvo lugar en la Dirección Nacional de Bellas Artes en 1936.

El último tomo de la vasta obra de Pagano incluye un extenso capítulo titulado “La contribución femenina”. En la introducción del mismo repasó algunos de los nombres presentados en el primer tomo. Sin embargo, su objetivo era describir la diversidad de la práctica artística de las mujeres, atraídas por las más variadas tendencias desde la década de 1920. Además de nombrar a una gran cantidad de mujeres artistas, incluyó detalladas reseñas de la obra de Emilia Bertolé, Lía Correa Morales de Yrurtia, María Escudero, Raquel Forner, Lía Gismondi, Catalina Mórtola de Bianchi, Hildara Pérez de Llansó, Aurora de Pietro de Torras, María Mercedes Rodríguez de Soto Acebal, Carlota Stein, Ángela Vezzetti y Ana Weiss de Rossi, entre otras. La extensa lista refiere al supuesto *progreso* de la escena

artística. En efecto, del período de los organizadores Pagano rescataba apenas dos figuras de las ochenta artistas que habían expuesto en el Ateneo. El modelo de Pagano de la evolución lineal de la participación de las mujeres en el arte cimentaba el olvido de las *antiguas* a la vez que dio visibilidad a las *contemporáneas*.

Pagano no intentó vincular entre sí a estas disímiles artistas. La única razón por fueron reunidas es su género, en oposición al “sexo fuerte”. Sus nombres e historias constituyen la historia del arte del “sector femenino”. Es una obviedad señalar que no existe en la obra de Pagano un capítulo titulado “La contribución masculina”. Toda su obra, y en realidad toda la historia del arte, ha estudiado la cultura de los hombres, a la que a veces el sector femenino habría contribuido modestamente. En efecto, para Pagano las mujeres artistas merecían ser conocidas y estudiadas, pero separadamente: como un grupo discreto unido por una invariable condición femenina. Fue precisamente esta segregación la que ha permitido que estas artistas no aparezcan en los relatos posteriores sobre el período: al ser presentadas como independientes de los artistas varones, sus trayectorias dan la impresión de estar menos ancladas en sus contextos de trabajo y de ser, por lo tanto, olvidables.

Las biografías de las artistas presentaban palabras vinculadas al campo semántico de la delicadeza, como en la discusión de los retratos de Lía Correa Morales o en el comentario de la obra de María Mercedes Rodríguez de Soto Acebal. Estas recurrencias constituyen uno de los *topoi* más evidentes de la valoración que la historia del arte ha hecho de las mujeres artistas, cuyo estilo sería siempre introspectivo, delicado y sutil, como ya explicó Linda Nochlin en 1971. Para Pagano, a pesar de reconocer la posibilidad de que las mujeres artistas se comprometieran en prácticas creativas diversas, existía algo que podríamos denominar *estilo femenino*, marcado por la sutilidad y la gracia. Sin embargo, una de las artistas elegidas por Pagano fue presentada de un modo muy diferente. Se trataba de Raquel Forner, de quien Pagano afirmó que era varonil, impetuosa y que no buscaba lo agraciado, un hecho supuestamente singular y sorprendente para una mujer y que la separaba de otras artistas más decididamente “femeninas”

como la francesa Marie Laurencin. Las cualidades de la producción de la artista son significativamente similares a su fisonomía de rasgos duros y a su modo de autorrepresentación como artista moderna, que marcó un indudable quiebre con la imagen previa de la mujer artista. Forner ingresó a la historia del arte como *heroína masculina*, entroncándose con la moderna leyenda del artista, ser incomprendido y revolucionario. En tal contexto, Forner es presentada –desde la década de 1920 hasta nuestros días– como una artista imbuida de virtudes pretendidamente viriles: osadía, innovación estética y fuerza, incluso física. Frente su obra, Pagano repitió el *topos* del “recio espíritu viril” de la artista. Celebrada en catálogos, tesis, artículos y exhibiciones periódicas, su figura se recorta nítidamente sobre la miríada de artistas activas en el período, de las que poco se sabe aún, con excepción de Emilia Bertolé y Norah Borges.

A pesar de sus contradicciones, Pagano aparece –especialmente confrontado con la invisibilización femenina desplegada en la obra de Schiaffino– como un promotor clave de las carreras artísticas de diversas, sobre todo en su faceta de crítico de arte en *La Nación*. Resultado de sus años de trabajo, el Archivo José León Pagano, conservado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, es un repositorio fundamental para la reconstrucción de las trayectorias artísticas de las mujeres. En un contexto marcado por la ausencia de las artistas consideradas de los acervos museísticos, su tarea ha resultado clave para la preservación de la memoria de los logros culturales de las mujeres.

Georgina G. Gluzman (Buenos Aires, 1984) es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde también realizó sus estudios de grado. Su trabajo ha sido financiado por la Getty Foundation y el Institut National d’Histoire de l’Art. Actualmente es becaria posdoctoral del CONICET y se desempeña como profesora de historia del arte argentino y estudios de género en la Universidad de San Andrés. Es autora de *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*.