

“YO SOY MI PROPIA MUSA. PINTORAS LATINOAMERICANAS DE ENTREGUERRAS (1919-1939)”

"I am my own muse. Latinamerican painters from the interwar period (1919-1939)"

Dina Comisarenco Mirkin, Universidad Iberoamericana, México

Correo electrónico: dina.comisarenco@gmail.com

Gloria Cortés Aliaga (coord.), *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)*. Santiago de Chile: Andros impresores / Museo Nacional de Bellas Artes, 2019. 159 páginas.

¿Cuántas son las Evas, las Venus, las gracias, las majas, las odaliscas y las mujeres desnudas que, desde sus paredes en los más grandes museos del mundo, ¿refuerzan el estereotipo según el cual nosotras inspiramos mientras que los hombres crean? ¿Cuántas son, en cambio, las obras producidas por mujeres artistas que expresan otras visiones alternativas y positivas del género femenino que permanecen ocultas en las bodegas de colecciones privadas o incluso de dichos grandes museos?

¿Es acaso que las musas sólo bajan a la Tierra para inspirar a los artistas hombres? ¿Será que a las mujeres artistas las musas nos susurran otros temas, otros estilos y otros mensajes?; ¿que a veces cuestionan el imaginario del género femenino como producto de la fantasía masculina, para resaltar en cambio nuestro papel como creadoras de otros mundos imaginarios distintos? ¿Quién y cómo se decide cuáles son las obras que podemos disfrutar en las colecciones permanentes y en las exposiciones temporarias en los museos? ¿Será —como dice Lucy Lippard— que nos quieren como musas pero que nos temen como artistas? ¿Qué pasa cuando las mujeres salimos a la luz?

En el marco de estas inquietantes interrogantes, el título de la exposición y del catálogo que la acompaña, que su curadora, Gloria Cortés Aliaga, *inspiradamente* escogió a partir de un sugerente pensamiento de Frida Kahlo: ‘Yo soy mi propia musa’, resulta además una ocurrente metáfora poética, también un punto de partida teórico y conceptual, para acercarnos al tema de las mujeres latinoamericanas en el arte, que resulta a la vez provocador, estimulante y fructífero.

Efectivamente, al identificar el símbolo de la creatividad de las musas en su propia persona, Frida reclamaba con gran fuerza y vitalidad, el derecho de las mujeres para dejar el silencio atrás y para actuar en el campo de la cultura con creatividad, talento y compromiso, tal y como ella lo hizo, no sólo con el objeto de encontrar una forma de expresión personal, sino de transformar la sociedad.

En muchas ocasiones, Frida fue la musa de su esposo, el famoso muralista Diego Rivera; de sus alumnos, significativamente conocidos como Los Fridos; de infinidad de artistas posteriores, que se inspiraron en su original iconografía; y de incontables fridomaníacos que admiran su singular, rebelde y valiente forma de desafiar los valores sociales tradicionales, muy especialmente en relación con el género. Pero además de musa, Frida fue una artista en derecho propio, y desde hace ya varias décadas aunada a su biografía, su producción plástica está por fin empezando a ser estudiada, develando su extraordinaria visión de temas fundamentales como la vida y la muerte, la soledad, el sufrimiento, la sociedad de la Revolución mexicana, y de muchos otros de extraordinaria actualidad como el mestizaje, la migración, o la identidad de género. Con su contundente afirmación, ‘Yo soy mi propia musa’, Frida reconocía el importante lugar de las mujeres, no sólo para inspirar, sino, principalmente, para producir arte, conocimiento y cultura, áreas en las que a lo largo del tiempo efectivamente hemos contribuido de distintas y muy significativas formas, pero que la historiografía tradicional, frecuentemente ha pasado por alto.

Las musas de la mitología griega, hijas de Zeus y de Mnemosine, la diosa de la memoria, a través de su misma genealogía materna, ponen de relieve el papel fundamental que para los seres humanos tiene el recordar, porque justamente sólo a través de la memoria podemos cultivar y disfrutar la historia, y crear obras en los campos de la música, la danza, el teatro y las artes, en general. La memoria de nuestras genealogías maternas, en este caso, la de las artistas que nos han precedido en la vida, constituye la verdadera musa inspiradora no de Frida, sino de todas las mujeres artistas e historiadoras que tenemos; no sólo el derecho, sino la obligación moral de rescatarlas del olvido y de conocerlas como condición indispensable, para poder seguir creando y para poder seguir avanzando en la lucha por nuestros derechos.

Así, las revisiones historiográficas que muchas historiadoras del arte estamos llevando a cabo en la actualidad, en distintas regiones y de forma paralela y muchas veces concurrente, nos han hecho descubrir que muy frecuentemente a las dificultades propias de los distintos momentos históricos sufridos por las mujeres, se suma la política de invisibilización y de

borramiento propia de la historiografía del arte y del sistema artístico actual, que reiteradamente ignora o subestima su misma existencia como una forma más de naturalizar la falsa dicotomía hombre creador, mujer inspiradora.

Para revertir este proceso, desde hace ya varias décadas se han organizado exposiciones sobre mujeres artistas, conceptualizadas desde distintas perspectivas y montadas con distintos objetivos. La primera de dichas exposiciones fue llevada a cabo con una intención reivindicativa del género femenino en las artes plásticas, y fue la organizada por Linda Nochlin y Ann Sutherland, en 1976, en el Los Angeles County Museum of Art. Bajo el título de *Women Artists: 1550-1950*. La exposición incluía 83 creadoras, abarcó un lapso histórico de cuatro siglos y con una extensión geográfica de 12 países. Pese a lo general de su espectro, la exposición contribuyó decididamente a que comenzáramos a cuestionarnos sobre las causas posibles del olvido histórico de las mujeres artistas.

En 1995, Geraldine Biller, Bélgica Rodríguez, Edward Sullivan y Marina Pérez Mendiola organizaron una nueva muestra de artistas mujeres: *Latin American women artists, 1915-1995*, que se montó en el Milwaukee Art Museum, concentrándose ahora en el caso extraordinario de las mujeres artistas latinoamericanas. Pese a la especificidad histórica y geográfica de la selección de obras, la exposición todavía sostenía una visión interesada principalmente en el estudio reivindicativo de las mujeres artistas como un ente abstracto, más que en el análisis de sus contextos históricos, de sus obras, o de las cuestiones de género que de ellas pueden derivarse.

En el 2018, la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, organizada por las curadoras y académicas Andrea Giunta y Liliana Fajardo presentó el trabajo de 120 mujeres artistas y colectivos de América Latina y de Latinas viviendo en Estados Unidos, ejemplificando una nueva etapa de la revisión historiográfica del arte producido por mujeres artistas, concentrado también en nuestra región, pero enfocándose esta vez tanto en la identidad femenina de las artistas, como también en sus prácticas artístico-políticas, radicales y feministas.

Enmarcada en los estudios de género que caracterizan a la nueva historiografía del arte, la exposición y el catálogo *Yo soy mi propia musa*, pueden ser caracterizadas como una nueva corriente de análisis y de trabajo curatorial sobre las mujeres artistas de la región, que, además de destacar por haber sido inaugurada en Sudamérica, específicamente, en el bello Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, también se ocupa de revelar el contenido *feminista* de las

bien seleccionadas obras, entendiendo dicho contenido no como una práctica artística-política deliberada por parte de las creadoras —como en la exposición que mencionamos más arriba—, sino en un sentido amplio: como la reivindicación de los derechos de las mujeres expresada por las artistas en sus obras, independientemente de su identificación o no de dicho movimiento social. Como curadora y como editora del libro catálogo *Yo soy mi propia musa*, Gloria Cortés Aliaga realiza esta labor empleando algunas estrategias de gran alcance que aportan al campo disciplinar de la historia del arte, así como a la historia de las mujeres y de nuestras luchas a lo largo del tiempo.

En este sentido, uno de los principales logros de la exposición y del libro, es el poner de manifiesto, de forma muy contundente, que al contrario de lo que muchas veces se piensa —es decir, que América Latina adoptó *a posteriori* los avances internacionales, por lo menos en lo que hace a las luchas a favor de los derechos de las mujeres—, los distintos casos seleccionados demuestran que los debates locales en los distintos países de América Latina, quizás precisamente por la profundidad del paradigma patriarcal de la región, provocaron que las mujeres, en general, y las mujeres artistas en particular, reaccionaran de forma muy decidida para denunciarlos y para resistirlos, en ocasiones de forma más radical y productiva que en otras partes del mundo.

Otro logro significativo de la exposición y de su catálogo se relaciona con la organización en núcleos temáticos que ponen de relieve algunas de las preocupaciones propias del periodo de entreguerras, pero que resultan extraordinariamente vigentes hasta la fecha, con un carácter tanto retrospectivo como prospectivo. Así, a través de los ejes (1) Encuentros en París; (2) Leonora, Remedios, Maruja: el exilio en América; (3) La modernidad femenina; (4) El cuerpo como resistencia, y, (5) El género y la piel, Gloria Cortés Aliaga pone de manifiesto cómo el género siempre está cruzado y complejizado por otros factores sociales de identidad, tales como la nacionalidad, la clase y la etnicidad, factores todos que actualmente, por fin, están siendo reconocidos y estudiados en la historia del arte.

Por otra parte, al organizar la exposición en grupos temáticos que en algunos casos coinciden además con complicidades afectivas e intelectuales entre mujeres artistas latinoamericanas, Gloria Cortés Aliaga, nos descubre la existencia de algunas de las redes y de las conexiones que existieron entre ellas, deconstruyendo así, de forma convincente y categórica, el prejuicio sobre la soledad esencial y sobre la característica condición de anomalía que suele

adscribirse a las mujeres artistas. Efectivamente, el reconocernos en las otras, el actuar de forma colectiva, no sólo nos ayuda a superar el sentimiento de excentricidad enfermiza con el que generalmente se nos aísla y paraliza, sino que en la vida diaria tiene además un impacto social mucho mayor, que es el que precisamente la historiografía tradicional ha ido borrando a través del tiempo.

En esta empresa de romper paradigmas y de reconocer la colaboración entre mujeres, Gloria Cortés Aliaga no se limitó al marco teórico de su investigación, sino que llevó sus convicciones a la práctica, invitándonos a varias colegas de Chile (tales como María José Cuello González, Eva Cancino Fuentes, Montserrat Brandan, María de los Ángeles Marchant, Constanza Nilo, Yocelyn Valdebenito, Natalia Keller, Milencka Vidal) y de distintos países de América Latina (como Georgina Gluzman, Laura Malosetti y Diana Wechsler, de Argentina; Ana Paula Cavalcanti Simioni, Regina Teixeira de Barros, Mariana Leme y de Brasil; Anamaría Torres, de Colombia; Natalia Majluf, de Perú, y Karen Cordero, Dafne Cruz Porchini, Deborah Dorotinsky, y a mí, de México) a participar con cédulas interpretativas sobre las obras según nuestras áreas de especialidad y región, poniendo así de manifiesto la solidaridad que animó a la mayor parte de las artistas mujeres de la época estudiada y que nos une a las historiadoras del arte latinoamericanas hoy en día. Es esta sororidad la que nos está permitiendo construir juntas una forma distinta, más incluyente, armoniosa y solidaria de representar, de exhibir, de interpretar y de intervenir en el mundo.