



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

# **Resistencia Política y Producción Artística**

**(Arte y feminismo en Quebec: Un estudio de caso)**

**TÉSIS**

**Para obtener el título de:**

**LICENCIATURA EN CIENCIAS POLÍTICAS  
Y ADMINISTRACIÓN PÚBLICA**

**Presenta:**

**SOFÍA FUENTES RODRÍGUEZ**

**Director:**

**CARLOS GALLEGOS ELÍAS**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2021**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*A mi padre y a mi madre,  
quizás nos volvamos a ver*



Gracias,

*a mi familia, eternos aliados de mi curiosidad, me enseñaron a soñar y a siempre dar un paso más allá;*

*a los amigos y amigas, fuente de esperanza y nuevos horizontes, día a día me demuestran que las redes dan sentido y sostén;*

*a los maestros que se volvieron mentores, por brindarme claridad y orillarme a enfrentar batallas internas; así como a esta Universidad, por tantos espacios compartidos de discusión y exploración;*

*a La Centrale Galerie Powerhouse, fue gracias a su disposición que una visita se convirtió en una tesis;*

*a las mujeres que crean a partir y a pesar de las circunstancias, nos revelan que imaginar otros mundos es el primer paso para empezar a construirlos.*



# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	9
<b>I. ¿Tiene el arte un impacto social?</b> .....	9
<b>II. ¿Podemos hablar de arte feminista?</b> .....	12
<b>III. Entender el arte como un espacio de luchas</b> .....	16
<b>IV. ¿Qué trascendencia puede tener el análisis de una práctica artística feminista dentro de las ciencias sociales?.....</b>	18
<b>V. Estructura del trabajo.....</b>	20
<b>Capítulo I.....</b>	23
La producción artística en el pensamiento de Bourdieu y Becker .....	23
<b>I. Concepto de Campo.....</b>	24
<b>I.I Luchas de Poder (dentro del campo).....</b>	26
<b>II. Concepto de Bienes Simbólicos (el poder de hacer ver) .....</b>	27
<b>II.I. La importancia de la representación.....</b>	28
<b>II.II. Poder, Violencia Simbólica y Dominación Masculina .....</b>	30
<b>III. El Campo Artístico.....</b>	30
<b>IV. Concepto de Capital.....</b>	38
<b>V. Concepto de Habitus (disposiciones y convenciones) .....</b>	40
<b>VI. ¿Cómo analizar el campo artístico?: Una tentativa.....</b>	43
<b>Capítulo II: .....</b>	51
Antecedentes de una práctica artística feminista en Quebec, Canadá.....	51
<b>I. Contexto Social.....</b>	51
<b>I.I. Cambios sociales: modernización, rechazo a la Iglesia y nacionalismo .....</b>	53
<b>I.II. La Segunda Ola Feminista .....</b>	60
<b>I.III. Recapitulación.....</b>	68
<b>II. Contexto Artístico: Expansión Cultural y Revoluciones Artísticas.....</b>	70
<b>II.I. 1940 - 1950.....</b>	70
<b>II.II. 1950 - 1960.....</b>	72
<b>II.III. 1960 - 1970: Cambios en el Paradigma.....</b>	74
<b>II.IV. 1970 - 1990: Arte Políticamente Comprometido.....</b>	80
<b>III. Conclusión .....</b>	84
<b>Capítulo III: .....</b>	89
Un nuevo espacio de resistencia: Galerie La Centrale/Powerhouse.....	89
<b>I. Mujeres en el Campo Artístico Quebequense.....</b>	90
<b>II. ¿Qué es eso llamado Arte Feminista?.....</b>	97
<b>III. Galerie La Centrale / Powerhouse.....</b>	107
<b>IV. Reconstrucción histórica a través de la recuperación teórica.....</b>	119
<b>V. Conclusiones.....</b>	132
Epílogo: Descubrimientos e Inquietudes .....	144
Fuentes de Consulta.....	150

*Perdona que al filo de la madrugada,  
antes de que las palomas empiecen a descolgar  
bandadas de columpios invisibles de tejado a tejado,  
me pregunte qué hace tan desdeñable el dolor femenino  
y tan trascendente el masculino.  
Que en el hombre pase por historia lo que en la mujer pasa solo por histeria.*  
*- Tita Valencia*

*¿Quién diría que las manchas  
viven y ayudan a vivir?  
Tinta, sangre, olor.  
No se qué tinta usaría  
que quiere dejar su huella  
en tal forma  
- Frida Kahlo*

*Sin carne ni color, polvo marchito  
afán por existir con ansia ilusa  
retienen la silueta en infinito  
- Guadalupe Dueñas*

# INTRODUCCIÓN

*Lo Bello no es por sí mismo, el fin del arte; están, además, la carne y la sangre, el ser.*  
**Jean Paul Sartre**

## I. ¿Tiene el arte un impacto social?

La producción artística, a pesar de que a momentos puede parecer incomprensible – como acusan algunos críticos respecto al arte conceptual – o aparentar que sólo cumple con una función meramente estética o decorativa, ha demostrado tener un impacto social a lo largo de los años. El arte nos muestra un modo particular de ver las cosas y por lo tanto también es capaz de cambiar nuestra percepción de la realidad.

Autores como Konrad Fiedler<sup>1</sup> y Herbert Read<sup>2</sup> argumentan que el arte es un instrumento esencial en el desarrollo y ampliación de la conciencia humana, en tanto que implica tomar una posición respecto a la realidad y jugar con la manera en que podemos verla y entenderla. Para ellos, el arte es una afirmación del ser. En otras palabras, es la creación de un discurso simbólico que permite “el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana” (Read, 1955, p.13).

Read explica que antes de la palabra, fue la imagen; y en los inicios de la humanidad el arte se encontraba asociado con el rito, la magia. Era un método de expresión que no buscaba dejar constancia de la existencia de los grupos humanos a los que sus creadores pertenecían, sino que esperaba transformar la realidad y la manera en que se interactuaba con ella. Conforme avanza la historia es posible ver la importancia social que ha tenido el desarrollo de la producción artística: evoluciona la técnica, se crea la conciencia y uso de la simetría, del equilibrio y de la belleza, y se entiende cómo lograr composición.

Todos ellos conceptos y herramientas de los cuales hacemos uso aún.

Con la llegada del Renacimiento, los artistas desarrollan la perspectiva, habilidad que resulta vital para el entendimiento y la construcción del mundo como lo conocemos ahora. Es gracias a su esfuerzo por representar el realismo que también se da paso a un nuevo tipo de entendimiento, el entendimiento abstracto. Lo cual también implica un cambio en la manera en que pensamos y decodificamos nuestro alrededor.

Estos ejemplos buscan demostrar cómo el arte va más allá de la expresión de una gran variedad de sentimientos, emociones y concepciones, a pesar de que estos también son componentes importantes dentro de su producción. El arte crea su propio lenguaje, su propio simbolismo, sus propias representaciones y esto puede cambiar la manera en que la mente y el pensamiento se estructuran, es decir en cómo entendemos la realidad.

El arte también puede funcionar como una forma concreta de conocimiento – tanto conocimiento externo como autoconocimiento - ya que las artes plásticas para generar una obra necesitan no sólo materializar su realidad sino haberla captado, aprehendido. Como dice Read “toda actividad estética ha sido un esfuerzo por establecer una claridad individual de la conciencia.” (Read, 1955, p. 131)

---

<sup>1</sup> Teórico y crítico alemán de arte, que desarrolla su teoría del arte como un sistema de comunicación que se basa en el desarrollo de la habilidad perceptiva.

<sup>2</sup> Pensador inglés, filósofo político, poeta, novelista, anarquista y crítico de literatura y arte.

Es de esta manera que el arte también brinda la posibilidad de crear una identidad - un yo o un nosotros - por el lado de la creación o de la observación y el disfrute, en tanto que se está expresando la particularidad de una individualidad. Se permite lo que Read define como una penetración psicológica, es decir la exploración de aquello que está por debajo de la superficie; para él, los retratos son un buen ejemplo de lo anterior.

Por otro lado, más recientemente se le ha reconocido al arte su función tanto pedagógica (aunque ésta bien puede verse ejemplificada con el arte cristiano, así como con la propaganda generada a partir de la Segunda Guerra Mundial) como terapéutica, ya que se ve en la creación artística un medio y una herramienta para “llevar la esencia de las cosas a la conciencia humana” (Read, 1955, p.191).

Al igual que Read, el reconocido historiador del arte Ernst Hans Josef Gombrich se ha dedicado al estudio de la manera en que los aportes artísticos son capaces de trascender su propio ámbito. En su libro *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* hace un análisis histórico sobre los usos y funciones que el arte ha tenido dependiendo de su contexto de producción y recepción. Los siguientes aportes que él menciona permiten visibilizar algunas de las consecuencias sociales más importantes que ha tenido el desarrollo artístico. El arte ha permitido: la generación y expresión de emociones, la observación de la naturaleza, la búsqueda de nuevas formas de mirar y nuevas perspectivas,

la decoración, la evocación, el goce estético y la recreación de la realidad, el culto, la creación de objetos de lujo, así como la creación y adaptación de símbolos y metáforas, la evasión del aburrimiento y la exaltación de ciertos valores. La lista continúa: el uso del arte como arma política, como vehículo de utopías y generador de identidades, así como revelador del espíritu de una época o nación e inclusive como una vía de humanización enfocada hacia la transformación.

Estudios como los anteriores demuestran que el arte no sólo cumple con una función estética o económica. En tiempos más cercanos, también existen ejemplos de corrientes artísticas que más allá de los aportes técnicos y sociales involuntarios - que como hemos visto cambian nuestra percepción de la realidad - han buscado deliberadamente tener influencia en la realidad como la conocemos.

A lo largo de todo el siglo XX - tanto en Europa como en Norteamérica - existieron distintas corrientes artísticas que dotaban a su producción artística de valores e ideales claramente políticos; buscaron cambiar el arte para así cambiar al mundo. Aquellos que emprendieron una batalla desde el mundo del arte - al declararlo un espacio de libertad y cambio - para cambiar la vida, hoy en día son mejor conocidas como las vanguardias: el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo, el constructivismo, el cubismo, la BauHaus. el letrismo, el movimiento beat y hípster, el situacionismo y el teatro radical de los años sesenta.

Debido a su gran variedad tuvieron metas distintas: el progreso de la modernidad por vía de la guerra, la máquina y la tecnología moderna; la exaltación de la violencia; la promoción del nacionalismo; el culto al cuerpo; el poder de la voluntad del individuo; atacar las convenciones morales y sociales de la sociedad; celebrar la vida, el ocio, la diversión y el placer; hacer del arte una herramienta terapéutica para purificar todos los males de la sociedad; rechazar el dinero, los lujos y la opulencia; la eliminación de jerarquías estéticas; re-conectar con los sentidos, los sentimientos, los sueños y la infancia; explorar el inconsciente; defender incondicionalmente la imaginación y el libre ejercicio del pensamiento; crear una nueva sexualidad más abierta; potenciar cualidades humanas a través de la expresión y la creatividad; incorporar la vida y la experiencia al arte; alcanzar un estado paradisíaco; reconocer a los jóvenes como una nueva potencia; generar experiencias al margen de la vida convencional; expandir los límites de la libertad personal; no ser súbditos de la historia, sino sus constructores; apropiación del espacio público; y esto por mencionar sólo algunas.

En resumen, se podría decir que desde distintos frentes se buscó inventar nuevas formas de pensar y de vivir para revolucionar la vida cotidiana; lo anterior acompañado de una buena dosis de subversión y desafío a la autoridad, tanto dentro como fuera del mundo artístico.

Respecto a la producción artística, buscaban que sus obras tuvieran un efecto tanto emocional como intelectual en lo individual y en lo social,

para así alcanzar sus respectivas metas.

A pesar de sus diferencias y contradicciones, todos coincidían en la promoción y búsqueda de cambios estructurales dentro de la sociedad a través del cuestionamiento y crítica de la misma por medio de la producción artística. Con ello logró sacar al arte de una producción que estaba encaminada sólo hacia la contemplación y hacia el placer estético para hacer de él una posible herramienta de transformación.

## II.

### ¿Podemos hablar de arte feminista?

Los ideales del vanguardismo siguieron presentes en la vida de muchas generaciones de futuros artistas y no artistas; para la década de los 60s: “Las ideas vanguardistas se habían ido imponiendo, ganando adeptos, transformando escalas de valores e influyendo en las elecciones vitales.” (Granés, 2011, p.15) La necesidad de cambios sociales y la búsqueda de nuevas maneras de vivir no fueron ajenas a las mujeres:

*“En Europa Occidental, así como en los núcleos urbanos principales de Estados Unidos durante los años 70, algunos grupos de mujeres no estaban ya dispuestas, con la conciencia feminista en pleno fervor, a mantenerse perpetuamente en la misma situación de violencia explícita o implícita en los modos de hacer y las oportunidades que se les ofrecían. El mundo del arte no fue ajeno a esta revolución.” (García-Oliveros & Durán, 2015, p.118)*

Es así que teniendo como antecedente un arte claramente político – que había cambiado la manera de pensar el arte y sus posibilidades dentro de la sociedad - y en medio de un contexto de luchas sociales - derechos para las mujeres, para las minorías étnicas, para los homosexuales, es decir para todos aquellos grupos que políticamente se sitúan en los márgenes - surge una nueva expresión de arte político que es el tema de interés de este proyecto de investigación: el auto-denominado arte feminista.

Insertas en dicho contexto de luchas sociales, grupos de mujeres artistas empezaron a preguntarse por qué no ha habido – en términos de reconocimiento y de difusión, no de inexistencia - grandes mujeres artistas y por qué aquellas artistas que sí han tenido reconocimiento no se encuentran dentro de los anales de la historia del arte.

A partir de una revisión histórica y social argumentaron que el desconocimiento de grandes mujeres artistas, así como la falta de reconocimiento y tras-

endencia histórica de mujeres importantes dentro del campo artístico de ese momento se debe, no a que las mujeres tienen menos talento o creatividad, sino a las circunstancias y andamiajes institucionales y sociales que existen dentro de dicho campo e impiden que su trabajo sea valorado como el de sus compañeros varones. Es a partir de estos pensamientos que comenzarán un nuevo tipo de práctica artística que busca reivindicar el valor de la mujer como artista.

El arte feminista se ha definido por sus participantes como “una posición política, un conjunto de ideas acerca del futuro del mundo, el cual incluye información sobre la historia de las mujeres y sus luchas y el reconocimiento de las mujeres como una clase. El arte feminista también es el desarrollo de nuevas formas y un nuevo sentido de audiencia.” (Lippard, 1980, p.362) Las vanguardias artísticas anteriormente mencionadas también tuvieron una fuerte influencia en esta nueva visión sobre cómo pensar el arte, especialmente respecto a la técnica, ya que fueron los pioneros en muchos de los medios – como el performance o la experimentación con nuevos materiales– que más tarde caracterizarían a este amplio grupo de mujeres, así como en la inserción directa de temas sociales y políticos en su producción.

En este momento es importante hacer una distinción crucial para efectos de esta investigación. Para facilitar la comprensión de la manera en que se ha desarrollado lo que hoy se reconoce como arte feminista hago una diferencia entre dos categorías: arte feminista por un lado y práctica artística feminista, por otro. Arte feminista es la manera en que tanto las artistas participantes, así como otras instituciones artísticas (principalmente universidades y museos) han catalogado a partir de la década de los 80 a esta corriente de producción artística que vincula al arte y al femi-

---

<sup>3</sup> Es por ello que cuando haga mención específica al concepto “arte feminista” es debido a que así ha sido utilizado por los académicos, artistas o publicaciones de museos usados para este investigación.

nismo<sup>3</sup>. Sin embargo, para evitar discusiones estéticas respecto a si al arte pueden atribuírsele determinados adjetivos y para situarnos desde la perspectiva de las ciencias sociales resulta preciso entender que la producción artística va más allá de la obra, por lo cual propongo para este estudio el concepto de práctica artística feminista.

Entiendo por práctica artística feminista el proceso de producción – tanto material como teórica – que permite poner en circulación obras de arte cuyo interés esta centrado en problemáticas feministas. Este proceso no sólo incluye a las obras de arte y su puesta en escena, sino al conjunto de temas manejados, los discursos que lo sustentan, los medios usados y la investigación hecha por parte de distintos agentes del campo artístico para sustentar teóricamente esta práctica artística naciente. Este concepto al igual que el de arte feminista también hace referencia a la vinculación de arte y feminismo, pero a diferencia del primero permite entender que no sólo es la obra artística en sí la que demuestra este vínculo a través de una temática de denuncia, sino que la integración del feminismo en el arte también implica e implicó desde su surgimiento nuevas formas de pensar la manera en que el mundo artístico se organizaba así como los criterios de los cuales hacia uso para decidir que podía ser considerado como arte y que no.

Es en la década de 1970 que surge esta nueva tendencia de artistas exclusivamente mujeres que buscaron reivindicar la posición de la mujer tanto dentro como fuera del arte, debido a sus perspectivas políticas este grupo se identificó a sí mismo como artistas feministas. El objetivo de este arte feminista fue – y es – en palabras de Ruth Iskin<sup>4</sup> “crear conciencia, invitar al diálogo y transformar la cultura” (Lippard, 1980, p.362). Como menciona una importante artista perteneciente a este movimiento llamada Harmony

Hammond<sup>5</sup>: se buscó crear un arte que “reflejase una conciencia política de qué significaba ser mujer en una cultura patriarcal, la forma visual que esta conciencia toma varía de artista en artista.” (Lippard, 1980, p.362)

Si bien en este ensayo se habla de esta práctica artística como una sola corriente, no todas las artistas que se identificaban como parte de esta tendencia trabajaron en conjunto; diversos subgrupos se formaron y algunas mujeres inclusive adoptando estos valores preferían trabajar de manera individual. La formación de estos subgrupos obedece a factores temáticos, a distintas convergencias de intereses, así como al factor tiempo espacio, ya que surgieron paralelamente en distintas ciudades principalmente en Europa y en Norteamérica.

Como se explica a lo largo de este ensayo, la práctica artística feminista contiene dentro de sí una multiplicidad de intereses, materiales y estilos que hacen imposible su completa unificación, si bien históricamente podemos notar su incorporación al mundo del arte y su reconocimiento como un movimiento con valor histórico y artístico hasta el día de hoy. Es importante mencionar que sigue vivo un debate respecto a qué es lo distintivo en este denominado arte feminista; este tipo de debates ayuda a ejemplificar porque hablo de una práctica artística feminista más que de un arte feminista o de mujeres:

*“¿un modo específico de las intervenciones artísticas? ¿Una identidad sexo-genérica específica de quien lo realiza o de quien la estudia? ¿Se trata, acaso, de representaciones diversas de experiencias de la identidad genérico sexual? ¿De un modo de intervención político artístico? ¿De un anclaje diverso desde la crítica que analiza esos discursos?” (Gutiérrez, 2015, p.71)*

A pesar de las discusiones que aún continúan respec-

<sup>4</sup> Profesora emérita de arte y cultura visual en Ben Gurion University of the Negev.

<sup>5</sup> Artista y escritora estadounidense central dentro del liderazgo del arte feminista en la década de los 70; es co-fundadora de A.I.R., la primera galería cooperativa de arte de mujeres en Nueva York.

to a cómo definir la particularidad de estas producciones, no es posible negar que hubo un momento histórico donde varios grupos de artistas se definieron a sí mismas y a su producción artística como feminista y que este hecho no pudo ser ignorado ni dentro ni fuera del campo artístico. Más allá de todas las diferencias y luchas internas entre artistas feministas estas tenían en común la capacidad de:

*“confrontar los discursos dominantes acerca del arte, las nociones aceptadas de arte y artista ... donde las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones poder – género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción.” (Pollock, 2010, p.18)*

Los siguientes párrafos pretenden clarificar algunas de las intenciones y metas que se propusieron aquellas mujeres que comenzaron a vincular el arte con el feminismo. Para ellas “sus prácticas artísticas han sido históricamente un lugar de construcción de subjetividades, cuerpos y vidas posibles y vivibles” (Gutiérrez, 2015, p.66), lo cual convierte a esas prácticas en una posible línea de acción e intervención política. Reconocieron la importancia de las producciones y representaciones artísticas como un componente vital dentro de la formación del sujeto, por lo cual apelaron a un cambio dentro de ellas para fomentar que las mujeres pudieran construirse como un nuevo sujeto. En otras palabras, el arte se convirtió en un medio y una herramienta de resistencia para el movimiento feminista (tanto en lo grupal como en lo individual), a partir de la segunda ola del movimiento feminista<sup>6</sup>, la cual es reconocida como uno de sus periodos de mayor organización y actividad grupal mundialmente.

Podría decirse que el objetivo general de dicha práctica artística feminista era visibilizar lo que distin-

tos grupos de mujeres identificaron como un sesgo masculino dentro de las teorías estéticas. Partían de dicha afirmación para intentar impulsar desde el arte un proceso de deconstrucción de la mujer, o al menos contribuir a él, que a su vez pudiera mejorar la posición social y artística de la mujer al afirmarla como un sujeto histórico lleno de potencialidades.

Distintas autoras<sup>7</sup> a lo largo de todo el continente - que han dedicado buena parte de su trabajo al estudio del arte feminista - mencionan que este proceso incluía: cambiar la representación de la mujer de objeto inspirador del genio masculino a creadoras de su propia posición y visualización; la reivindicación del lugar de las mujeres dentro de la historia y del campo del arte; una búsqueda de modos de expresividad diferentes que fueran capaces de dar cuenta de lo que era ser mujer; “la exploración de nuevas formas estéticas de producción y recepción y las críticas a los modos de distribución y circulación de las obras y de constitución de las instituciones artísticas” (Gutiérrez, 2015, p.69); la denuncia de la violencia contra la mujer así como la subordinación del género; la transformación de estereotipos, normas y relaciones sociales; el cuestionamiento de los usos del cuerpo de la mujer por parte de los medios de comunicación; la toma de conciencia feminista; la lucha contra cualquier tipo de discriminación hacia la mujer y más adelante hacia otros grupos marginados; explorar la construcción de la sexualidad; entre otros.

A pesar de su gran ambición – tanto política como artística -, esta nueva manera de entender y producir arte ha tenido claras repercusiones dentro del mundo del arte; la interacción e influencia mutua entre el arte y el movimiento feminista es uno de los puntos que se desarrollarán a lo largo de este trabajo. Por mencionar un ejemplo, veremos un gran cambio dentro del campo artístico que fue ocasionado por la

<sup>6</sup> Como se explica en el Capítulo II: la primera ola del feminismo hace referencia al movimiento sufragista que tuvo lugar a finales del S.XIX mientras que la segunda ola es entendida como el resurgimiento de una lucha por los derechos de la mujer durante las décadas de 1960 y 1970.

<sup>7</sup> Tales como: María Laura Gutiérrez, Lucy Lippard y Ana Martínez Collado. museos usados para este investigación.

aparición de esta práctica feminista, en tanto que “muchos temas que no eran objeto de interés para las prácticas artísticas se fueron considerando centrales – desde cuestiones vinculadas con la experiencia y la autobiografía hasta temas estrechamente relacionados con la intimidad, la subjetividad y la construcción social de estereotipos de clase, se sexo, género y raza.” (Martínez-Collado, 2014, p.45)

Para hacer visible su presencia dentro del mundo del arte y para separarse de lo que ellas denunciaron como un campo dominado exclusivamente por hombres que compartían ciertas características (ser blanco, heterosexual y de clases sociales privilegiadas) fue necesario que tomaran una postura hasta cierto punto de ruptura respecto a la manera de hacer y entender el arte. La práctica artística feminista se cuestionó todas las nociones de arte como eran entendidas hasta ese momento<sup>8</sup>. **La manera como se articulan e interactúa el contexto social y artístico que dan cabida a esta práctica artística, así como las estrategias usadas por las mujeres artistas para lograr establecerse como una voz respetada y reconocida dentro del campo artístico es el principal punto de interés de este trabajo.**

Ejemplos del tipo de estrategias disruptivas de las cuales hicieron uso las artistas feministas incluyen nuevas maneras de generar obras y procesos artísticos como lo son: “la colaboración, el diálogo, un cuestionamiento constante de las asunciones sociales y estéticas y un nuevo respeto por la audiencia. La contribución del feminismo a la evolución de las artes se revela no en formas, sino en estructuras.” (Lippard, 1980, p.363)

En términos académicos e intelectuales sus aportaciones dentro del campo artístico no fueron menores<sup>9</sup>. Estas artistas fueron capaces de identificar que dentro del mundo del arte existen relaciones de poder no igualitarias que son reflejo de las relaciones de dominación que existen fuera de él, en su caso se analiza una relación de poder basada en una división sexual y de género. Se hicieron preguntas vitales para el análisis de cualquier construcción social referentes al “cómo narramos, qué dejamos fuera o dentro de esa narrativa y cómo preguntamos o construimos” (Cutiérrez, 2015, p.74), para así hacer evidente la importancia política de las formas en que se constituye y se articula el mundo del arte.

---

<sup>8</sup> En distintos artículos sobre arte feminista se habla de un rechazo generalizado por parte de esta tendencia hacia los principios modernos del arte tal cual eran definidos y aceptados por los selectos círculos de la academia artística; estos principios eran considerados como pilares dentro de la manera de producir y entender el arte durante la primera mitad del S.XX. De acuerdo con Griselda Pollock: “Se ha definido el pensamiento modernista según tres principios básicos: la especificidad de la experiencia estética, la autosuficiencia de lo visual, la evolución teleológica del arte con independencia de cualquier otra causalidad o presión social. Los protocolos modernistas estipulan qué se valida como “arte moderno”, es decir, qué se considera relevante, progresista y de vanguardia. El arte que se involucra con la realidad social es político, sociológico, narrativo, rebaja las preocupaciones propias del artista por la naturaleza del medio o por la experiencia humana... Los textos y prácticas artísticas feministas, en alianza con otros grupos radicales, han intervenido para romper con la hegemonía de las teorías y prácticas modernistas que aún hoy están activas en la educación sobre arte.” (Pollock, 2015, p.45)

<sup>9</sup> No olvidemos que el mundo artístico no sólo incluye la producción de obras de arte, sino que también forman parte de él la crítica artística y los estudios generados desde la academia, así como los espectadores y todas las instituciones involucradas en la puesta en escena de dichas obras de arte.

### III.

## Entender el arte como un espacio de luchas

Gracias a la manera en que se ha escrito la historia del arte puede parecer que existe cierta linealidad en su desarrollo y que ésta se ha ido formando paulatinamente como un continuum. Como se argumentó previamente, el papel del arte y de los artistas respecto a la sociedad a la cual pertenecen ha variado a lo largo de los años. Sin embargo, lo que muchas veces no es tan evidente es que cada corriente o grupo artístico dominante en un determinado periodo ha buscado mantener su posición privilegiada.

Lo cierto es que dentro del campo artístico – especialmente en el área de la producción artística - hay juegos de poder entre grupos disidentes que como explicaré en el capítulo I hacen de este campo un espacio de luchas que vale la pena analizar desde la ciencia política con el objetivo de poder entender mejor cómo es que llegan a las audiencias los productos culturales que se consumen y dan forma a la sociedad. Al mismo tiempo un estudio de esta índole permitirá comprender cómo se forman los criterios dentro de una estructura institucional que hacen que las distintas producciones culturales y simbólicas puedan ser clasificadas como obras de arte, mientras otras quedan fuera, so pretexto de ser artes menores o más insignificantes; es decir, no tan merecedoras del *status* casi sacro que actualmente se le concede al arte.

El hecho de que existan dentro del mundo del arte luchas por obtener la mayor cantidad de poder posible implica que dentro de él se encuentra grupos e individuos tanto dominantes como dominados; por lo general los dominantes tienden a ser aquellos agentes que se encuentran bien posicionados después de una larga y fructífera trayectoria dentro del campo y los dominados, aquellos recién llegados que están intentando obtener una buena posición dentro del mismo campo. A su vez, esto pone en evidencia la creencia que tienen tanto dominantes como domina-

dos respecto a la importancia del arte como una vía de producción y reproducción de ideas.

Estas estructuras de dominación no son exclusivas de dicho campo, sin embargo, estudios culturales - como los del sociólogo Pierre Bourdieu - han demostrado que el campo artístico por medio de este tipo de dinámicas cumple con una función de reproducción social muy importante, en tanto que legitima las estructuras de dominación que existen fuera de él por medio de su repetición dentro del mismo. Si bien las distintas funciones sociales del arte varían, esta función de reproducción social se ha mantenido a lo largo de los años independientemente de quién domine el campo.

Es por eso por lo que al revisar la historia del arte es fácil notar que gran parte del canon está conformado por hombres, blancos, de países occidentales que generalmente pertenecen a clases medias o altas. Esta figura coincide con la figura de quien típicamente ha formado parte del bando dominante o colonizador dentro de la historia mundial. Lo anterior no es coincidencia y, como se espera demostrar a lo largo de este trabajo, responde a dinámicas de reproducción social.

Este trabajo retoma distintos análisis hechos desde una perspectiva feminista sobre la reproducción de relaciones de poder no igualitarias dentro del campo artístico – específicamente la relación desigual entre géneros – que se lleva a cabo por medio de la dominación de un grupo (identificado como el hombre, o el hombre blanco más específicamente) que impone sus medios y visiones respecto a la manera adecuada de representar e interactuar con la sociedad.

Lo anterior pone en evidencia una vez más que, si bien muchas veces se le intenta adjudicar a la producción

artística una función meramente estética, decorativa o de entretenimiento, dentro del campo artístico existen motivaciones políticas encubiertas por tener el control de aquellos temas que son adecuados de tratar y la manera en que deben de representarse o tratarse.

La lucha de las mujeres artistas por lograr mayor presencia y una mejor posición dentro del campo artístico se ha llevado a cabo en distintas latitudes y momentos desde finales del siglo XIX; sin embargo, su mayor impulso y visibilidad se logra a partir de la década de 1970 cuando se comienza a consolidar esta nueva modalidad de práctica artística, guiada por intereses relacionados a los de la lucha feminista. Las artistas pertenecientes a estos grupos cambiaron su percepción del artista hacia la de un artista militante que llevase distintas luchas sociales a nuevos espacios a través del uso de métodos, técnicas y temas hasta cierto punto disruptivos, que fueran capaces de reflejar los distintos intereses y perspectivas que tienen en tanto que son mujeres.

En este proyecto busco hacer un análisis – a partir de la teoría de campos de Bourdieu - de una expresión muy específica del fenómeno de la práctica artística feminista, por lo cual propongo como objeto de estudio la historia de la creación de la primera galería de arte con enfoque feminista en la ciudad de Montreal, Canadá. La razón por la cual propongo este estudio de caso, es porque en esta galería se condensan las características más importantes que permiten entender de qué se trata aquello que hoy en día se conoce como “arte feminista”, así como su importancia social y política. Más importante aún, el análisis de su surgimiento permite entender cómo a *grosso modo* se articula el campo artístico en torno a luchas de poder, las cuales en última instancia resultan ser luchas políticas por lograr imponer una determinada visión del mundo.

Al estudiar la emergencia de la práctica artística feminista en Quebec<sup>10</sup> y la creación de esta galería – lo que no se obtuvo en todos los países donde había presencia de mujeres artistas feministas – es posible notar dos luchas que no pueden ser separadas entre ellas, ya que en la mayoría de las obras artísticas producidas en ese momento se encuentran fuertemente vinculadas y visibilizadas. Por un lado, una lucha propiamente artística (que no por ello es menos política) por la legitimación de nuevos temas y medios artísticos. Por otro lado, una lucha social que busca impulsar el trabajo creativo de mujeres y crear su propio imaginario colectivo. Para lograr ambos objetivos tuvieron que aliarse y actuar en conjunto como un nuevo agente colectivo dentro del campo artístico, que usa distintas estrategias para acumular el capital necesario para hacerse escuchar y ser partícipes de la dirección del campo.

---

<sup>10</sup>. Provincia a la cual pertenece la ciudad de Montreal y por lo cual se encuentra indisolublemente unida a su contexto histórico, político, social y artístico.

## IV. ¿Qué trascendencia puede tener el análisis de una práctica artística feminista dentro de las ciencias sociales?

La importancia de este trabajo reside en que hoy en día es más clara que nunca la posibilidad de hacer uso del arte como herramienta política, lo cual hace indispensable analizar las maneras en que éste se articula y las circunstancias que lo posibilitan (o impiden). Para observar de qué manera cumple el arte con una función de reproducción social al perpetuar las relaciones desiguales de poder que existen fuera de él, tenemos que estudiar las dinámicas internas en las cuales se decide qué se considera como arte y qué no, y por lo tanto cuales son los productos que llegan a nuestro alcance. Para esto, es preciso comprender cómo un contexto social y político tiene influencia en las maneras en que se producen y se distribuyen distintas expresiones del campo artístico<sup>11</sup>; es decir, explorar la relación entre arte y sociedad.

Este trabajo también pretende reconocer la importancia del arte como herramienta política al ser usado como un medio de denuncia y de transformación social. En este caso, se estudia la posibilidad de cambiar la posición de la mujer dentro y fuera del campo artístico; eliminar estereotipos negativos y luchar por una forma más digna de reconocimiento social por medio de un cambio en las estructuras y las posiciones dentro del campo artístico. En este sentido, es necesario enfatizar que lo verdaderamente político del arte es su capacidad de imaginar nuevos mundos posibles y construir nuevas subjetividades.

Lo anterior permite analizar la existencia dentro del campo artístico de espacios de resistencia que operan como crítica de este mismo campo, pero que también hacen uso de él para llevar su propia lucha política fuera de él. Es necesario pensar este campo como un espacio donde surgen “estrategias político-culturales para pensar la sensibilidad y las propias prácticas artísticas como intervenciones políticas en el ámbito del sistema sexo – género.” (Gutiérrez, 2015, p.73). Esta es

la principal aportación de este proyecto para las ciencias sociales.

A su vez, empezar a pensar de distintas maneras el arte permite concebir otro tipo de propuestas creativas que permitan una construcción del sujeto distinta, así como la generación de nuevos modelos de relaciones sociales. Lo anterior, puede llevar a reflexionar sobre la manera en que el arte y otras producciones simbólicas construyen nuestras subjetividades. He aquí una de las principales funciones sociales del arte que normalmente no es tan estudiada.

La razón por la cual me interesa en particular la práctica feminista dentro del arte, y no otra corriente o tendencia artística, reside en que éste se ha planteado como “una forma de política basada en lo subjetivo, lo íntimo, la sexualidad, lo cotidiano, lo oculto, lo silenciado, que construye el orden simbólico en el que se asienta lo social, lo político y lo económico.” (Martínez-Collado, 2014, p.45) Paralelamente, este movimiento ha denunciado las estructuras de dominación masculina que existen dentro del campo artístico y que han impedido la entrada y el reconocimiento de las mujeres y de otros grupos marginales. Veremos cómo estas artistas han identificado gracias a un discurso feminista la manera en que el arte logra introducir sutilmente definiciones, mandatos, exigencias e ideologías respecto a lo que implica ser mujer, así como actividades y límites que le han sido asignadas. Puesto de otra manera, se verá cuáles han sido las actitudes y los criterios dominantes dentro del mundo del arte y la forma en que esto ha afectado la producción y la posición de las mujeres.

Debo hacer notar que el hablar de este tema también permite reforzar un acercamiento al feminismo como un fenómeno de importancia política y epistemológica tanto en un contexto social (dentro de lo cual po-

<sup>11</sup> Ya sean obras artísticas, críticas, reseñas, artículos, exposiciones u otro tipo de producciones académicas relacionadas al arte.

demos situar sus luchas culturales y artísticas) como académico. Recordemos que la lucha social del feminismo por la liberación de la mujer:

*“...consistía en poner en evidencia el sistema sexista y de poder patriarcal que, basándose en el género, se expresaba a través de las estructuras sociales, económicas y políticas; en el lenguaje y en la imagen cultural tanto del hombre como de la mujer; en la alienación de ésta respecto a su propio cuerpo, en la represión de su sexualidad y en el control masculino de su capacidad reproductora, así como a través de la violencia del hombre contra ella.” (Chapman, 1995, p.107)*

Lo cual en términos académicos se tradujo en: “transformar la teoría del género en una teoría política, sustituir el “logro de objetivos” y la superioridad” por el “poder” y la “dominación” en la explicación de los valores masculinos, traducir la posición desigual de la mujer y sus restringidos papeles a términos políticos como subordinación, impotencia y opresión” (Chapman, 1995, p.106), lo cual ha permitido un cuestionamiento respecto a las maneras en que por medio de dualismos tendemos a construir nuestro conocimiento así como ha favorecido la comprensión de la diversidad, los sujetos sociales marginalizados y la importancia de incluirlos en distintas estructuras pilares de la sociedad.

En consecuencia, puede afirmarse la importancia de la existencia de una episteme y de un movimiento feminista en cuanto que propone un replanteamiento tanto de todo el sistema político y social (principalmente gracias a la inclusión de los intereses de grupos marginados y dominados en la agenda política) como de la manera en que éste es entendido y estudiado (es decir, analizarse de qué manera la exclusión de la mujer así como ciertos prejuicios sobre la misma han “distorsionado el conocimiento” que tenemos sobre la sociedad, la naturaleza y nuestra relación con ambas)

Finalmente, considero que un proyecto de investigación de esta índole permite “comprender la historia del arte como un discurso/práctica que produce, en sí mismo, representaciones sexo-políticas de manera activa, así como subjetivaciones diferenciales y normativas de política sexual” (Gutiérrez, 2015, p.73) Lo cual a su vez implica, una vez más, la necesidad de estudiar la existencia de relaciones de poder en un campo donde han sido invisibilizadas, con el objetivo de entender las maneras en que el arte y la cultura han moldeado (y continúan moldeando) nuestra concepción del mundo así como nuestro lugar en el mismo, contribuyendo así a generar determinadas jerarquías que nos permiten construir distintos caminos de vida posibles. Por ejemplo, en el caso de las relaciones (de dominación) que han existido entre hombres y mujeres, al hablar de las obras de las artistas feministas debe notarse la invitación que hacen a reescribir la historia del arte, ya que muchas de estas reflexionan acerca de cómo se ha construido como imagen y sujeto a la mujer desde y dentro del arte, para así proponer cambios radicales en esa concepción.

En este sentido, quisiera resaltar mi interés por continuar el legado de todos aquellos que han luchado por:

*“mantener viva la utopía de que el arte no es un lujo, una temática menor, menos urgente o importante que las actividades de la política macro-estatal, ni menos apremiante que las propias urgencias de la vida ... Es esa necesidad vital la que nos conduce a imaginar otros mundos posibles en y desde el arte, no como una vitrina silenciosa, sino como una constante línea de acción e intervención política.” (Gutiérrez, 2015, p.66)*

## V.

### Estructura del trabajo

La principal pregunta de investigación que ha guiado este proyecto es: **¿Qué posibilita la articulación de la primera galería de arte con enfoque feminista en Montreal y cuál es su significado político y social (visto desde la teoría de campos de Bourdieu) dentro y fuera del mundo artístico?** El objetivo principal es hacer uso de la teoría de campos (específicamente aquellos que pertenecen a la producción de bienes simbólicos) de Bourdieu para entender cómo este grupo de artistas llevó a cabo una lucha de poder que eventualmente les permitió establecerse como una corriente de producción y de estudio académico reconocida dentro del campo artístico.

Lo anterior nos permitirá adentrarnos en la importancia de reconocer las dinámicas de lucha de poder que existen dentro de un campo de producción simbólica, el cual tiene una constante interacción con la sociedad a la cual pertenece y por lo tanto se ve influido por ella y a la vez llega a influirla. Para ello, fue necesario preguntarse de manera secundaria: ¿Cómo las luchas de poder dentro de un campo artístico cambian la percepción sobre qué es y qué no es arte? ¿Cómo se producen los criterios que determinan las obras artísticas que llegan a nuestras manos por medio de distintos circuitos de circulación y exhibición? ¿Qué repercusiones sociales busca obtener la práctica artística feminista? ¿De qué manera el campo artístico es un reflejo o expresión de las relaciones de poder desiguales que existen fuera de él? ¿Cómo se ha transformado el arte con la inclusión del feminismo en él y viceversa, se ha beneficiado el movimiento feminista gracias a su expresión por medio de producciones artísticas?

En este primer apartado, se dio una breve introducción respecto a la importancia social que tiene el arte y las funciones que ha tenido a lo largo de la historia y cómo estas han llegado a materializarse o a influir

la producción artística más reciente hasta llegar a la corriente artística que hoy se identifica como arte feminista. De igual forma, se hizo una síntesis de las características en común que han definido este tipo de producciones, tanto en la forma como en el fondo; así como algunas de las circunstancias que rodearon su aparición. Finalmente, me interesó dejar clara la importancia que considero que tiene una investigación de esta índole para el área de las ciencias sociales, ya que el arte y todo lo que lo rodea muchas veces no es estudiado desde una perspectiva social.

En el siguiente apartado, Capítulo I, hago una revisión de los principales textos del sociólogo Pierre Bourdieu referentes a los campos de producción simbólica, entre los cuales se encuentra el campo de mi interés, el campo artístico; así como del autor Howard Becker, quien observa la manera en que el campo del arte funciona desde la práctica más que desde la teoría. Esta revisión es vital, ya que la lectura de ambos se convirtió en la vía de análisis que me permitió ver de qué manera funciona un campo artístico en un determinado tiempo –espacio, los ámbitos a explorar para dar respuesta a estas inquietudes y partir de ahí para analizar el fenómeno en concreto que me interesa.

Ambos autores son relevantes para dar respuesta a las preguntas de investigación aquí planteadas en tanto que permiten explicar la producción artística desde una visión compleja y multidimensional que integra distintos ámbitos como el social, político, académico y económico con la finalidad de hacer un análisis que podría entenderse como un análisis por capas. De igual forma, ambos autores facilitan la comprensión de la producción artística como un fenómeno de especial importancia social puesto que plantean a esta como una vía de transmisión de

conocimientos y como una forma de estructurar la manera en qué vemos al mundo y por lo tanto de naturalizar la manera en que nos relacionamos entre distintos grupos. En pocas palabras, el estudio de estos autores ayuda a entender la producción artística como un proceso (más que como una obra) y como un espacio de luchas entre distintas representaciones y visiones del mundo (en lugar de una perspectiva determinista), lo cual a su vez ayuda a entender al fenómeno de la producción artística como una parte fundamental de la construcción de lo político.

En el segundo capítulo, hago una recopilación histórica. Primero, del contexto tanto social y político, como artístico, del momento en que empieza a surgir el arte feminista en Canadá; este estudio va especializándose, revisando después el contexto que existía en la provincia de Quebec.

Posteriormente, en el Capítulo III, hago una revisión de la historia de esta galería, así como de los discursos específicos en los cuales se basa (nacionalismo, feminismo, arte político e identidad quebequense) para darse forma. Es en este apartado donde se empieza a articular el estudio histórico con los conceptos teóricos tratados en la sección previa.

Finalmente, en el último apartado busco dar respuesta a las preguntas de investigación aquí planteadas a través de un análisis formal de los dos apartados anteriores. De igual manera, trato las posibilidades que tiene este tema a futuro por medio del planteamiento de nuevas preguntas que me gustaría desarrollar en otro momento de mi trayectoria académica. Por último, he de precisar que muchos de los textos aquí utilizados sólo fueron encontrados en inglés o en francés por lo cual tomo responsabilidad de las traducciones aquí realizadas.

Espero que este trabajo cumpla con las expectativas de hacer un estudio sobre la producción artística desde un campo – el de las ciencias sociales – que normalmente tiende a minimizar su importancia. Tanto el análisis de la teoría de campos de Bourdieu, como la misma práctica artística feminista, ponen en duda uno de los principios de legitimidad del arte: el que su acceso y disfrute nos está permitido a todos sin importar el origen o posición social.

La finalidad es hacer notar la relevancia social que tiene el arte más allá de ser una forma de entretenimiento, ya que es también una herramienta de conocimiento y una forma de hacer política, pues como apunto a explicar el arte funciona como una manera simbólica de construir el mundo y la manera que nos aproximamos a él, así como la perpetuación de ciertas jerarquizaciones sociales ya establecidas.

Bourdieu categoriza al arte, la religión, los mitos y el lenguaje como formas simbólicas en tanto que: “Los símbolos son los instrumentos por excelencia de la “integración social”: en tanto que instrumentos de conocimiento y de comunicación hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo social, lo cual contribuye fundamentalmente a la reproducción del orden social.” (*Bourdieu, 1977, p.408*)

Al estudiar al arte como una forma de producción simbólica que cuenta con el “poder de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo, y por ello la acción sobre el mundo, y por lo tanto el mundo, poder casi mágico que permite obtener el equivalente de aquello que se obtiene por la fuerza gracias al efecto específico de la movilización.” (*Bourdieu, 1977, p.410*) espero que quienes lean esta investigación puedan continuar abriendo puertas y reflexionando respecto a las nuevas posibilidades que tiene el arte (sobre nuestra sociedad y so-

---

<sup>10</sup>. Provincia a la cual pertenece la ciudad de Montreal y por lo cual se encuentra indisociablemente unida a su contexto histórico, político, social y artístico.

bre las maneras en que cada individuo y colectividad es capaz de interpretarse a sí mismo, a su entorno y por lo tanto de decidir posibles caminos de acción) y que paralelamente se cuestionen todos aquellos criterios y bases ya naturalizados que colaboran a reproducir relaciones de poder desiguales.

Es mi opinión que, a través del estudio del arte como un lugar para la producción de conocimiento, de utopías, de nuevas identidades y nuevos mundos posibles, la ciencia política, las ciencias sociales y la academia artística tienen mucho que ganar al permitir que los límites de estas disciplinas crezcan en beneficio de la construcción de una sociedad más lúdica, más justa e incluyente.

# CAPÍTULO I

## La producción artística en el pensamiento de Bourdieu y Becker

*Cuando el arte da voz a las esperanzas y a las aspiraciones inmediatas de la humanidad, adquiere entonces significación social.*

**Herbert Read**

Tal como se señaló anteriormente, en este capítulo explicaré los principales conceptos usados por Pierre Bourdieu y por Howard Becker referentes a la manera en que funciona la producción artística, el primero desde una perspectiva más teórica y el segundo desde una visión más práctica y cercana a la realidad de los mundos artísticos. Ambos son igual de relevantes para comprender las funciones sociales con las que cumple el arte, así como las posibilidades para transformar el contexto y las relaciones en las cuales su producción se encuentra inserta.

Su análisis permitió delimitar la mirada y definir las preguntas secundarias que guiaron este proyecto de investigación, pues dieron los indicios suficientes para saber qué tenía que analizar para comprender el funcionamiento de un determinado campo artístico, más allá de la mera historia oficial del mismo. De igual forma, su estudio permitió una comprensión más profunda de la manera en que se lleva a cabo la producción artística, en tanto que ambos la entienden como un proceso y como una actividad colectiva íntimamente ligada al contexto social de los agentes que la producen. Lo anterior contrasta con análisis más simplificados que podrían hacerse sobre el mismo fenómeno, pues a diferencia de ellos ayuda a tener una mirada que abarque más dimensiones que la meramente estética o la de la historia personal del agente creador, lo cual hace nos hace pensar al arte como una categoría contingente e histórica, no universal y atemporal (ajena a su contexto y limitada al genio creativo del artista) como muchas veces nos

gustaría creer.

Por un lado, el sociólogo Pierre Bourdieu es uno de los escritores más reconocidos dentro del campo de las ciencias sociales, gracias a su teoría de la reproducción social y a su propuesta de analizar a la sociedad por medio de la teoría de campos, de la cual él es el responsable. Uno de los principales ejes de su trabajo es el estudio de la reproducción de la estructura social, es decir de qué manera tanto las personas, los objetos y los lugares reproducen – y producen al mismo tiempo – jerarquías, divisiones basadas en la clasificación y la categorización, así como relaciones desiguales de poder. Le interesa particularmente el rol que juega la cultura, dentro de la cual incluye la producción de bienes simbólicos (dentro de los cuales se encuentran las obras artísticas) en dicha reproducción.

La cultura es especialmente importante dentro de su análisis ya que la entiende como un sistema de clasificación que usamos inconscientemente en la manera en que percibimos tanto a los demás como a nosotros mismos, lo cual a su vez decide las posibles trayectorias de vida, tanto individuales como colectivas y permite naturalizar ciertas relaciones que muchas veces están basadas en la desigualdad. En el caso de este proyecto de investigación, lo anterior implica averiguar qué estaba reproduciendo la fracción dominante dentro del mundo del arte hasta antes de integrar a la producción artística feminista.

Por otro lado, Howard S. Becker también ha dedicado su trayectoria profesional a temas culturales, educa-

tivos y artísticos, entre otros. La ventaja de usar a este autor - específicamente su obra titulada *Art Worlds* - es que permite entender de una manera más simplificada y pragmática la manera en que funcionan los distintos campos artísticos y los agentes que en ellos participan. Si bien los términos usados varían (Bourdieu usa campos y Becker se refiere a ellos como mundos; Bourdieu habla de capital simbólico y Becker de reputación, por ejemplo) su estudio es de gran ayuda para acercarnos de manera más detallada a cómo funciona la teoría de campos de Bourdieu aplicada en el mundo real.

Haré un breve recuento y explicación de los conceptos más importantes en Bourdieu (campo, capital, bienes simbólicos, *habitus*) para entender la importancia y función social de los mundos culturales y artísticos (especialmente en términos de representación) y la manera en que tanto su producción como su circulación se estructuran de acuerdo con distintas luchas políticas que son expresión de ciertas condiciones sociales. Posteriormente explico la manera en que estos conceptos se expresan específicamente en el campo cultural y artístico, de igual forma intento dar una acotación propia del concepto de campo respecto a los objetivos de la investigación y las partes de este que me interesa estudiar. Finalmente, propongo una serie de elementos y precisiones metodológicas que pueden ayudar a la reconstrucción histórica y al análisis político y social de un campo artístico en un determinado tiempo-espacio y que fueron usados a lo largo de este mismo proyecto; con lo cual retomó la caracterización del concepto de práctica artística feminista, para precisar la manera en que este nos permite entender desde una mirada más compleja las condiciones bajo las cuales se produce el arte y las consecuencias de este sobre la sociedad donde su creación tiene lugar.

## I. Concepto de Campo

De acuerdo con Bourdieu cualquier formación social – es decir cualquier sociedad, grupo o comunidad - está estructurada de acuerdo con una serie de relaciones jerarquizadas que se encuentran ya construidas y que al mismo tiempo que suceden ayudan a que sigan construyéndose. Esta estructura “jerarquizada y jerarquizante” da lugar a una serie de prácticas que, independientemente de su expresión, son tanto *enclasantes* como *enclasables*, es decir, caen en una clase, pero también contribuyen a generarla.

Para facilitar el estudio social, Bourdieu creó el concepto de campo, que divide por áreas dichas formaciones sociales y ayuda a definir espacios – simbólicos, no físicos – que se encuentran separados entre ellos y los cuales funcionan de manera semiautónoma, ya que cada uno es capaz de generar sus propias leyes, sus propias relaciones de fuerza y sus propias luchas, a pesar de que muchas veces llegan a tener influencia entre ellos. Bourdieu identifica, entre otros, el campo artístico, el campo económico, el campo político y el campo literario, por nombrar algunos ejemplos. Estos campos están definidos gracias a su producción, sus prácticas y sobre todo los intereses que puedan tener en común, o puesto en otras palabras, la meta o la apuesta – como diría Bourdieu – por el campo, es decir, aquello por lo cual todos los participantes creen que tiene valía ser parte de él. Aquellos grupos o individuos que participan en él son nombrados agentes. En palabras de Bourdieu un campo es:

*“un microcosmos, es una clase de mundo separado, de mundo aparte, cerrado sobre sí mismo en gran parte, no completamente ... pero suficientemente cerrado sobre sí mismo y suficientemente independiente de lo que pasa en el exterior. Y es dentro de este pequeño mundo, este microcosmos, que se juega un juego del todo particular dentro del cual se engendran intereses particulares.” (Bourdieu, 2000, pp. 2-3)*

También llega a describirlos como:

*“un pequeño mundo social relativamente autónomo al interior del gran mundo social. Ahí se encontrarán un montón de propiedades, de relaciones, de acciones y de procesos que se encuentran en el mundo global pero estos procesos, estos fenómenos revestirán una forma particular.” (Bourdieu, 2000, p.10)*

En otras palabras, un campo es un espacio simbólico que funciona de acuerdo con un equilibrio de fuerzas y un territorio de luchas por transformar las relaciones de fuerzas. En ese sentido, “se puede decir de una institución, de una persona, de un agente, que existen en un campo cuando producen efectos en él.” (Bourdieu, 2000, p.4), y “en cada campo, un cierto tipo de poder es operante.” (Bourdieu, 2000, p.16)

Esta autonomía que Bourdieu refiere quiere decir que cada campo tiene lo que él denomina su propio *nomos*, es decir, sus propias leyes, reglas y sus propios criterios de evaluación y diferenciación, que son diferentes del gran mundo social – más no independientes – y que no funcionarían en otro campo. Ya que los campos no son completamente autónomos, las estructuras de los campos “refractan, como un prisma, los determinantes externos en los términos de su propia lógica.” (Bourdieu, 1993, p.14)

De acuerdo con él, en los campos que son prácticamente autónomos – como lo son los distintos campos culturales – los principios de diferenciación internos que son vistos como los legítimos son que los que expresan la especificidad del tipo de práctica que le concierne a ese campo; es por eso que en el arte los principios de forma (la técnica y el estilo) suelen ser los que generen mayor debate. Para que un campo artístico o cultural pueda llegar a este grado de autonomía, depende de la creación de un modo de percepción estética acorde a su producción.

Para hacer un correcto análisis de estos campos es importante entender que son espacios sociales y simbólicos, donde cada uno de los agentes ocupa un lugar dentro de ese espacio que, a su vez, está determinado por la posición que tenga dentro de la distribución de distintos tipos de recursos y de capital. En cualquier campo existen acumulaciones de fuerza, de autoridad y de reputación, es decir, de capital simbólico; y a su vez existen luchas por obtener la mayor acumulación posible de poder y de fuerza que permita dirigir o al menos tener cierta influencia dentro del mismo campo. Sin embargo, cada uno de los campos tendrá su forma particular de relaciones de fuerza y lucha, ya que cada capital que está en juego es diferente.

Cada agente encuentra su lugar dentro de la distribución del campo de acuerdo con dos dimensiones: “en la primera dimensión según el volumen global de capital que ellos poseen en sus diferentes especies, y en la segunda dimensión según la estructura de su capital, es decir, según el peso relativo a los diferentes tipos de capital (económico, cultural) en el volumen total de su capital.” (Bourdieu, 2011, p.29)

Ser parte del grupo o la clase dominante, lo cual equivale a tener la mayor cantidad de capital, siempre tiene sus beneficios, razón por la cual, en cualquier campo a analizar, se podrá encontrar la característica de la competencia, una competencia que busca tener el control de ese campo o acceder al manejo de sus recursos – no siempre materiales -, o al menos encontrarse entre los sectores más beneficiados. En el campo cultural: “la competencia a menudo concierne a la autoridad inherente al reconocimiento, la consagración y el prestigio” (Bourdieu, 1993, p.7); este tipo de autoridad es meramente simbólica y no necesariamente implica un beneficio del tipo económico.

En cada uno de los campos se engendran intereses, metas y medios particulares que contribuyen a definir su especificidad; estas metas e intereses están basados en lo que Bourdieu define como una creencia en la importancia de la dinámica del campo del cual se forma parte o del cual se quiere formar parte. Por ejemplo, si se quiere entrar al campo artístico, esto requiere cumplir con la creencia de que el arte es importante y necesario para el ser humano y que vale la pena formar parte de ese espacio y de sus luchas internas. En este caso, es necesaria una convicción en el valor del arte y en las posibilidades de inherencia que pueda tener fuera de su propio campo.

En palabras de Bourdieu: “la pertenencia al campo descansa sobre una creencia que sobrepasa las oposiciones constitutivas de las luchas entabladas dentro del campo ... una suerte de complicidad fundamental, previa a su desacuerdo. Se puede incluso decir que tienen, por el hecho de su pertenencia, intereses de la perpetuación del campo.” (Bourdieu, 2000, p.12)

## I.I Luchas de Poder (dentro del campo)

Al hablar de relaciones de fuerza, me refiero a:

*“la distribución desigual de la fuerza particular que está operante dentro de ese universo, son a la vez determinantes del estado actual de un campo y también del campo de esas relaciones de fuerza porque dentro de todo campo los recién llegados, que están menos dotados de capital, excepto si son herederos, están menos satisfechos del orden establecido que aquellos que están bien sentados sobre su pequeño montón de capital.” (Bourdieu, 2000, p.5)*

Estas son las luchas por el poder que le otorgan a cada campo su propia dinámica, es por ello también que

ningún campo puede ser considerado como estático, ya que el juego por lograr una mayor acumulación de capital provoca su constante reconfiguración de la cual participa. Lo anterior no implica que todas las reconfiguraciones tengan la misma importancia, hay unas que tendrán una influencia a mayor escala que otras o que a largo plazo resulten más determinantes para el estado de las fuerzas y por tanto del estado – o balance – de un campo en un determinado momento. Sin embargo, sí hay que considerar que cada cambio en la posición de un agente necesariamente implica un cambio en su estructura.

La mayoría de estas luchas por cambiar el estado de las relaciones de fuerza, suelen ser “juegos simbólicos, es decir juegos que ponen en acción la fuerza de las representaciones, la fuerza de las ideas.” (Bourdieu, 2000, p.6) A este tipo de ideas, Bourdieu las denomina como “ideas-fuerza”, ya que tienen la capacidad de movilizar a un grupo de gente o de cambiar sus esquemas de percepción y por tanto la comprensión de su lugar en un determinado campo o inclusive en la vida en general.

Todo agente que participe dentro del juego de poder dentro de un determinado campo buscará garantizar la existencia de su visión – ya que sólo así obtendrá la mayor cantidad posible de beneficios asociados a la acumulación de capital -. Esto demuestra que el juego “tiene por apuesta el monopolio de la capacidad de hacer ver y de hacer creer de otra manera.” (Bourdieu, 2000, p.18), en otras palabras, es el interés por jugar con las reglas y criterios que a cada grupo o individuo le son más convenientes para asegurar su riqueza y su continua existencia.

Bourdieu afirma que la apuesta esencial de cada lucha en cualquier campo político es intentar definir el mecanismo de producción de la decisión, la decisión

de quién es un igual, de quién es relevante. En todo campo la verdad es una apuesta de lucha. Esto implica que lo que se juega es la posibilidad de definir los límites del campo, de la pertenencia o la no-pertenencia a él.

*“La visión dominante del mundo social o incluso la producción de taxonomías legisladoras, es el juego de una lucha entre agentes que, según su posición dentro de las distribuciones de diferentes recursos sociales (los espacios de capital, económico, cultural, social) y dentro del espacio de clasificaciones en que se encuentran potencialmente inscritos, están muy desigualmente armados para imponer su visión del mundo.” (Bourdieu, 2000, p.31)*

En la búsqueda de acumulación simbólica, y por tanto de ruptura del estado actual de las fuerzas de poder, los nuevos agentes buscan diferenciarse de los dominantes por medio de la adopción de posiciones propias, lo cual amenaza así la apariencia de representatividad que puede haber. Para lograr lo anterior es necesario tener un previo dominio de la práctica y de la cultura específica que es actual en ese momento, en otras palabras, comprender las reglas del juego para saber cómo podemos romperlas, transgredirlas y crear unas nuevas, es decir, dominar el espacio de posibilidades y entender cómo funciona el campo de fuerzas.

Al hacer este análisis de las luchas de fuerzas es importante notar que existe una homología de posiciones entre todos los campos que estén llevando a cabo una lucha interna y por lo tanto que estén organizados de acuerdo con una distribución desigual de un tipo de capital específico. Lo anterior implica que: “los discursos y prácticas altamente censurados y eufemizados que son producidos por referencia a fines internos o puros, siempre están predispuestos a desempeñar funciones adicionales y externas.” (Bourdieu, 1993, p.96)

## II. Concepto de Bienes Simbólicos (el poder de hacer ver)

Los bienes simbólicos, dentro de los cuales entran las obras de arte, son explicados por Bourdieu como aquellos objetos que además de reproducir las jerarquías ya existentes en el mundo social funcionan como elementos de acreditación y distinción. Bourdieu explica que estos objetos, cargados de ideología y simbolismo, nunca son independientes de los intereses y de los gustos de quienes los aprehenden. Más aún:

*“El consumo de bienes sin duda supone siempre, en grados distintos según los bienes y según los consumidores, un trabajo de apropiación; o con mayor exactitud, que el consumidor contribuye a producir el producto que consume al precio de un trabajo de localización y desciframiento que, en el caso de la obra de arte, puede constituir la totalidad del consumo y de las satisfacciones que esta procura, y que requiere un tiempo y unas adquisiciones adquiridas con el tiempo.” (Bourdieu, 2012, p. 98)*

La posesión, así como la facultad de apreciación, de los bienes simbólicos permite la producción de distinciones que marcan a determinados individuos que tienen acceso a ellas como individuos con atributos de excelencia; es así como por medio de la obra de arte se forman contrastes entre los privilegiados y los que no lo son. Para que una obra de arte exista como bien simbólico y no sólo como un bien económico es necesario que una persona tenga los medios para apropiársela y para descifrarla.

Para entender mejor cómo funcionan la aprehensión y la apreciación de una obra de arte es importante saber que estas “dependen también de la intención del espectador, que, a su vez, depende de las normas convencionales que rigen la relación con la obra de

arte en una determinada situación histórica y social, al mismo tiempo que la aptitud del espectador para conformarse a esas normas o sea de su formación artística.” (Bourdieu, 2012, p.27)

Cabe mencionar que para Bourdieu no hay objeto más enclasante que la obra de arte, ya que la posibilidad de poseerla, producirla o simplemente poder apreciarla y entenderla acredita la clase a la que uno pertenece, así como el tipo (y volumen) de capital que posee. Es por eso por lo que para él la producción artística es una de las estrategias de distinción por excelencia. La adquisición y aprehensión de las obras de arte permiten acumular signos y símbolos distintivos de poder y de capital cultural, velados bajo una forma de distinción natural o de autoridad personal, cuando en realidad esa capacidad viene marcada por el contexto escolar y familiar, como se verá más adelante con el concepto de habitus. Dichos signos distintivos ayudan a formar la representación que los individuos y los grupos tienen de sí mismo y que manifiestan mediante sus prácticas cotidianas, es decir tienen una presencia importante y vital para la comprensión de su realidad social.

Es en esta capacidad de saber entender y apreciar una obra de arte que se inscriben en dichos objetos todas las jerarquías y las clasificaciones sociales, lo cual permite que el orden social existente se vaya inscribiendo progresivamente en las mentes. Explica Bourdieu que estos principios de división organizan la visión que se tiene del mundo social y se convierten en lo que él denomina un sentido de los límites, es decir la comprensión de la posición que uno ocupa dentro del mundo social y por tanto de aquello de lo que se está excluido; es precisamente aquí donde reside la importancia de la representación en la producción y recepción de los distintos bienes simbólicos.

## II.I La importancia de la representación

Las prácticas y las representaciones que un grupo tenga y haga de sí mismo son parte de su realidad social, de su manera de entenderse a sí mismo, así como su posición en este mundo, lo cual implica entender tanto los derechos como las obligaciones, las posibilidades como las limitaciones que le corresponden según su posición social. Esta capacidad de percibir y de ser percibidos es lo que define a los individuos, a las clases sociales y a los grupos – o fracciones como las nombra Bourdieu –; razón por la cual se vuelve tan importante para cada uno de ellos generar sus propios intereses, sus propias prácticas y definiciones propias de ellos mismos, así como lograr el control de estas representaciones.

Una de las razones de la importancia política de estudiar el arte como un componente social indispensable para la percepción y configuración de la realidad social viene de las luchas por lograr legitimar esta representación deseada: “la lucha en el campo de producción cultural por la imposición del modo legítimo de producción cultural es inseparable de la lucha dentro de la clase dominante por imponer el principio dominante de dominación (es decir la definición del logro humano)” (Bourdieu, 1993, p.41)

Al hablar de representación es importante considerar que “la percepción repetitiva de obras de un cierto tema o estilo fomenta la internalización inconsciente de las reglas que gobiernan la producción de estas obras.” (Bourdieu, 1993, p.227) Como veremos, una razón por la cual las feministas se constituyen como un grupo artístico parte de una estrategia para cuestionar el estado del campo artístico y redefinir su presencia en él, así como las representaciones que en ese entonces se tenía de la mujer con relación a su presencia y su capacidad

artística. Para este grupo de mujeres generar una representación propia de sí mismas se vuelve vital en tanto que buscan ser percibidas de acuerdo con sus propios intereses y de acuerdo con los esquemas que ellas mismas generan, es decir, buscan desde el campo artístico redefinir su posición en la realidad social.

Las mujeres artistas feministas de esta época percibieron una importante diferencia entre la cantidad de ellas que salían de las academias y escuelas oficiales de Bellas Artes y las posibilidades reales de trabajo y de exhibición que tenían, las cuales eran mucho menores que las de los hombres. De igual forma, pensaban que no se les permitía tener una expresión propia y una exploración de su subjetividad en cuanto mujeres, pues ese tipo de creación artística solía ser rechazada como menor o de poca importancia para el mundo del arte. El juntar sus preocupaciones en una voz colectiva y establecer nuevas formas de producir arte (por ejemplo, de manera cooperativa, en espacios públicos, a través de instalaciones, *performances* o *happenings*, con temas novedosos como la intimidad, la sexualidad de la mujer y la violencia doméstica) que desafiaron las convenciones hasta entonces establecidas al respecto (estándares modernistas de arte como se explicara en capítulos posteriores) consistió en una estrategia que les permitió: irrumpir de manera notoria en el campo artístico, la construcción de nuevos públicos y la exigencia de demandas concretas a cumplir por parte de los agentes involucrados en las áreas de producción y circulación artística.

Sin embargo, como veremos a lo largo de la parte histórica de este proyecto, también es interesante notar que si bien ellas explotaron de una manera única estas estrategias disruptivas, no fueron las primeras en hacerlo y en general un discurso de arte políticamente comprometido ya había hecho notar su presencia en la provincia de Quebec en años previos, así como ya

se había empezado la exploración de una subjetividad femenina, aunque esto se había llevado a cabo desde una voz personal y con poco ánimo de politizar, diferencia crucial para entender el momento en que podemos habar formalmente del nacimiento de una práctica artística feminista.

Legitimar las representaciones que a cada agente o grupo de agentes le interese depende de su capacidad de ganar reconocimiento por medio de la diferenciación de otros productores, especialmente aquellos que estén más consagrados. Para lograr eso es necesario crear una nueva posición, podría decirse dentro de la vanguardia, para lo cual resulta vital crearse una marca distintiva, tales como un nombre o un grupo. “Palabras que produzcan cosas, signos distintivos que produzcan existencia.” (Bourdieu, 1993, p.60) Una estrategia interesante para lograr esta marca distintiva es definirse con base en aquello que está estigmatizado; esta fue otra de las estrategias usadas para que el resto del campo artístico volteara a ver las producciones de las artistas feministas.

Para efectos del trabajo, vale la pena resaltar que, de manera análoga al campo artístico, Bourdieu también notó las desventajas sociales que ha conllevado el ser mujer en el campo intelectual y, por lo tanto, la necesidad para ellas (para nosotras) de imponer una representación de sí mismas igual de importante y valiosa que la que los hombres construyen, sin necesidad de depender de su tutelaje o aprobación:

*“Siendo mujer, simplemente, no era y no podía ser, por definición, la creadora de sí misma, ese self made man, sin maestro ni precursor, que debe y quiere ser todo intelectual digno de ese nombre, sino solamente una man made woman, una mujer hecha por el hombre, por un hombre, como se dice siempre – porque el azar no existe – de toda mujer que tiene éxito, sobre todo en la vida intelectual.” (Bourdieu, 2011, p.168)*

## II.II Poder, Violencia Simbólica y Dominación Masculina

Lograr la legitimidad social de dichas representaciones que un grupo haga de sí implica llevar a cabo una lucha (por distintas instancias) contra todos los demás grupos de agentes participantes del mismo campo por este poder de hacer ver. Al investigar históricamente algunas de estas distintas luchas llevadas a cabo en el plano de lo simbólico, Bourdieu construyó el concepto de violencia simbólica para explicar la manera en que las distintas vertientes de “lo simbólico”, y los bienes que produce, ayudan a determinar y reproducir una división social. En un plano social, explica el poder de el plano simbólico de la representación al describir su capacidad para que “las condiciones de existencia más intolerables puedan aparecer tan a menudo como aceptables por no decir naturales”. (Bourdieu, 1998, p.11)

Esto que él llama violencia simbólica es descrito como:

*“... violencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento.” (Bourdieu, 1998, p.12)*

En otras palabras, la violencia simbólica puede ser entendida como los distintos esquemas de percepciones (no olvidemos que estos pensamientos se transforman en acciones) que al determinar y naturalizar el correcto “orden de las cosas”, en efecto terminan por establecer una jerarquía y una distinción social entre los diferentes grupos sociales existentes. Una de las consecuencias de esta violencia simbólica y la manera en que es impuesta fue estudiada por Bourdieu en

*La Dominación Masculina*, donde hace un intento por desnaturalizar las distintas jerarquías simbólicas (usualmente una serie de oposiciones, por ejemplo: alto/bajo, cálido/frío, activo/pasivo) que han situado la posición social, laboral y familiar del hombre muy por encima de la de la mujer.

Como veremos más adelante, al establecer esta serie de dicotomías, la mujer quedó fuera de la categoría de creadora, impide así su correcta valoración y expresión propia dentro de campos creativos y artísticos, hasta la entrada de una práctica artística feminista. sin embargo, la división social creada en torno a la diferencia sexual no es exclusiva de los campos de producción simbólica, explica Bourdieu:

*“Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación.” (Bourdieu, 1998, p.35)*

Esta violencia simbólica es ejercida a través de la imposición de esquemas de pensamiento, de percepción y de acción, que cuando son implementados en los grupos dominados (mujeres, trabajadores, pueblos indígenas, la juventud, homosexuales, por nombrar algunos ejemplos) ocasionan que su conocimiento y su propio reconocimiento estén enfocados hacia mantener el orden ya establecido, es decir a reconocerse a sí mismos como los dominados, los sumisos, “los de abajo”, y por ende a actuar en consecuencia. La mayoría de estas violencias - así como el orden social que ocasionan - están basadas en una construcción social arbitraria de lo biológico, especialmente la violencia existente hacia la mujer.

Tanto Bourdieu como las feministas de la segunda ola fueron capaces de identificar una preeminencia de los hombres en casi todas las áreas de la vida tanto social como laboral y familiar basada en una división sexual del trabajo que estaba basada en una división sexual biológica. Es posible afirmar que el nexos entre uno y otras es su fuerte influencia por la escuela de pensamiento marxista, quien les dio las herramientas para reconocer las distintas maneras en que la dominación se construye históricamente y es expresada, mantenida y reproducida a través de lo simbólico.

Es importante recordar a lo largo de este trabajo hemos visto que toda relación de dominación hace uso - consciente o no - de las distintas formas que toma la violencia simbólica para intentar legitimarse y ser vista como una relación natural, es decir como el orden propio de las cosas. De igual forma, es central reconocer que los esquemas de percepción que cada uno de los individuos tenemos ha tomado forma gracias a las distintas relaciones de dominación en las que nos vemos involucrados (sea como parte del grupo dominante o del dominado) y que estos esquemas se han inscrito tanto en cuerpo como en mente, y son capaces de guiar nuestras trayectorias de vida - al formar un *habitus*, concepto que explicaré más adelante - al determinar que es posible para alguien de nuestra posición social y que está fuera de los límites. En pocas palabras, la dominación llevada a cabo a través de la violencia simbólica es aquella capacidad de imponer - sutilmente al interiorizarlo como natural- a todos los grupos dominados una visión respecto a quiénes son y cuál es su lugar en el mundo, es decir es el *poder de hacer ver*.

En tanto que “los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas

aparecer de ese modo como naturales. Eso puede llevar a una especie de auto depreciación, o sea de auto denigración sistemáticas...” (Bourdieu, 1998, p.50) la importancia de la representación en los cambios de producción simbólica se vuelve casi evidente, y su búsqueda se convierte en una resistencia que desafía los órdenes sociales como los conocemos. Me explico, la capacidad que tenga cada uno de los grupos dominados de hacer ver a los demás la manera en que ellos se ven, saliendo de la lógica de la dominación, contribuirá a modificar y mejorar la posición social en la que estos grupos se encuentran, a la vez que ayudan a cuestionar cómo es que el dominado llegó a esa posición privilegiada y, por ende, a desnaturalizar ciertas relaciones sociales que se basan en la desigualdad.

Si los grupos dominados se ven incapaces de establecer sus propias representaciones y esquemas de pensamiento y acción ante los demás, aceptando las que ya se les han otorgado históricamente, estos grupos “contribuyen, unas veces sin saberlo y otras a pesar suyo, a su propia dominación al aceptar tácitamente los límites impuestos, adoptan a menudo la forma de emociones corporales - vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad - o de pasiones y de sentimientos - amor, admiración, respeto -”. (Bourdieu, 1998, p.55) Por esta razón, la relación entre dominantes y dominados puede ser vista como una de complicidad, ya que su implementación requiere de la aceptación, tácita o no, de los dominados y cuenta con que estos se establezcan en su predeterminada posición social sin cuestionar la manera en que esta ha sido construida o si es en realidad legítima.

Es necesario resaltar el papel de los bienes simbólicos en la construcción de estas relaciones de dominación, ya que a través de ellos se organiza toda la percepción del mundo social y de las posiciones que deberían ocu-

par sus agentes dentro del mismo. Aquellos agentes dominantes que posean el monopolio de la producción y reproducción del capital simbólico implementaran estrategias que les permitan seguir conservando ese poder y acumulando aún más capital, para así poder seguir transmitiendo ese capital a las futuras generaciones pertenecientes a dichos grupos privilegiados. Es importante entender su poder político en tanto que “lo típico de los dominadores es ser capaces de que se reconozca como universal su manera de ser particular”. (Bourdieu, 1998, p.82)

Como veremos con el surgimiento de una práctica artística feminista, las mujeres en tanto grupo dominado (“no es exagerado comparar la masculinidad con la nobleza” (Bourdieu, 1998, p.79) ) buscaron tomar el control de las representaciones que de ellas se hacían para así lograr una mejora dentro de su posición social y artística, al cuestionar si realmente los hombres eran el único sexo capaz de ser visto como creadores y dueños de un genio creativo que en las mujeres sólo se daba ocasionalmente. En otras palabras, desafiaron aquellas cualidades que les habían sido asignadas históricamente de acuerdo con su sexo, aspirando a ocupar posiciones de poder y a construir una imagen de ellas que fuera más allá de la de musa, víctima o ama del hogar, defendiendo el valor de las aportaciones femeninas al arte, abriendo así nuevas posibilidades para ellas y para todas las mujeres artistas que les siguieron.

De acuerdo con Bourdieu, el trabajo de reproducción social - que es llevado a cabo a través del *habitus* que esta violencia simbólica construye - históricamente ha sido llevado a cabo a grosso modo por tres instancias: la Iglesia, la Familia y la Escuela. Como es posible ver en el apartado histórico de este proyecto, todas estas instituciones fueron estudiadas para intentar entender de qué manera configuraban a la

mujer como sujeto social y posteriormente cómo ellas desafiaron sus esquemas de pensamiento para construir otros más acordes con sus metas y expectativas. Es importante precisar que el arte - como una disciplina que tiene lugar gracias a la participación de distintas academias e instituciones y que se basa en la transmisión de conocimientos - pertenece a la categoría de Escuela.

Explica el autor referente a la Escuela y su relación con la dominación masculina que:

*“La Escuela ... sigue transmitiendo los presupuestos de la representación patriarcal, y sobre todo quizás, los inscritos en sus propias estructuras jerárquicas, todas ellas con connotaciones sexuales, entre las diferentes escuelas o las distintas facultades, entre las disciplinas, entre los especialistas, o sea, entre unas maneras de ser y unas maneras de ver, de verse, de representarse sus aptitudes y sus inclinaciones, en suma, todo lo que contribuye a hacer no únicamente los destinos sociales sino también la intimidad de las imágenes de uno mismo. En realidad, se trata de la totalidad de la cultura “docta” vehiculada por la institución escolar...”* (Bourdieu, 1998, p.108)

Planteada la importancia de los bienes simbólicos y la manera en que estos generan un determinado orden social de acuerdo con relaciones de dominación y violencia simbólica, procederé a explicar cómo funciona de manera particular el campo artístico que como ya hemos visto pertenece a dicho mercado de bienes simbólicos, así como a la institución escolar.

### III. El Campo Artístico

Las obras de arte, incluidos su proceso de producción y recepción, forman parte de la producción de bienes simbólicos y al igual que cada uno de esos bienes pertenece a su propio microcosmos, su propio campo, que en este caso es el campo artístico. Al respecto, Bourdieu establece que muchas veces el campo del arte - y en general el de la cultura - reproducen relaciones de poder desiguales que existen fuera de estos ámbitos, pero que muchas veces no son reconocidas como tales y por lo tanto son relaciones que son aceptadas como naturales y legítimas. En otras palabras, la desigual distribución de capital dentro del campo artístico es un reflejo de la desigual distribución de capital que existe fuera de él.

Aunque la producción artística no lo busque deliberadamente, cumple con la función de legitimar las diferencias sociales y jerarquizar a todos los agentes que participan en él, lo cual forma parte de un proceso de reproducción social. Sin duda, la pertenencia a un campo artístico conlleva el aumento de *status* o capital social que, como se verá, suele ser un reflejo de las prácticas y las características de lo que se podría considerar como el grupo social dominante. Un ejemplo de lo anterior sucede cuando “los detentores de capital cultural omiten sacar las consecuencias del hecho de que las virtudes de “inteligencia”, que ellos celebran, se encuentran más frecuentemente entre los herederos de las familias cultivadas.” (Bourdieu, 2000, p.35)

Es importante reconocer que Bourdieu a lo largo de muchos trabajos tanto empíricos como teóricos ha demostrado que las relaciones de dominación encuentran su expresión no sólo en la producción artística, sino también en otras áreas culturales como lo son la moda, el deporte, la comida y en un sentido general en todo aquello que implique el sentido del gusto.

El aporte de este tipo de análisis reside en que vemos una nueva manera de pensar el arte, no desde la técnica, la filosofía o la estética, sino de una manera sociológica y política que permite analizar de qué manera la producción, la circulación y el consumo artístico y cultural involucrados con distintos factores sociales – y Bourdieu inclusive diría ideológicos – son afectados por ellos. Ser consciente de la capacidad desigual de acceso al campo artístico permite que no naturalicemos las desigualdades políticas, sociales, artísticas y educativas que se ven implicadas dentro de este campo.

Bourdieu considera que en años recientes el arte ha logrado escapar de ataduras aristocráticas y de ciertas demandas éticas y estéticas, lo cual ha permitido un desarrollo del campo artístico en varias direcciones ya que ha sido un proceso acompañado por la diversificación del público y por lo tanto ha provocado el surgimiento de nuevas categorías a los cuales los productores ahora dirigen su creación.

Este proceso se ha dado gracias a tres factores: el crecimiento del público de potenciales consumidores, es decir, un aumento en la diversidad social, lo cual garantiza las condiciones mínimas que permitan independencia económica y una competencia por la legitimidad. Segundo, un creciente cuerpo de productores y empresarios de bienes simbólicos, que tienden a rechazar todo lo que no sean imperativos técnicos y las acreditaciones oficiales. Finalmente, la diversificación de agencias de consagración. (Bourdieu, 1993) Sin embargo, toda relación que una determinada categoría de artistas pueda establecer con factores externos, ya sean económicos, políticos o culturales, estará mediada por la estructura del mismo campo.

En el caso de cualquier campo cultural (dentro del cual se sitúan los más pequeños campos artísticos) su estructura está definida por dos oposiciones fundamentales: la oposición entre el subcampo de la producción restringida – que son aquellos productores que sólo producen para otros productores - y el subcampo de la producción a larga escala. Dentro del subcampo de la producción restringida se puede observar otra oposición definitoria: la oposición entre el *avant-garde* consagrado y el *avant-garde*, es decir, entre las figuras establecidas y los recién llegados. Es interesante notar cómo la historia del arte sólo reconoce al subcampo de la producción restringida, por lo cual la historia más completa del campo ha sido - y es - muchas veces, mal representada.

Para entender a la producción como un espacio restringido de competencia por la consagración cultural, es importante entender las relaciones que esta área del campo tiene con otras instituciones que ayuden a que funcione como tal. Por un lado, los museos que conservan el capital en forma de bienes simbólicos y por otro lado las instituciones educativas que aseguran la reproducción de ciertos *habitus* y bienes – y por tanto de su valía y validez cultural – al elevarlos junto con ciertas obras al estatuto de clásicos, al incluirlos en el currículo y al construir una distinción entre lo que se considera como una disposición culta – y aceptada – y una vulgar – que debe ser rechazada. De igual forma, el Estado también tiene la capacidad de orientar la producción, ya sea por medio del subsidio, las comisiones, los puestos, condecoraciones o la promoción; o, al contrario, por medio de la censura o el silencio.

La oposición entre lo “comercial” y lo “no comercial” surge constantemente, ya que funciona como uno de los principios generativos para poder establecer la frontera entre lo que es y no es arte. Debemos

notar que “la oposición entre arte “genuino” y arte “comercial” corresponde a la oposición entre empresarios ordinarios buscando un beneficio económico inmediato y empresarios culturales luchando para acumular un cierto capital cultural, aunque sea al costo de renunciar temporalmente al beneficio económico.” (Bourdieu, 1993, p.82-83) Esta división entre distintos grados de consagración y legitimidad inclusive puede verse reflejada en los diferentes tipos de espacios de exhibición artística, ya que están separados entre ellos debido a su antigüedad, su fama, su nivel de consagración y el valor del mercado de las obras que presenten.

Al igual que otros campos, el artístico se define por una lucha por lograr imponer el principio dominante de jerarquización. La singularidad de este campo reside en la lucha entre dos principios particulares de jerarquización: “el principio heterónimo, favorable a aquellos que dominan el campo económica y políticamente, y el principio autónomo, cuyos defensores están menos dotados del capital específico y tienden a identificarse con un mayor grado de independencia de la economía, y ven el fracaso temporal como un signo de elección y el éxito como un símbolo de compromiso.” (Bourdieu, 1993, p.40)

Para que este campo pueda funcionar es necesario que simultáneamente genere productos, así como la necesidad de esos productos a través de ciertas prácticas que niegan las prácticas típicas de la economía. Sin embargo, Bourdieu identifica que, a pesar de esta apariencia de negación, las luchas que se llevan a cabo dentro de los campos culturales también incluyen conflictos en relación con la economía. En ese sentido, es interesante notar la manera en que los recién llegados a un campo suelen ser los que más niegan el interés propio.

Es necesario entender cómo participa el campo cultural en el proceso de dominación social y no sólo dentro del mismo. Bourdieu explica que: “El capital cultural participa en el proceso de dominación al legitimar ciertas prácticas como naturalmente superiores a otras y al hacer estas prácticas parecer superiores incluso a aquellos que no participan, quienes por lo tanto son guiados, a través de un proceso negativo de inculcación, a ver sus propias prácticas como inferiores y a excluirse a sí mismos de las prácticas legítimas.” (Bourdieu, 1993, p.24)

Cualquier productor cultural, en tanto que tenga cierta legitimidad dentro del campo, tenderá a desviar su autoridad para su propia ventaja, buscará así imponer su propia variante de la visión del mundo dominante como la única legítima; por ejemplo y como explico posteriormente, en el caso de la práctica artística feminista ésta intentó mejorar la posición social de las mujeres artistas e incorporar a la sociedad una visión respecto a las relaciones desiguales de poder entre hombres y mujeres. Es fácil deducir de esto que aquellos que tengan mayor acumulación de capital y por lo tanto mayor legitimidad, serán los que más probabilidades tengan de triunfar. De igual manera, aquellos productores que sean los dominantes dentro del campo, son los dominantes dentro del mercado.

Esta práctica de legitimación niega que lo que la fracción dominante considera como “talentos naturales” que están al alcance de todos son en realidad resultado de un entrenamiento y una herencia cultural que no están disponibles para todos. En cambio, jerarquiza toda práctica basándose en una serie de oposiciones: bueno-malo, puro-impuro, que tienen su origen en la misma oposición que los dominantes han creado respecto a los dominados; es una forma de subyugar al otro y a aquel que piensa diferente.

*“La constitución de la visión estética como una visión “pura” capaz de considerar a la obra de arte para y por sí misma, es decir, como una “finalidad sin un fin”, está ligada a la institución de la obra de arte como un objeto de contemplación, con la creación de galerías y museos privados y luego públicos, y al desarrollo paralelo de un cuerpo de profesionales designados a conservar la obra de arte, material y simbólicamente. Similarmente, la representación de la producción artística como una creación vacía de cualquier determinación o función social encuentra su más grande expresión en las teorías de “el arte por el arte”.” (Bourdieu, 1993, p.36)*

Otra de las particularidades de los campos culturales (como lo son el artístico y el literario) es lo que Bourdieu llama su extrema dispersión en términos de los conflictos entre los principios rivales de legitimidad, lo cual se lo atribuye a: “la extrema permeabilidad de sus fronteras y, consecuentemente, la extrema diversidad de las posiciones que ofrece que desafía cualquier jerarquización unilineal.” (Bourdieu, 1993, p.43)

En el caso del campo artístico, su manera de funcionar está basada en la creencia de lo que constituye una obra artística y en cuál es su valor tanto estético como social. Esta creencia en el valor del arte se reproduce constantemente gracias a la competencia que existe dentro del mismo. En realidad, lo que está en juego no es sólo una visión sobre el mundo del arte, sino una visión sobre el mundo mismo.

Aquí entran una vez más los binomios de oposiciones que Bourdieu refiere en múltiples ocasiones: bueno/malo, culto/vulgar, etcétera: “precisamente porque hay una convicción de que existe un arte bueno y un arte malo, los competidores pueden excluirse los unos a los otros del campo, dándole así las apuestas y el motor sin el cual no podría funcionar. Y nada esconde mejor la colusión objetiva que es la matriz de un valor específicamente artístico que en conflicto a través del cual opera.” (Bourdieu, 1993, p.80)

Como veremos a continuación, dentro de todos los campos existe la acumulación de poder, de capitales, que en el caso del campo artístico es un capital simbólico: la reputación que brinda una posibilidad de injerencia – injerencia respecto a las obras de arte que serán catalogadas y puestas en circulación como tales, y por lo tanto injerencia en la representación que tanto artistas como público se hacen del mundo y sus posibilidades -. Es por ello que el capital artístico al situar a un agente al frente del campo puede también ser considerado como un capital político, en tanto que le da la posibilidad de generar y difundir a mayor escala ideas-fuerza, que a su vez sean capaces de transformar ciertas jerarquías sociales. Sin embargo, cualquiera que sea el grado de independencia del campo artístico en cuestión, sigue siendo afectado por las leyes que lo engloban, las cuales incluyen las relativas a la ganancia económica y política.

Para entender su funcionamiento en un momento determinado, es necesario preguntarse cuáles son las características deseables de una obra de arte, qué grupo se encuentra en la fracción dominante y a quiénes se les está impidiendo el acceso a los canales reconocidos de producción, circulación y consumo del arte. Lo anterior, debido a que una obra de arte sólo puede ser considerada como un objeto simbólico en tanto que sea conocida y reconocida, o, en otras palabras, socialmente instituida como obra de arte; por lo cual es importante preguntarnos cómo se formula la producción de valor en ella. Para Bourdieu, las obras de arte deben ser comprendidas como una manifestación y una concentración del campo entero.

Esta es la permanente lucha que podemos observar al estudiar el campo artístico: la posibilidad de definir quién merece ser un artista y quién no merece ser-

lo, en otras palabras, a quién se le permite acceder a los beneficios de pertenecer a este campo y a quién se excluye. Las nuevas propuestas artísticas suelen negar o al menos cuestionar a aquellas que ya están establecidas, es por eso que la dinámica de los campos, y en particular del artístico, está basada en la lucha entre los que Bourdieu llama los establecidos y los recién llegados que buscan crear para ellos un lugar – es decir una posición – fijo dentro del campo.

Aquí es importante notar hasta qué punto la anterior premisa no puede ser tan sencillamente cumplida. Como el mismo Bourdieu lo menciona en uno de sus más grandes estudios titulado *La Distinción*, para que una obra de arte pueda ser recibida de una manera más cercana a como el autor lo busca (es decir en múltiples niveles, desde distintas formas de análisis) esto depende no solo de la simplicidad del trabajo sino la capacidad de decodificación que tenga el público la cual a su vez depende del ambiente escolar y familiar en el cual se desarrolló. Es importante mencionarlo, porque esta capacidad de apreciar y aprehender una obra de arte no se basa solo en el tema, sino también en los medios o formas usados para su expresión.

De acuerdo con esta teoría, una obra de arte sólo puede generar interés y sentido en la medida que aquel que la observe posea el capital cultural suficiente para entenderla al decodificarla. Probablemente esta es una de las razones por las cuales las artistas feministas buscaban acercar su arte a la calle, hablarles a todas las mujeres y hacer sus propuestas y demandas más visibles: para facilitar su entendimiento y su aceptación. Para Bourdieu, es igual de importante que una obra sea capaz de hacer referencias a demandas externas al campo, ya que de lo contrario su aceptación fuera del mismo puede verse dificultada.

Para Bourdieu:

*“la negación del disfrute bajo, vulgar, servil y banal – o, en una palabra, natural – que constituye la esfera sagrada de la cultura, implica una afirmación de superioridad respecto a aquellos que pueden ser satisfechos con los placeres sublimados, refinados, desinteresados, gratuitos y distinguidos que están para siempre cerrados al profano. Es por eso por lo que el arte y el consumo cultural están predispuestos, consciente y deliberadamente o no, para cumplir con una función social de legitimar diferencias sociales.” (Bourdieu, 1993, p.25)*

La negación de estos valores, o, en otras palabras, la aceptación de solo aquellas características que convienen a aquellos que las poseen provienen del grupo dominante que se encuentre en control del campo, y que a cambio de ellos recibe la mayor cantidad de beneficios. Bourdieu identifica correctamente que, en todos los campos culturales, no sólo el artístico, se hace una diferencia, con valor jerárquico, entre clases sociales, grupos de edad, sexo y origen social.

*“Eso que llamamos comúnmente distinción, es decir una cierta cualidad, la más frecuentemente considerada como innata (se habla de “distinción natural”), de porte y de maneras, no es de hecho sino diferencia, separación, rasgo distintivo, en fin, propiedad relacional que no existe sino en y por la relación con otras propiedades.” (Bourdieu, 2011, p.28)*

Como veremos a lo largo de este proyecto, la práctica artística feminista comienza por cuestionarse sobre estos principios de distinción y llega a la conclusión de que el grupo en control del campo artístico era un perfil muy claro y que no había tenido prácticamente ninguna variación – aunque sí algunas excepciones - a lo largo de su historia: hombres, de clase media alta y alta, blancos y heterosexuales.

Vale la pena mencionar la importancia de los críticos dentro de todos los campos culturales, ya que estos también funcionan como un medio para mostrar y por tanto de consagración. Los críticos, como cualquier agente, esté o no presente en el campo cultural, ocupan una posición determinada dentro del campo de las clases sociales.

Todas las disposiciones – y por tanto las opiniones – que puedan tener dependen de esta posición, así como de su trayectoria social. Por eso, Bourdieu dice que los críticos sirven a la fracción a la cual representan y a la cual pertenecen, ya que encuentran una homología entre sus disposiciones y las disposiciones de aquellos que los leen. En palabras de Bourdieu:

*“Los críticos sirven tan bien a sus lectores sólo porque la homología entre su posición en el campo intelectual y la posición de sus lectores dentro del campo de la clase dominante es la base de una connivencia<sup>12</sup> objetiva, lo cual significa que muy sincera y efectivamente, defienden los intereses ideológicos de su clientela al defender sus propios intereses como intelectuales en contra de sus adversarios, los ocupantes de posiciones opuestas en el campo de producción.” (Bourdieu, 1993, p.94-95)*

Estas homologías entre posiciones opuestas explican porqué pares, aparentemente antagónicos, de personas, instituciones, galerías, revistas, etc., funcionan como esquemas clasificatorios, los cuales existen y significan sólo en sus relaciones mutuas.

---

<sup>12</sup>. De acuerdo con la Real Academia Española: Connivencia significa disimulo o tolerancia en el superior acerca de las transgresiones que cometen sus subordinados contra las reglas o las leyes bajo las cuales viven.

## IV. Concepto de Capital

Otro concepto vital en Bourdieu para lograr un correcto análisis del funcionamiento de los distintos campos es el de capital. El capital, como Bourdieu lo entiende, puede ser cualquier tipo de recurso - no necesariamente material - que es susceptible de ser acumulado por un grupo o individuo y por lo tanto permite hacer uso de este para llegar a una posición con mayores beneficios y así poder tener mayor control sobre el campo al que se pertenezca.

En el caso del campo de producción cultural - y por lo tanto artística hay dos formas de capital que son particularmente importantes: "el capital simbólico que refiere al grado de acumulación de prestigio, celebridad, consagración u honor y está fundado en una dialéctica de conocimiento y reconocimiento. Capital cultural que concierne a las formas de conocimiento cultural, competencias o disposiciones." (Bourdieu, 1993, p.7) Bourdieu considera que el capital cultural es un principio de diferenciación tan importante como el capital económico.

En el caso del capital simbólico, Bourdieu también explica que:

*"El capital simbólico debe ser entendido como capital económico o político que es renegado, mal reconocido y por reconocido como legítimo, un "crédito" que, en ciertas circunstancias, y siempre a largo plazo, garantiza ganancias económicas." (Bourdieu, 1993, p.75)*

En realidad, para aquellos que forman parte de la producción cultural, la única acumulación legítima y relevante es hacerse un nombre para sí mismo, un nombre que pueda ser conocido y reconocido; esto implica que se tiene un capital de consagración que da el poder de consagrar a otras personas u objetos y por lo tanto

darles valor y apropiarse de los beneficios de dicha operación. Es importante considerar que en estos campos el valor de las obras de arte y la creencia en ese valor se generan continua y constantemente a través de las luchas por el monopolio del poder de consagración.

*"La fuente de la eficacia de todos los actos de consagración es el mismo campo, el locus de la energía social acumulada que los agentes y las instituciones ayudan a reproducir a través de las luchas en las cuales tratan de apropiársela y en las cuales "apuestan" aquello que han adquirido en previas luchas." (Bourdieu, 1993, pp.78-79)*

Becker también explica la importancia que tiene la reputación para los artistas, él identifica que la reputación no sólo es un capital propio de aquellos que producen la obra, sino también de la misma obra e inclusive del medio usado para crearla; y estos distintos tipos de reputación se refuerzan entre ellos. Es decir, se aprecia más una obra cuando sabemos que pertenece a un artista que reconocemos y respetamos y viceversa, se respeta más a un artista cuya obra hemos admirado previamente. Es importante considerar que toda reputación se construye siempre con base en el consenso - no necesariamente unánime de todo el campo, pero sí de las fracciones más importantes - respecto a lo que se considera o no artístico.

Para él, la producción, el mantenimiento y la destrucción de reputaciones es un proceso social en tanto que: "la teoría del arte que hace posible y valioso el crear reputaciones no es atemporal; surge en sociedades que se suscriben a teorías más generales que hacen énfasis en lo individual sobre lo colectivo y bajo condiciones sociales particulares." (Becker, 1982, p.354) Lo anterior es lo que probablemente provoca la existencia del mito del genio, donde se cree que solo un grupo selecto de personas tiene el talento suficiente para crear aquello que llamamos arte y por lo tanto tenemos que saber quiénes son ellos para poder ayudar a que sus obras maestras sigan

surgiendo. Becker también sostiene que la existencia de este mito del genio se da sólo en sociedades europeas y occidentales y especialmente en aquellas que fueron influidas por el Renacimiento - cabe mencionar que este mito del genio es uno de los prejuicios contra los cuales lucharon más fervientemente las artistas feministas-. El conflicto surge cuando no se puede definir qué exactamente es lo que hace especiales a algunas obras o a algunos artistas; es por eso que las características de lo que se considera como el genio artístico varía de acuerdo con el lugar y a la época que estudiemos. Lo anterior demuestra que la categoría de arte es contingente e histórica.

No se debe caer en el error, de acuerdo con la teoría de Bourdieu, de creer que el autor de la obra es la única persona que le puede otorgar valor, ya que el “empresario cultural” (es decir los galeristas, críticos y vendedores de arte) es la persona que explota estas creaciones y que al poner una obra dentro del circuito del mercado por medio de la exhibición, publicación o venta, está consagrando un recurso que él “descubrió” y que de lo contrario no saldría a la luz, ni tendría valor. Dentro de este circuito mercantil si bien son los distintos circuitos de exposición de arte quienes muestran los trabajos, son los críticos quienes sientan las bases teóricas y estéticas que proveen el razonamiento que permite que estas obras sean exhibidas y apreciadas. Por medio de estos juicios, los críticos también contribuyen a la construcción de reputaciones. De lo anterior se puede concluir que las reputaciones son el resultado de una actividad colectiva en la cual participan todos los que se encuentren dentro del campo artístico y que surgen también de la evaluación que se haga respecto a la relación entre la obra que el artista haya hecho y lo que otros similares a él estén haciendo.

Es importante notar que los galeristas y particularmente los vendedores de arte son quienes transforman el valor estético de una obra en un valor económico, lo

cual a su vez posibilita que los artistas puedan vivir de sus creaciones. De igual forma, el público también ayuda a darle valor a la obra por medio de la apropiación, ya sea material o simbólica.

En términos de cómo juzgar una obra y cómo valorarla Becker explica que: “Una obra se vuelve buena, y, por lo tanto, valiosa, a través del logro de consenso acerca de las bases sobre las cuales es juzgada y a través de la aplicación de los principios estéticos acordados para casos particulares.” (Becker, 1982, p.134) Ya que en el campo artístico múltiples grupos, estilos y escuelas compiten por atención y por tener acceso a las recompensas que ésta conlleva, es común ver que cada uno de estos grupos tenga sus propios críticos que formulen sus justificaciones teóricas y sus propias galerías - y con ello también sus propios públicos - formando así lo que podríamos considerar como submundos dentro del campo artístico al que pertenezcan. Becker también explica que esta competencia es la razón por la cual las discusiones sobre estética son tan acaloradas, ya que no sólo se decide una pregunta filosófica abstracta, sino el cómo se distribuyen valiosos recursos.

Dichos recursos traen consigo distintos beneficios: los materiales y los intangibles. En el caso de los materiales - como lo son premios, becas, y espacio para exhibir - permiten que el artista en cuestión siga produciendo obras. Por otro lado, los beneficios intangibles, como lo son la reputación y el ser reconocido por los círculos más selectos del campo al que se pertenezca permite que su trabajo sea valorado en altas esferas y por tanto es susceptible de ser consagrado y de seguir siendo reconocido inclusive después de la muerte del artista, en pocas palabras, permite lo que muchos artistas desean: la trascendencia. De igual manera, el tener cercanía - no necesariamente acceso - a estos círculos permite tener una interlocución con gente afín y por lo tanto es posible que el desarrollo artístico y el flujo de ideas continúe creciendo.

## V. Concepto de *Habitus* (disposiciones y convenciones)

Otro de los conceptos que permite entender cómo se da una determinada práctica artística (tanto en la producción como en la recepción) en relación con su entorno social es el concepto de *habitus*. De acuerdo con Bourdieu:

*“El habitus es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posesión en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes, de prácticas. Al igual que las posiciones de las que ellos son el producto, los habitus están diferenciados; pero también son diferenciadores.” (Bourdieu, 2011, p.31)*

En otras palabras, el *habitus* es lo social incorporado, es decir, aquella segunda naturaleza que ha sido socialmente construida y que crea determinadas disposiciones y maneras de actuar, de pensar, de sentir, de moverse depende del contexto del que provenimos; es la manera en que uno aprende a comportarse según la situación en la que se encuentre. Por lo tanto, se entiende que el *habitus* es también un factor determinante en la creación del gusto cultural y artístico, así como de la disposición para entender y decodificar determinadas obras. La eficacia de la formación y transmisión de *habitus* se debe a que funciona más allá de la conciencia y del discurso.

Este *habitus* es creado por la socialización escolar, así como por la familiar y la social. Se inculcan y se imponen valores y esquemas de pensamiento que transforman la comprensión de la realidad social que se habite y por tanto que condicionan la manera en que interactuamos con ella. Las disposiciones, actitudes y maneras de actuar que son generados por *habitus* per-

miten evaluar el mundo social y a partir de ahí preguntarnos cómo podemos posicionarnos en él o inclusive construirlo a nuestro antojo.

Distintos *habitus* generan distintas prácticas, y los primeros a su vez varían según la clase social a la que se pertenezca. Es por eso que las distintas prácticas que estos provocan: “expresan las diferencias objetivamente inscritas en las condiciones de existencia bajo la forma de sistemas de variaciones diferenciales que ... funcionan como unos estilos de vida.” (Bourdieu, 2012, p.70) Es decir, al igual que los bienes simbólicos, los *habitus* son expresiones directas de las distintas divisiones sociales que existen (por clase, por edad o por sexo) y dado que funcionan de manera inconsciente permiten dar la apariencia de natural a la división sexual del trabajo, por ejemplo.

El *habitus*, tanto en el campo artístico, como en el campo social delimita las aspiraciones razonables que un individuo o grupo pueda tener respecto a su estilo de vida y su futuro en tanto que:

*“Los habitus son también estructuras estructurantes, esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, de gustos, diferentes. Producen diferencias, operan distinciones entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar, etc. Así, por ejemplo, el mismo comportamiento o el mismo bien puede parecer distinguido a uno, pretencioso a otro, vulgar a un tercero.” (Bourdieu, 2011, p.32)*

La existencia de distintos *habitus* explica por qué existen diferentes formas de percepción - tanto social como artística -, que a su vez depende de distintos factores, como lo son: las disposiciones, las predisposiciones, y las condiciones y posibilidades de acceso y entendimiento (en este caso de una obra de arte, así como a los recintos en los que se encuentra). Es por ello que una

obra de arte, o cualquier objeto cultural, puede tener múltiples significados dependiendo del código de desciframiento que se le aplique.

Para Bourdieu, en asuntos culturales tanto las ventajas como las desventajas son acumulativas, lo cual permite la existencia de desigualdades culturales y que dota a su vez de poder social y simbólico a aquellos que tienen más ventajas, ya sea gracias a su entorno familiar, social o escolar. Es por ello por lo que:

*“los distintos tipos de competencia cultural encontrados en una sociedad de clases derivan su valor social del poder de la discriminación social y de la rareza cultural conferida en ellas por su posición en el sistema de competencias culturales; este sistema está más o menos integrado de acuerdo con la formación social en cuestión, pero, siempre está jerarquizado” (Bourdieu, 1993, p.129)*

Por ello afirma que el *habitus* es la relación entre la capacidad de producir determinadas prácticas enclavadas y la capacidad de diferenciar estas prácticas de acuerdo con la posición social en la que se encuentre determinado individuo. Es en el *habitus* donde se constituye el mundo social representado y por tanto el espacio de los distintos estilos de vida.

Para Bourdieu, existe una distancia y una diferencia significativa entre las prácticas y las preferencias culturales de las distintas clases y grupos sociales, lo cual obedece a las posibilidades de encontrar en su entorno la oferta que haga posible el tener dichas experiencias culturales. Sin embargo, estas diferencias también obedecen al hecho de que:

*“Las estéticas de las diferentes clases sociales son, con ciertas excepciones, sólo una dimensión de su ética (o mejor aún, de su ethos): por lo tanto, las preferencias estéticas aparecen como una expresión sistemática de una disposición estética que también está expresada en otras esferas de la existencia.” (Bourdieu, 1993, p.220)*

Lo anterior implica que todos los esquemas de percepción y de expresión están históricamente constituidos y socialmente condicionados, ya que existe una relación entre las disposiciones estéticas y el sistema de disposiciones que constituye un *habitus*. En palabras de Bourdieu: “la mirada es un producto social habitado por principios de visión y división socialmente constituidos (que varían según el sexo, la edad, la época, etc.) y del que se puede dar cuenta sociológicamente”. (Bourdieu, 2010) Lo anterior permite que existan condiciones sociales de producción del ideal de un gusto donde aquellos que cuenten con mayor autoridad cultural - es decir, capital simbólico y cultural - pretenden imponer los principios de una legitimidad estética, tanto dentro como fuera del campo artístico.

En materia artística, el *habitus* genera un principio de disposición que ayuda a reconocer las obras legítimas si las percibimos como familiares ya sea por temática o por estilo; de esa manera se legitima un gusto artístico por la posición social en la que se encuentre el individuo que observa la obra de arte. Al ser el gusto un *habitus*, cada gusto se siente fundado por naturaleza y en cierta manera lo está, ya que convierte a los demás gustos por medio de una afirmación negativa en antinaturales. En términos metodológicos lo anterior implica que si se quieren entender las disposiciones que orientan las elecciones culturales es necesario estudiarlas a la par que con el conjunto del sistema de disposiciones generales al que pertenecen.

Dentro de las competencias artísticas que genera el *habitus* no sólo se encuentra el gusto, sino también la disposición a la producción, la cual se hace posible gracias a la cultura legítima que se obtiene por parte de la familia o de la escuela. Es por ello que un determinado estilo como modo de representación expresa “el modo de percepción y de pensamiento propio de una época, de una clase o fracción de clase, de un grupo de artistas o de un artista particular.” (Bourdieu, 2012, p.27)

Así como existen *habitus* dentro del campo social, también existen determinados *habitus* dentro y propios del campo artístico que determinan ciertas dinámicas y estándares a seguir por todos aquellos pertenecientes al campo. Es por medio de estos *habitus* – o convenciones como los denomina Becker – que se impone el tema del momento, los medios a usar, las cuestiones dignas de tratar, etc. Y el modo de conducirse depende de la posición en un momento determinado del campo artístico. Estas convenciones continúan existiendo hasta que un nuevo agente (individual o grupal) logra romper con esos límites para imponer sus propias prenociones o al menos marcar tendencia con ellas o en el peor de los casos convertirse en un nombre importante dentro del campo.

Las convenciones que existen dentro de cualquier campo artístico permiten que el campo funcione por medio de la cooperación y de la actividad colectiva de todos los que estén involucrados en él. Estas formas de cooperación si bien están predispuestas al cambio, muchas de ellas se convierten en rutinarias, razón por la cual Becker las denomina convenciones artísticas. Estas convenciones facilitan la producción y recepción de una obra de arte al incluir: la manufactura y distribución de materiales y equipo necesario para la producción artística, el proceso de distribución y exhibición de las obras, los criterios y estándares bajo los cuales se juzga un producto, la economía bajo la cual funciona el mercado artístico, la creación y mantenimiento de la racionalidad que permite que la obra tenga una justificación para ser presentada al público y todas las demás fases necesarias que permiten que una obra sea creada y posteriormente llegue a nuestro alcance.

La dificultad que existe para cambiar estas convenciones reside en el hecho de que, aunque sea de manera tácita, la mayoría de los agentes involucrados en el campo están de acuerdo con ellas. Estas convenciones

son los acuerdos previos que permiten producir obras de arte de una manera convencional y fácilmente aceptable por el resto del campo; cualquier innovación introducida corre el riesgo de pasar desapercibida, de ser rechazada o en el mejor de los casos de ocasionar una “revolución” dentro del mundo del arte. Estas convenciones son las que dictan los materiales que son correctos, las abstracciones que pueden ser usadas para transmitir una determinada idea o emoción, así como la manera en que el artista se debe relacionar con su audiencia.

Becker explica que, aunque estas convenciones están normalizadas, rara vez se mantienen estáticas y sin cambios. Un grupo de artistas puede acordar para hacer las cosas de una manera novedosa y las negociaciones y luchas entre participantes permiten que el cambio sea posible. Sin embargo, hay que aclarar que un pequeño cambio puede requerir una variedad de otros pequeños cambios para que pueda ser fijado dentro del campo artístico y convertirse así en un nuevo referente. De igual forma, explica que si un artista decide salirse de las convenciones – por ejemplo, creando nuevos equipos o usando nuevos materiales - debe estar preparado para hacer un mayor esfuerzo en su práctica o sufrir de una menor circulación de su trabajo.

Conforme las condiciones sociales bajo las cuales se encuentra el campo artístico en cuestión cambien, también lo harán las convenciones propias a él. Es lo que el autor denomina un ajuste que permite introducir novedades para que el campo siga funcionando, de lo contrario desaparece. Sin las convenciones, el mundo artístico se convierte ininteligible; sin el cambio se convierte en aburrido y sin futuro. Las peculiaridades y las convenciones únicas de cada campo son las que marcan sus límites, la posibilidad de formar subgrupos y el tipo de producción que presentan a la audiencia.

Es importante mencionar que lo que permite estabilizar todas las convenciones y valores de un determinado campo en un determinado momento es el mantenimiento de una estética que justifique porqué un cierto tipo de práctica debe ser regularizada y por lo tanto consagrada. A su vez, esto también ayuda a que se establezcan los valores monetarios del mismo campo, la reputación de sus participantes y la valía institucional que se les da a ellos y a sus obras.

En palabras del autor: “Una obra se convierte en buena, y por lo tanto valiosa, a través del logro de consenso acerca de las bases sobre las cuales va a ser juzgada y a través de la aplicación de principios estéticos acordados a casos particulares.” (*Becker, 1982, p.134*)

El concepto de convenciones resulta especialmente importante para el análisis de este proyecto, puesto que permite situar el surgimiento de un nuevo tipo de práctica artística dentro del contexto social y artístico que le corresponde, y explica cuáles fueron las convenciones que estas artistas feministas desafiaron como una estrategia para irrumpir en el campo artístico, así como las convenciones y discursos en los cuales anclaron su práctica para que tanto al público como a otros productores y agentes del campo artístico esta les fuera presentada como legítima.

El analizar a esta práctica guiada por una óptica de las convenciones y los habitus fue el sustento teórico que mejor permitió entender cuáles fueron las circunstancias que hicieron posible la irrupción del feminismo en el mundo del arte al evidenciar que estas convenciones son producto de una serie de circunstancias históricas determinadas y específicas al contexto social, lo cual provoca que cada campo artístico tenga particularidades que lo lleven a comportarse de la manera en que lo hace. El concepto de convenciones, en cuanto que es entendido como

una serie de acuerdos generalizados por los agentes del campo artístico, obliga a preguntar respecto a quiénes han establecido estas convenciones, basados en qué criterios y a quién en última instancia terminan por beneficiar y excluir. Momento en el cual nos es posible hilar a Becker con Bourdieu, pues el hecho de que el arte se base en luchas de poder y en la negociación de sus convenciones y limitaciones implica que las representaciones de diversos grupos que se expresen a través de distintas obras artísticas son resultados de una lucha por imponer una determinada visión del mundo. En ese sentido, si nos interesa entender las maneras en que estructuramos nuestra percepción del mundo, el arte resulta un área indispensable para su análisis.

## VI. ¿Cómo analizar el campo artístico?: Una tentativa

Primero que nada, quisiera hacer algunas acotaciones respecto al uso que le doy al concepto de campo artístico en esta investigación, así como las características específicas del mismo que me interesa investigar. Precisar que hablo de campo artístico y no del campo de la pintura, la escultura o alguna otra disciplina artística ya que al momento de que surge la práctica artística feminista, se estaba viviendo un cambio de paradigma en el arte donde la mayoría de los artistas (incluyendo a las feministas) experimentaron con la combinación simultánea de distintos medios - o al menos no solían dedicarse exclusivamente a uno - e integraron otros nuevos (como la fotografía, las instalaciones o el performance). En otras palabras, la desigual distribución de capital dentro del campo artístico es un reflejo de la desigual distribución de capital que existe fuera de él.

En segundo lugar, entiendo al campo artístico como un microcosmos donde participan diversos agentes en los distintos procesos de producción, circulación y recepción que conlleva la creación artística. Al igual que en todos los campos, el artístico tiene sus propias luchas de poder, que en este caso se refieren a la disputa por imponer una determinada visión del mundo a través de la manera en que se produce arte (en términos tanto temáticos como de forma y organizativos). Al ser mi interés el estudio del surgimiento de una nueva práctica artística (no su recepción o su puesta en escena) desde las condiciones sociales, políticas y artísticas que lo permitieron, esta investigación está orientada principalmente a los artistas, sus postulados y propuestas así como a la relación social con su entorno; lo cual implica dejar de lado de este estudio a otros agentes participantes del campo como lo son la crítica, el público (especializado o no) y tocar tan sólo de manera tangencial a otros como las instituciones oficiales de cultura. En este sentido, aunque de manera generalizada y para facilitar la lectura cuando hable de campo, debe tomarse en cuenta que, si bien no demerito la importancia de todos los agentes que en él participan, hago mayor referencia a los que forman parte del proceso de producción.

Como última precisión me gustaría retomar la preferencia que le doy al uso del concepto de práctica artística feminista por encima del de arte feminista. El concepto de práctica permite ahondar en la manera en que se produce el arte desde sus estructuras organizativas, sus procesos y sus discursos con la ventaja de que no remite solamente a las obras producidas yendo más allá de la producción y de la creación per se. Esto facilita el “tratar a la obra no como objeto, sino como práctica” (Pollock, 2015, p.25) y con ello entender que la creación artística es el resultado de múltiples determinaciones y múltiples procesos

sociales, en contraposición al análisis que a veces se puede hacer de una obra como producto de un talento y genio artístico natos. Por otro lado, el hablar de práctica y no de arte feminista hace referencia a que lo feminista no es una cualidad de la obra en sí (así como evita el debate estético sobre la posibilidad de arte de mujeres vs. arte de hombres), sino un enfoque de organización y creación en el proceso de producción de la obra dentro de un campo artístico en un determinado tiempo-espacio orientado hacia determinados fines.

Clarificado lo anterior, es importante entender que la historia de un campo es la historia de sus luchas. Siempre encontraremos de un lado, las figuras dominantes que buscan asegurar su continuidad, identidad y reproducción; y, por otro lado, los recién llegados que buscan la diferencia, la ruptura, revolucionar. Dado que un campo está definido por sus luchas y las proximidades o diferencias que se construyen entre los agentes, lo anterior implica que sólo puede ser entendido de una manera relacional: es decir, relacionando a todos los agentes, sus posiciones, sus disposiciones y el universo de los posibles entre ellos. Como un momento determinado del campo sólo puede ser entendido de manera histórica, cada análisis debe ser construido como lo que Bourdieu denominaría un “caso particular de lo posible”.

Explica Bourdieu:

*“La verdad definitiva del estilo de un periodo, una escuela o un autor no está contenida en la inspiración original, sino que es definida y redefinida continuamente como una significación en un estado de flujo que se construye a sí mismo de acuerdo consigo mismo y en reacción en contra de sí mismo.” (Bourdieu, 1993, p.229)*

Esta constitución del campo por medio de sus luchas implica que su verdadera constitución es, de cierta

manera, dependiente de la institucionalización de la anomalía ya que la cerrazón del mismo campo produce las condiciones propensas para la crítica y la puesta en juicio de su mismo estado. Favorece así el crecimiento afuera y en contra de la academia, de la institución; la cual desde fuera funciona como un laboratorio para las nuevas maneras de pensar de los artistas modernos.

En este sentido, todo nuevo acto artístico que haga historia introduce una nueva posición en el campo, desplaza a todos los actos previos; es por ello que es tan importante considerar, en cada obra a analizar, que “el discurso acerca de una obra no es mero acompañamiento, intencionado para asistir en su percepción y apreciación, sino una etapa en la producción de la obra, de su significado y su valor.” (Bourdieu, 1993, p.110) Este discurso siempre será sujeto a una variada recepción en tanto que es propuesto a una sociedad diferenciada; es por ello que Bourdieu afirma que cada acto de producción cultural implica una afirmación de su reclamo a ser culturalmente legítimo.

Para entender el equilibrio del estado de fuerzas de un campo en un momento determinado es necesario conocer a los agentes participantes, identificar a las fracciones dominantes y dominadas, así como las nociones en disputa e “integrar en su sistema explicativo la representación que los agentes se hacen del mundo social y, más precisamente, la contribución que aportan a la construcción de la visión de este mundo y, por ello, a la contribución misma de este mundo.” (Bourdieu, 2000, p.30) lo anterior debido a que cada agente o grupo de agentes lucha por “imponer su construcción y su representación del mundo social, sus categorías de percepción y de clasificación, y por ello por actuar sobre el mundo social.” (Bourdieu, 2000, p.31)

A pesar de que ya se mencionó anteriormente, es importante siempre tener en cuenta que estas luchas son derivadas del hecho de que dentro de cada campo existe una distribución desigual de recursos y de capital que impide que todos los participantes tengan el mismo valor – traducido en reconocimiento y por tanto en capacidad de influir - dentro del juego. Dado que lo que está en juego es la autoridad y la reputación, la existencia de los artistas depende en gran medida de la imagen que otros tengan de él y de cómo construye esta imagen.

En tanto que estas luchas son simbólicas – por todo lo que implican – se vuelven luchas políticas, ya que tienen como apuesta el interés por definir los principios intelectuales de visión y división, las categorías y principios de clasificación que permitan elegir a quién se incluye y a quién se excluye. Bourdieu menciona que cambiar estos principios de clasificación no es sólo un acto intelectual, sino político ya que pueden llegar a redefinir la sociedad. En este sentido, dentro del campo artístico, el establecimiento de un canon que sea monopolístico puede ser considerado como violencia simbólica, ya que gana legitimidad al no reconocer las relaciones de poder que refleja dentro de su producción y que sirven para garantizar la producción de esta aparente legitimidad.

La capacidad de lograr un buen entendimiento de un momento determinado de cualquier campo también depende de la capacidad de aquel que lo analiza para poder establecer tanto el interés específico del campo como las estrategias de acumulación que usen los agentes involucrados. Esto implica que a lo largo de la investigación será necesario tener en cuenta la trayectoria de los productores culturales basados en su *habitus* colectivo y pertenencia a la clase social, así como su posición objetiva dentro del campo. Esto implica conocer las condiciones sociales de producción,

circulación, y consumo artístico en ese determinado momento. También debe ser considerado el marco institucional que permite y legitima alguna de las producciones; este marco institucional puede o no ser gubernamental e incluye el conocimiento previo de la formación de ciertos cánones.

De acuerdo con un estudio de Bourdieu – Randal Johnson – hacer un análisis de acuerdo con sus teorías implicaría intentar incorporar tres niveles de la realidad social: la posición del campo respecto al campo del poder (y las relaciones de poder dominantes de la sociedad); la estructura del campo y las posiciones que cada agente ocupa; y la génesis de los habitus individuales del productor, es decir, las disposiciones que generan ciertas prácticas. (*Bourdieu, 1993*)

Lo anterior, requiere reconstruir el espacio de posiciones y de toma de posiciones de un campo determinado en el momento que nos interese. Este espacio de posiciones es sencillamente definido como “la estructura de la distribución del capital de propiedades específicas que determinan el éxito dentro del campo y la ganancia de beneficios externos o específicos que estén en juego dentro del campo.” (*Bourdieu, 1993, p.30*)

Ya que el campo artístico, como cualquier otro campo, es un campo de fuerzas y de luchas entre esas fuerzas, es vital conocer las relaciones entre las distintas posiciones de los agentes. Estas relaciones serán las que determinen las estrategias que los agentes usan en la lucha para defender o mejorar su posición dentro del campo y depende, a su vez, de la fuerza y forma de la posición que cada agente ocupe dentro de las relaciones de poder. En pocas palabras, cada toma de posición está definida respecto a lo que Bourdieu llama “el universo de los posibles” y cada

posición – incluso la dominante – depende a su vez de las otras posiciones que constituyen el campo; los agentes que en él participan construyen este universo al mismo tiempo que son construidos por él.

Este universo de los posibles es el que orienta la producción al determinar el universo de problemas, referencias, técnicas y temas que están permitidos; en pocas palabras es un sistema de referencias comunes que trasciende a los agentes individuales. Esto implica que ninguna obra existe por sí misma, sino que depende de otras obras anteriores y paralelas en el tiempo.

De igual manera, la percepción que cada agente tenga del universo de los posibles depende de la historia de las disposiciones de cada agente (el cual puede ser individual o colectivo), así como la historia de la posición que ahora ocupa, es decir, su trayectoria. Las estrategias que se elijan con base en esto pueden estar orientadas a generar determinado efecto dentro o fuera del campo, o pueden orientar la producción hacia el desarrollo de la forma por ella misma. Dichas estrategias también dependen de la distribución del capital simbólico específico y de las disposiciones, *habitus*, de cada agente, así como el interés que tengan en conservar o transformar la estructura de esta distribución. Lo anterior ejemplifica la importancia de entender los campos de una manera relacional.

Cada cambio que ocurra en este universo de los posibles es un resultado de un cambio en las relaciones de poder que constituyen el espacio de las posiciones. Lo anterior puede ser entendido más fácilmente con un ejemplo del propio autor: “Cuando un nuevo grupo artístico o literaria hace sentir su presencia en el campo de producción artística o literaria, toda la situación se transforma, ya que su

nueva existencia se convierte en diferencia al modificar o desplazar el universo de opciones posibles; las producciones previamente dominantes podrían, por ejemplo, cambiar de estatus a pasadas de moda o a obras clásicas.” (Bourdieu, 1993, p.32)

Sin embargo, es importante tener en cuenta que las estrategias usadas por los agentes no sólo dependen de este estado del universo de los posibles, sino también del equilibrio de fuerzas entre ellos y del hecho de que cada uno tiene intereses reales y distintos, que pueden ser considerados como riesgos a tomar, y que harán todo lo posible por triunfar. Diría Bourdieu: “las tomas de posición artísticas son siempre estrategias semiconscientes en un juego en el cual la conquista por la legitimidad cultural y por el poder concomitante de la violencia simbólica legítima está en juego”. (Bourdieu, 1993, p.137) Un ejemplo de estrategia sería el siguiente: si se quiere aumentar la capacidad de lectura de una obra artística o reducir las divergencias que pueda haber en torno a ella se tienen dos opciones: o se baja lo que Bourdieu llamaría el nivel de emisión (es decir, el grado de complejidad del código requerido para entender la obra) o se aumenta su nivel de recepción.

Dentro de este análisis del universo de los posibles Bourdieu ha notado una tendencia en la cual: “los productores culturales que ocupan una posición económica y simbólicamente dominada dentro del campo de producción cultural tienden a sentir solidaridad con los ocupantes de las posiciones económicas y culturalmente dominadas dentro del campo de las relaciones de clase.” (Bourdieu, 1993, p.44). Sin embargo, también identifica que la propensión para moverse económicamente a las posiciones más riesgosas y sobre todo la capacidad de persistir en ellas parece depender de la posesión de un capital social y económico sustancial. De igual forma, Bourdieu

afirma que “los artistas, particularmente los recién llegados, no reaccionan a los que se podría considerar como una realidad objetiva que funcione como estímulo sino a una situación que engendra problemas.” (Bourdieu, 1993, p.64)

Como se ha visto a lo largo de este proyecto, ningún campo es completamente autónomo, lo cual implica que el resultado que den las luchas internas muchas veces depende de la correspondencia que pueden tener con luchas externas que se estén llevando a cabo. Esto implica que las nuevas disposiciones para distintas, y muchas veces nuevas, prácticas artísticas encuentran un apoyo en los factores externos que las han moldeado; estos cambios pueden ser rupturas políticas o cambios profundos en la audiencia de los consumidores. Cabe resaltar que cada categoría o grupo de productores cumplen con una función dentro del campo, que se ve siempre duplicada en sus funciones externas cumplidas a través del logro de sus funciones internas.

Para este trabajo, lo anterior se traduce en la importancia de saber cuáles fueron los factores externos (es decir en el campo social) que apoyan que los cambios propuestos por las artistas feministas fueran aceptados y que provocaron un eco de reclamo social que fue escuchado más allá del campo artístico. En otras palabras, se trata de entender las relaciones que existen entre las artistas y su entorno social y la manera en que interactúan y se moldean mutuamente, para así poder entender cómo es que se da la producción artística y su puesta en escena. Lo anterior ayudará a comprender de qué manera específica se expresa lo político en un determinado tiempo-espacio del campo artístico y las luchas que se están llevando a cabo en él, es decir que visiones y representaciones del mundo (lo que Bourdieu también cataloga como ideas-fuerza) están luchando por su imposición.

En esta búsqueda por lograr una legitimidad que permita incrementar el capital simbólico de los agentes, Bourdieu identifica tres principios competitivos de legitimidad: el principio específico de legitimidad, que es el reconocimiento otorgado por los productores que producen para otros productores; el principio de legitimidad que es otorgado por medio de la consagración dada por las fracciones dominantes de la clase dominante y por tribunales privados como los salones; y el principio de legitimidad popular, otorgado por la consagración dada por los consumidores ordinarios, la audiencia en masa. (Bourdieu, 1993) En este sentido, Bourdieu establece que “mientras más capaz sea un campo de funcionar como un campo de competencia por la legitimidad cultural, más se orientará la producción individual hacia la búsqueda de características culturalmente pertinentes que estén dotadas de valor en la propia economía del campo.” (Bourdieu, 1993, p.117)

Para finalizar recapitularé aquellos elementos y preguntas que considero necesarios para un análisis de las condiciones que permiten el surgimiento de una determinada práctica artística (feminista, en el caso de este proyecto) así como su significación social y política. Considero que en su conjunto estos ayudan a la construcción de un análisis relacional, en el sentido de que integre desde una visión de la complejidad distintas aristas, dimensiones y procesos de la realidad, para entenderlos como posiciones no determinadas que están en constante transformación.

Lo anterior en concordancia con la noción de que el arte es tanto una herramienta de conocimiento, de cuestionamiento y de comunicación:

*“...donde se conjugan y suceden en el tiempo la interacción de múltiples perspectivas, de muchos tiempos que se dan en un mismo tiempo, de muchos procesos que se dan dentro de un proceso,*

*configuraciones de la realidad que no podemos entender si no asumimos que la concepción tradicional del conocimiento ya es parte de nuestra historia. Sólo el punto de partida...” (Gallegos, 2019, p.7)*

A continuación, enlisto dichos elementos y preguntas – sin la intención de que estén en un determinado orden - que en mi caso me ayudaron a dar respuesta a las preguntas de investigación previamente planteadas:

- Partir desde la historia específica del campo, para entender la historia de sus luchas, y cómo con ello ha cambiado la conformación entre establecidos y los recién llegados. ¿Qué valores y estilos defendían o representaron los distintos agentes involucrados en esta lucha? ¿Cuáles son los principios de clasificación que están en disputa? ¿Qué relaciones de poder naturalizan y cuáles desafían los cánones ya establecidos y los criterios emergentes? Lo anterior nos lleva a entender el interés específico del campo en un momento determinado y sus transformaciones.

- Analizar las distintas condiciones sociales que se manifiestan en la organización y producción del campo artístico, lo cual incluye las condiciones institucionales tanto públicas como privadas que de cierta forma moldean al campo; así como los paradigmas y las transformaciones que ha vivido la sociedad donde tiene lugar la producción artística a investigar, de tal manera que ayude a comprender el *habitus* de los distintos agentes involucrados. Paralelamente, entender de qué manera los esquemas de percepción y de expresión han sido históricamente construidos y como a su vez han sido moldeados por las condiciones sociales del momento. En palabras más cercanas a las de Bourdieu: entender a la mirada como un producto social del que dar cuenta sociológicamente.

· Buscar el reflejo de luchas externas propias al campo social en las luchas internas del campo artístico, para así entender la relación que hay entre los agentes productores y la sociedad a la que pertenecen. Entender la importancia política y social de esta relación preguntando ¿cómo se expresa el poder y la violencia simbólicos propia de las condiciones sociales a través del campo artístico, su estructura y sus creaciones? Cuestionarse de qué manera el entender esto puede una posibilidad de cambio para la configuración de las jerarquías sociales, tanto para el campo de la producción artística, como para el campo de la producción académica a la que como científicos sociales pertenecemos.

· Identificar a los agentes relevantes participantes dentro y fuera del campo, respecto al alcance previamente establecido de la investigación, en este caso recordemos que la investigación fue orientada hacia los productores. Preguntarse ¿qué papel se disputan los productores en el campo y qué proyectos buscan imponer? ¿A qué intereses sirven estos proyectos? ¿Qué diferencias sociales y prácticas se están legitimando y cuáles nuevas jerarquizaciones se están proponiendo? Es decir, será necesario analizar qué se está reproduciendo socialmente a través de los discursos artísticos tanto propuestos como establecidos.

· Entender las representaciones del mundo (y cómo esta entra en disputa) que tienen los agentes productores: ¿Qué está en juego en ese determinado momento del campo artístico? ¿Qué signos distintivos (en el sentido de división social) es posible identificar? ¿Qué representaciones se quieren formar y difundir de sí mismos y la realidad social?

· Análisis del entramado de discursos que acompañan, implícita y explícitamente, a las obras, y que les aportan significados múltiples desde distintas perspec-

tivas. En otras palabras, entender que ninguna idea es espontánea y depende de la articulación novedosa de varias ideas y discursos previamente establecidos. ¿Qué justificaciones teóricas se ofrecen para la existencia de estos nuevos grupos y en qué se basan para que puedan ser aceptados? ¿A qué públicos les hablan?

· Identificados los agentes dominantes y los agentes dominados, hay que preguntarnos por las estrategias de acumulación de capital de cada agente, y observar las nuevas posiciones introducidas por los nuevos discursos puestos en escena. Resulta necesario preguntarse ¿cómo se articulan los distintos capitales para dar surgimiento a una nueva práctica artística? ¿Cómo podemos notar la acumulación de este capital? ¿Qué formas de legitimidad es posible observar en juego? Lo anterior permitirá hacer un balance del estado de fuerzas: saber quiénes dominan, por quiénes se ven amenazados y como se transforma la estructura del campo con base en los cambios de posibles posiciones y de acumulación de capital.

Reconstrucción del espacio de posibilidades (universo de los posibles) para los agentes objetos de estudio y la manera en que la distribución del capital cambia, así como los posibilitantes externos e internos del campo. Entender los límites de lo permitido en el campo artístico, quién más lo hacía y la manera en que éstos se van desafiando y transformando. Lo anterior implicó preguntarse qué nuevo universo de posibles creó la práctica artística feminista, para así entender las consecuencias y significaciones políticas que pudo haber tenido sobre la posición social y artística de la mujer. A su vez, esto implica distinguir el *habitus* y el *nomos* que dan forma a las posibilidades específicas de un determinado campo artístico, preguntarse cómo van cambiando, si algunos desaparecen y otros surgen; así como por las disposiciones que generan y las nuevas prácticas que permiten.

Como intente explicar en este capítulo, la producción artística es un proceso de reproducción social (dentro del cual se inserta una constante lucha y negociación por lograr la legitimidad de distintas visiones del mundo) que no es ajeno al contexto social, académico, económico y político que lo rodea, al contrario, depende en gran medida de la interacción entre todos estos campos. Entendidos ya los distintos ámbitos que se conjugan con el campo del arte para dar nacimiento a distintas prácticas artísticas, en los siguientes capítulos haré la recuperación histórica y la vinculación teórica pertinente para dar respuesta a mi pregunta de investigación.

A continuación, presenté una recapitulación de la historia de la provincia de Quebec para entender las transformaciones sociales que vivió poco antes del surgimiento de una práctica artística feminista, y la manera en que estos cambios moldearon un nuevo *habitus* en la identidad quebequense, así como en la forma en que sus habitantes entendían las posibilidades del arte. De igual forma, también recupero la historia particular del campo artístico de Quebec, para entender las principales tendencias, prácticas y discursos que guiaban su producción y la manera en que estos se modificaron a partir de la vinculación del feminismo con el arte; esta recuperación nos permite ver los antecedentes y las estrategias que sentaron las bases de las cuales partieron las artistas feministas, así como las convenciones artísticas desafiadas en el proceso.

Posteriormente, en el último capítulo profundizó aún más en el campo artístico de Quebec para centrarme en el papel que tuvieron las mujeres dentro del mismo previamente a la llegada del feminismo, para así analizar cómo es que estas mujeres fueron uniendo sus voces para poder conformarse como una tendencia artística legítima dentro del mundo del

arte norteamericano. De igual forma doy una breve explicación de qué exactamente es eso que hoy en día es llamado arte feminista. Después, procedo a relatar la historia particular de la *Galerie La Centrale/Powerhouse*, el principal objeto de estudio de esta investigación, y a hilar su surgimiento con todas las circunstancias anteriormente analizadas. Finalmente, el precisar la manera en que esta recuperación histórica fue hecha guiada por la lectura de los autores aquí presentados y su formal análisis teórico me permitirán dar respuesta a las preguntas de investigación previamente planteadas.

# CAPÍTULO II

## Antecedentes de una práctica artística feminista en Quebec, Canadá

*“... la diversidad de situaciones sociales que pueden representar modos distintos de inserción social da lugar a numerosas ramificaciones que constituyen el contexto en el que el sujeto no es solamente un producto, sino un constructor de su propio destino en la medida en que vaya forjando nuevas capacidades de despliegue.”*

**Hugo Zemelman**

De acuerdo con la teoría de campos de Bourdieu explicada en el capítulo anterior, para entender el proceso de producción, recepción y posicionamiento de una tendencia artística es necesario conocer la historia de las luchas del campo artístico al que se esté haciendo referencia. Como ya vimos, el mundo del arte no es independiente del contexto social en el cual se encuentra inmerso, las luchas que existen dentro del mismo son expresión de las luchas que existen fuera de él y su circulación depende de las condiciones sociales (y los *habitus*) de consumo artístico que existan en ese determinado momento; esto hace necesario que también se entienda la historia del campo social en el cual se inserta el campo artístico que aquí interesa.

Para ello es importante entender tanto el marco gubernamental que permite la entrada, financiamiento y divulgación de ciertas obras, así como las disposiciones y actitudes de la sociedad en general para aprehender las tendencias artísticas que están a su disposición - sean estas de reciente creación o no -.

Como veremos en el caso de Quebec, hubo rupturas económicas, sociales y culturales que provocaron cambios profundos en esta sociedad, para permitir así que los productores artísticos y las audiencias fueran partícipes y testigos del nacimiento de un nuevo tipo de práctica artística. En consecuencia, se explicará el contexto que antecede y rodea el surgimiento de una prác-

tica artística feminista en Canadá y Quebec a través de su división en los dos campos previamente mencionados: el campo social y el campo artístico. Dado que ambos campos no pueden, por definición, funcionar autónomamente se hará referencia a lo largo de este capítulo a la manera en que se influyen mutuamente y cómo esto se manifiesta tanto en un campo como en el otro.

Respecto al campo social explico los dos procesos que considero fueron fundamentales como antecedentes para la vinculación del arte y del feminismo, ambos son prueba de la transformación que vivió durante el último siglo la mentalidad e identidad quebequense: la modernización y revolución cultural de Quebec, así como la llegada de la segunda ola feminista.

El primero es la modernización urbana y social que vivió la provincia de Quebec desde inicios del S.XX, cuyo punto cúspide llegó después de la década de los 50 con la “Revolución Tranquila”. Dicha revolución lo fue en términos culturales y trajo consigo una expansión cultural y un cambio de paradigma en el campo académico y artístico nunca visto en la provincia. Este proceso de modernización desencadenó la creación de una identidad quebequense diferenciada del resto de Canadá, que al igual que la práctica feminista tuvo entre sus características la creación de una historia propia construida a través de un posicionamiento desde los márgenes.

El segundo proceso relevante para esta investigación es el resurgimiento de demandas sociales respecto a las desigualdades sociales y laborales entre hombres y mujeres, dicho descontento tomó forma a través de protestas y otras acciones de activismo en Norteamérica y Europa. Académicamente a este momento en la historia se le identifica como la segunda ola feminista (la primera fue el movimiento sufragista del S. XVIII). La llegada de esta nueva ola del feminismo provocó un cambio respecto a la manera en que las mujeres se percibían a sí mismas, su posición dentro de la familia y de la sociedad, así como un cambio respecto a la manera en que se organizaban entre ellas para exigir otro tipo de condiciones sociales.

Posteriormente al abordar el campo artístico, hago un breve repaso a partir de la década de los 40 de las distintas escuelas y tendencias artísticas que han luchado por el dominio de este campo en Quebec. Partir de esa fecha se debe a que en esa década se hace evidente el cambio en la conciencia cultural y la expansión en la oferta cultural en Quebec a raíz de la modernización a la cual aludí anteriormente. Críticos de arte oriundos de esta región, como Robert Guy, mencionan que hasta antes de esa década el campo artístico de Quebec era casi inexistente en el sentido de que no contaba con una identidad propia; es decir, estaba dedicado a adoptar y dar continuidad a las tendencias que venían del resto de Canadá y en menor medida de Estados Unidos y Europa.

Es de notar que en este subapartado la división es por décadas y no por hitos, como en el subapartado del contexto social, esto con el objetivo de facilitar el entendimiento de la manera en que se desarrolló la historia de las luchas dentro del mundo artístico, así como las distintas tendencias que fueron surgiendo hasta llegar al nacimiento de una práctica artística

feminista. Sin embargo, a lo largo de este subapartado se irá explicando la influencia que tuvieron los procesos anteriormente presentados en el desarrollo del contexto social, donde haré especial énfasis en una tendencia de arte politizado que en Quebec llegó a ser conocido como *art engagé*. Es a lo largo de este subapartado que también comienzo a mencionar cómo era la presencia y participación de las mujeres dentro del mundo del arte hasta antes de que vincularan su disciplina con el feminismo.

Para terminar este apartado, hago un recuento de todo lo investigado para explicar cómo es que todos estos cambios tanto sociales como artísticos fueron fundamentales para dar sustento tanto teórico como práctico al surgimiento de una práctica artística feminista en Quebec, así como en la creación de un ambiente social que permitiera aprehender y recibir este nuevo tipo de arte.

# I. Contexto Social

## I.I. Cambios sociales: modernización, rechazo a la Iglesia y nacionalismo

La provincia de Quebec<sup>13</sup> resulta única entre todas las demás provincias canadienses, ya que desde su fundación se ha distinguido del resto principalmente por el idioma: en Quebec se habla francés, mientras que en el resto de Canadá se habla inglés, por lo cual su lengua es una cuestión de orgullo y resistencia ante la comunidad anglófona. Esta y otras particularidades culturales de la región (como la disminución de lo que antes fue una fuerte presencia de la Iglesia Católica y el surgimiento de un nacionalismo quebequense) han permitido la generación de una identidad colectiva donde ser quebequense no es lo mismo que ser canadiense; es decir, los quebequenses se perciben a sí mismos como una nación y una colectividad distinta a la canadiense, la estadounidense y la francesa.

En sus inicios, la provincia de Quebec era mayoritariamente rural y así continuó hasta entrado el S.XX; a inicios de dicho siglo la gente que vivía en y del campo representaba el 85% de la población total de la provincia. (Hamelin & Provencher, 2003, p.87) Sin embargo, conforme la industria fue llegando a la provincia de Quebec, la gente empezó a migrar de los campos a las urbes convirtiendo a la ciudad de Montreal y a la ciudad de Quebec en los nuevos polos modernos de la cultura y la familia; para 1941 las fábricas repre-

sentaban el 64% de la producción de Quebec, mientras que la agricultura había disminuido a un 10%. (Hamelin & Provencher, 2003, p.102). Esto indica un ritmo muy acelerado en el cual la sociedad de Quebec pasó de ser una sociedad rural a ser una sociedad industrializada.

Por su parte, Marcel Fournier<sup>14</sup> explica que después de la Segunda Guerra Mundial Quebec buscó desarrollarse como sociedad moderna. Gracias a este cambio de población de rural a urbana se da una nueva diferenciación social (diversificación de grupos y clases sociales que necesariamente conlleva nuevos modos de producir y difundir cultura) y una nueva autonomía de las instituciones escolares, científicas y culturales. Lo anterior resulta en cambios respecto a los modos de vivir y de pensar de toda la sociedad tanto en un ámbito colectivo como individual. (Fournier, 1987).

Fournier precisa que culturalmente Quebec vive un momento muy interesante ya que la entrada de nuevos modos de vida modernos - cultura de la competencia; familiaridad con la técnica y la ciencia; espíritu de iniciativa - no conlleva una completa pérdida de valores tradicionales: una organización social centrada en la paternidad y la autoridad, fuerte influencia de la religión, poca diferenciación social y una sociedad cerrada (Fournier, 1987).<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Quebec es tanto una provincia como una ciudad, por lo cual cuando sea necesario específico a cuál de las dos opciones hago referencia.

<sup>14</sup> Marcel Fournier es un sociólogo quebequense, profesor en la Universidad de Montreal, especializado en temas como: sociología de la ciencia, historia de la sociología y sociología de la cultura.

<sup>15</sup> La Segunda Guerra Mundial también ejemplifica la relación entre contexto social, producciones artísticas y modernización (en el caso de Quebec): después de esta guerra la literatura tiene una atmósfera de angustia, a través de la cual los intelectuales se dedicaron a atacar a las instituciones. La Segunda Guerra Mundial también ejemplifica la relación entre contexto social, producciones artísticas y modernización (en el caso de Quebec): después de esta guerra la literatura tiene una atmósfera de angustia, a través de la cual los intelectuales se dedicaron a atacar a las instituciones y valores tradicionales de la provincia, principalmente a la Iglesia.

Como ya se mencionó, de todas las regiones de la provincia las ciudades de Montreal y Quebec son las que se convierten en los nuevos polos de la modernización. De acuerdo con Jean Hamelin & Jean Provencher la consolidación de Montreal y Quebec como ciudades se da en la década de 1950 cuando el movimiento de urbanización se acelera súbitamente una vez más como resultado de la creciente industrialización a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Dichos autores resaltan que el auge de las ciudades de Montreal y de Quebec gracias a su desarrollo industrial trae consigo un desarrollo cultural, dado que los beneficios y las atracciones de vivir en una ciudad crecen cada vez más, por lo cual éstas “se convierten en una fuerza cultural cada vez más acaparadora e irresistible.” (Hamelin & Provencher, 2003, p.122)

En otras palabras, Quebec y Montreal se consolidaron después de la década de los 50 como nuevos y relevantes centros de producción cultural tanto en el ámbito nacional como internacional. Esto ayuda a entender porqué ambas ciudades son identificadas hoy en día (y en distintos textos historiográficos usados para esta investigación) como las dos ciudades de la provincia entre las cuales se disputa el monopolio de la decisión de la producción artística.

La industrialización y la modernización experimentadas por la provincia de Quebec traen consigo dos consecuencias que considero fundamentales como antecedentes del nacimiento de una práctica artística feminista. La primera es la creación de sindicatos como ejemplo de organización colectiva y de resistencia. La segunda es el aumento de mujeres en la fuerza laboral de la provincia, lo cual marcaría una nueva manera de entender lo que podría significar ser mujer más allá de ser madre y esposa. Sin duda una tercera consecuencia fun-

damental en este proceso es la expansión cultural provocada por la modernización que vivió Quebec, de esta última hablaré con más detalles en el apartado del contexto artístico y cultural.

Como en casi todos los procesos de industrialización que han existido, la mano de obra es la más afectada, las condiciones de trabajo son precarias y la explotación de los trabajadores es común. Esto provoca que desde finales del siglo XIX e inicios del XX se creen fuertes organizaciones sindicales que buscan la mejoría de las condiciones de existencia de todos los trabajadores. Es interesante observar que la mayoría de estos sindicatos se adhieren a la Iglesia, pero se definen a sí mismos como un sindicato no confesional.

Es importante mencionar la gran presencia de distintos sindicatos, ya que llegan a tener mucha importancia dentro de las ciudades en términos de organización colectiva y resistencia gracias a que luchan de manera cooperativa con objetivos de cambio social – específicamente la búsqueda del reconocimiento de un nuevo grupo social: la clase obrera<sup>16</sup>. Junto con otros ejemplos de organización horizontal y colectiva como los bancos cooperativos, sirven para que otro tipo de asociaciones empiecen a visualizar nuevas estructuras de trabajo y de organización y así lograr nuevas formas de relación social.

Su ejemplo podría ser considerado como un antecedente indirecto de las maneras en que posteriormente colectivos artísticos llegaron a organizarse y a plantear su trabajo de lucha y resistencia en términos teóricos, como veremos más adelante con el surgimiento de un *art engagé*. Lo anterior debido a que los sindicatos son una de las vías de entrada para la teoría marxista, la cual – en la década

---

<sup>16</sup>. Tal vez no esté de más mencionar que, de acuerdo con Hamelin & Provencher, Montreal rápidamente se convierte en la ciudad con la mayor cantidad de sindicatos en toda la provincia.

de los 60 y 70 – vivió un resurgimiento que permitió por un lado tener acceso a conocimiento que ayudó a articular distintas luchas sociales con el arte y, por otro lado, permitió a las mujeres - durante la segunda ola feminista - articular en términos teóricos la opresión que vivían y las acciones que llevarían a cabo para luchar contra ésta. Lo anterior se vio reflejado más tarde en la creación de un nuevo tipo de galerías, principalmente en la ciudad de Montreal, de la cual forma parte *Galerie La Centrale/Powerhouse*.

Como ya se mencionó, dicha industrialización también conlleva el aumento de mujeres dentro del mercado de trabajo, para 1930 ellas constituyen el 19.7% de la población económicamente activa. (*Hamelin & Provencher, 2003, p.104*); de 1931 a 1961 el número de mujeres económicamente activas sigue aumentando y crece hasta llegar al 27.1%. (*Hamelin & Provencher, 2003, p.121*) Esta entrada al mercado laboral sin duda tuvo un fuerte impacto en la manera en que las mujeres se percibían a sí mismas: ya no son más las amas de casa dependientes del marido, al menos no por completo, ya que empiezan a abrirse otras opciones de vida.

Esta nueva percepción de las mujeres, tanto por parte de ellas como por parte del resto de la población, se ve reflejada en el hecho de que en 1940 el gobierno provincial de Quebec les otorga el voto a las mujeres (a pesar de que desde que 1913 fue fundada la primera asociación sufragista de toda la provincia en Montreal y que desde 1921 fue otorgado el voto a la mujer a nivel federal).

Cabe resaltar que esta provincia fue la última en otorgar el voto a la mujer, y académicos como Jean Hamelin y Jean Provencher sugieren que esta lentitud se debe a la fuerte influencia del episcopado católico sobre el gobierno. Aprovecho esta infor-

mación para hacer énfasis en la fuerte presencia de la Iglesia Católica en todas las áreas de la vida de los habitantes de Quebec. Es importante traerlo a colación dado que el proceso de cambio de mentalidad de los quebequenses hacia una más moderna llena de inquietudes y denuncias sociales - expresada en todos los bienes simbólicos que la provincia producía - pasa por un alejamiento de y en algunos casos confrontación directa a esta institución.

Este descontento contra la Iglesia combinado con la búsqueda de una identidad propia quebequense que diera explicación y sentido a la modernización recientemente vivida, así como la lucha política de un Quebec autónomo, serán los elementos necesarios para que se gesté una revolución cultural que hoy en día es conocida como la “Revolución Tranquila”.

Hamelin y Provencher sitúan a la Iglesia Católica al frente del pueblo francocanadiense y describen su posición e importancia social en Quebec durante el primer tercio del siglo XX de la siguiente manera:

*“... la Iglesia aumenta sus efectivos, multiplica las parroquias y las obras sociales. Este rápido crecimiento de la Iglesia como institución incrementa el dominio del clero en la población y consolida su oposición en el seno de las estructuras políticas: la Iglesia controla entonces el bienestar y la educación. La Iglesia es la instancia suprema que legitima las ideologías, el lugar en el que la nación se define, la policía que frena la transformación de las costumbres engendrada por la urbanización. Tiene un proyecto de sociedad centrado en un Canadá bicultural, un Quebec transformado en una cristiandad jerarquizada según el orden natural de las cosas .... Es la Iglesia quien durante este periodo defiende a las minorías francófonas de los Estados Unidos y de Canadá, en trance de ser asimiladas por las fuerzas de aculturación estadounidenses.”* (*Hamelin & Provencher, 2003, p.113-114*)

El hecho de que la Iglesia Católica funcionara como un medio de cohesión y de defensa de un sentimiento de identidad francófono y quebequense - así como que fuera la encargada de servicios sociales como la educación - ayuda a entender por qué Quebec fue durante un largo tiempo una provincia con una fuerte influencia por parte del catolicismo y que algunos de sus valores se mantengan vivos hasta el día de hoy.

En un momento donde la sociedad se industrializaba y modernizaba cada vez más, era inevitable preguntarse por la vigencia del modelo de familia que hasta ese entonces se tenía. Este tema es cuestionado por activistas - entre ellos las feministas - y académicos por igual. Las condiciones de vida cambiantes provocaron que el padre ya no fuera visto como el único proveedor de la familia, gracias a la necesidad de las mujeres de entrar al campo laboral para sostener a la familia - dado los bajos salarios de la mayoría de los obreros - pronto se empezó a conceptualizar una idea distinta de la familia. (Durand, 1999)<sup>17</sup>

Este cambio de percepción sobre la familia, la creciente urbanización y con ello el cambio en los estilos de vida, así como crisis económicas que vivió la provincia - como aquella de la década de los 30 - empiezan a generar descontentos respecto al poder de la Iglesia sobre la sociedad. Poco a poco, su imagen cambia para evidenciar que ya no puede ser la única institución responsable de la imposición de normas y valores social.

Además, la Iglesia se ve rebasada cada vez más y más por el crecimiento social y deja de tener los recursos suficientes para hacerse cargo de todas las nuevas responsabilidades en términos de bienestar social y educación que la modernización trajo consigo. Ante esta realidad, el gobierno se ve obligado a brindar en mayor medida recursos financieros y de infraestructura para la construcción de escuelas, hospitales y otros benefi-

cios sociales. Aunque quiso negarlo, la Iglesia dejó de ser el centro de una sociedad fuertemente católica y rural que ahora es ya una sociedad urbana y secularizada<sup>18</sup>, aunque eso no elimina las huellas dejadas por esta misma Iglesia.

Hamelin y Provencher explican que dificultades económicas aunadas a una crisis moral (es decir a la pérdida de valores tradicionales) llevan a creer que para restaurar el orden moral y social es necesario usar un Estado quebequense que pueda crear una nación realmente suya. En este momento la conciencia de una "quebecitud" comienza a nacer, pues surge como una respuesta ante la necesidad del gobierno como de la sociedad para hacer frente y dar sentido a los nuevos y modernos cambios. Esta creación de una identidad propia se ve mejor reflejada en la Revolución Tranquila y en el fortalecimiento de un nacionalismo que incluso llegó al punto de que organizaciones como el Frente de Liberación de Quebec hicieran uso de la violencia (poniendo bombas o secuestrando funcionarios) para exigir la autonomía de la provincia.

Este proceso de modernización culmina con la llamada Revolución Tranquila cuyo surgimiento es posible gracias a la existencia de un clima donde todo es cuestionado: el rol de la religión y el Estado, los modelos de enseñanza y familia, así como el papel del arte, de la academia, de los obreros y de todos los ciudadanos dentro de la construcción de una sociedad con su propia identidad. Lo anterior lleva a una serie de cambios culturales y gubernamentales donde la Iglesia queda relegada a un papel secundario dentro de la vida de los habitantes de Quebec<sup>19</sup>. Cabe mencionar que conforme la importancia y la presencia de la Iglesia disminuyen, aumentan la fuerza del movimiento sindicalista, el cual, a diferencia de otros países, se mantiene ajeno a los partidos políticos. Es hasta ese momento que la sociedad puede afirmar con tranquilidad su indiferencia

<sup>17</sup> Vale la pena rescatar una anotación hecha por este mismo autor, quien resalta la manera en que este hecho se ve reflejado en la literatura, ya que poco a poco a lo largo de la literatura quebequense aparece el mito de la mujer fuerte. Lo anterior sirve para reafirmar una vez más los vínculos que existen entre el arte y el contexto social del que surge, aún sin que el primero haga referencia explícita a este último.

<sup>18</sup> Por ejemplo: en términos educativo son cada vez más los maestros laicos que se resisten a la influencia eclesial dentro del ámbito escolar. Este hecho ayuda a visualizar el aumento de asociaciones de todo tipo de profesiones que exigieron ser reconocidas por el gobierno como sujetos y como interlocutores, ergo la fuerza del sindicalismo anteriormente mencionada.

<sup>19</sup> Como otra prueba de que en Quebec el arte nunca ha estado completamente alejado de las circunstancias políticas que rodean a la sociedad, puede mencionarse el hecho de que la Iglesia en un intento de recuperar el orden moral que antes enarbolaraba crea un "cine católico" que busca hacer hincapié entre "lo bueno y lo malo". En contraposición a esta tendencia, a finales de los 60 se gesta una ola de cine erótico que busca romper con la moral tradicional hasta entonces sostenida. (Durand, 1999).

religiosa, ya que pocos años antes hubieran sido marginados<sup>20</sup>.

Es importante para fines de este proyecto explicar lo que fue la Revolución Tranquila debido a que en ella se ven condensados todos los cambios culturales surgidos a raíz de la modernización que vivió Quebec a partir de la segunda mitad del siglo XX. También porque en ella se ve reflejada una de las características que separa a la provincia de Quebec del resto de Canadá: la búsqueda de una identidad propia, llena de orgullo y con tintes nacionalistas<sup>21</sup>, que buscó una autonomía tanto política como cultural del país al que pertenece.

Como se mencionó anteriormente, a la par del movimiento feminista en todo Canadá, en Quebec se da lo que es conocida como la Revolución Tranquila, la cual ayudó a generar una nueva perspectiva respecto al tipo de sociedad que se quería lograr. Esta Revolución tranquila consistió en:

*“un periodo de cambios culturales dentro de la sociedad quebequense durante los años 60 que apuntó a la liberalización de las costumbres con su debido impacto en la sociedad como lo fue el control del estado quebequense sobre la educación la cual estaba bajo el control del clero católico y protestante, la nacionalización de algunas industrias, así como la secularización de la vida social, la introducción de reformas liberales en el gobierno y un fuerte impulso al nacionalismo quebequense. Estos cambios han llevado a que Quebec pasara de ser la parte más conservadora de Canadá a ser una de las más liberales en asuntos sociales.” (Lacruz, 2007, p.82)*

No es casualidad que la Revolución Tranquila se gestara en el mismo momento en que “los movimientos de descolonización y de liberación nacional, de la revolución sexual y de la entrada en la era del consumismo.” (Hamelin & Provencher, 2003, p.135) vivían su máxima expresión en el ámbito internacional occidental. Esto nos indica que Quebec no se encuentra aislado

ni es ajeno a los discursos sociales que daban la vuelta al mundo en ese momento; al contrario, estos discursos nutren los propios discursos del Quebec y son evidencia del contexto social que se estaba gestando en ese momento<sup>22</sup>. Como veremos más adelante, Quebec aprovecha este clima de solidaridad y liberación internacional para situarse ante los demás países - por medio de exposiciones artísticas y la creación de distintas instituciones - como una nación culturalmente distinta y ajena al resto de Canadá.

Esta Revolución fue extremadamente importante para que los habitantes francófonos de Quebec pudieran afirmarse como quebequenses antes que canadienses. La búsqueda y construcción de una identidad propia los obliga a alejarse de la influencia tanto de Estados Unidos, de Canadá y de Francia (los tres países que históricamente convergen en la creación y desarrollo de la provincia). Es posible afirmar que esta nueva identidad quebequense también tiene importancia política - y no sólo cultural en términos de pertenencia - ya que es usada como una herramienta para que los quebequenses exijan mejoras en su posición social a manera grupal.<sup>23</sup>

La Revolución Tranquila se gesta entre las clases medias urbanas, quienes buscan un cambio capaz de mejorar su situación; fueron ellos los que apostaron por un Estado quebequense con la esperanza de obtener una mejor posición social y de que este Estado fuera su aliado en la lucha por un mayor grado de igualdad y de autonomía provincial. Este Estado Quebequense - que entre sus principales luchas tuvo la secularización - fue apoyado por estas clases medias quienes durante varias décadas mantuvieron al Partido de Quebec al frente del gobierno provincial. Estas clases medias son las mismas que previa y paralelamente apoyaron la liberalización de costumbres previamente explicada que la modernización trajo consigo.

<sup>20</sup> Es interesante notar que como un método de rechazo al poder de la Iglesia los jóvenes comienzan a usar distintas palabras relativas a la religión a manera de insulto.

<sup>21</sup> Este nacionalismo fue creciendo poco a poco desde la fundación de Quebec, pero tiene su auge más fuerte en la segunda mitad del siglo XX. Ya desde la década de 1920 comienzan a surgir asociaciones de corte nacionalista y militante que exigieron una mayor presencia francocanadiense en términos culturales y empresariales - por ejemplo, Action Francaise - . Este tipo de asociaciones ayudaron a que se difundiera la idea de Quebec como una nación por derecho propio y con una identidad única, no sólo como una provincia perteneciente a Canadá y en concordancia con la comunidad anglófona. <sup>22</sup> En el mundo literario muchos poetas celebraron la búsqueda de esta nueva libertad.

<sup>23</sup> Los siguientes datos tal vez ayuden a entender por qué los habitantes de Quebec se sintieron colonizados respecto a los demás habitantes de Canadá: “...en 1965 un quebequense francófono tiene un ingreso promedio inferior en 35% al quebequense anglófono. Los anglófonos, que forman 7% de la mano de obra, ocupan 80% de los puestos mejor remunerados en la industria.” (Hamelin & Provencher, 2003, p.130)

Entre los cambios provocados por esta revolución destaca la creación de un complejo aparato estatal que busca recuperar su poder de la Iglesia y adoptar distintas medidas sociales para asegurar una nueva distribución de bienes y servicios y regularizar la economía de la provincia; así como distintas medidas institucionales que pretenden asegurar la presencia de Quebec en el extranjero al presentarse como una nación independiente de Canadá, aunque en términos legales siga siendo parte de ese país. En menos de una década la sociedad quebequense se había convertido prácticamente en un Estado laicizado, lo cual representó un fuerte golpe para la Iglesia Católica.

La época de la Revolución Tranquila es la época de la ebullición del activismo, no sólo por parte de las asociaciones nacionalistas, también por parte de las mujeres - como veremos en el siguiente apartado sobre la segunda ola feminista -, de movimientos estudiantiles y obreros que rápidamente se politizan. Esta frenética actividad política también se ve expresada en el surgimiento de movimientos políticos organizados y la creación de revistas y periódicos contestatarios (por ejemplo, *Parti pris*). Hamelin y Provencher identifican a los años de 1966 a 1970 como los más politizados y activos.

En muchos círculos incluso se llega incluso a pensar en la posibilidad de que Quebec se independice como país<sup>24</sup>, lo cual llevará a la creación del Frente de Liberación de Quebec, el cual es una de las asociaciones más características para entender el contexto social de la década de los 70. Este grupo fue un grupo armado, nacionalista que usaba la violencia - por ejemplo: una serie de explosiones de bombas - para hacer un llamado a la insurrección, sus objetivos últimos eran derrocar al gobierno provincial para independizar a Quebec de Canadá; por lo cual este grupo es considerado simbólicamente como el surgimiento de un nacionalismo que-

bequense contemporáneo. Este activismo nacionalista regresaría a tener un perfil bajo hasta 1982, año en el que Quebec y el resto de las provincias, así como el gobierno federal de Ottawa firman una ley constitucional que otorga: “el reconocimiento de Quebec en calidad de sociedad distinta.”

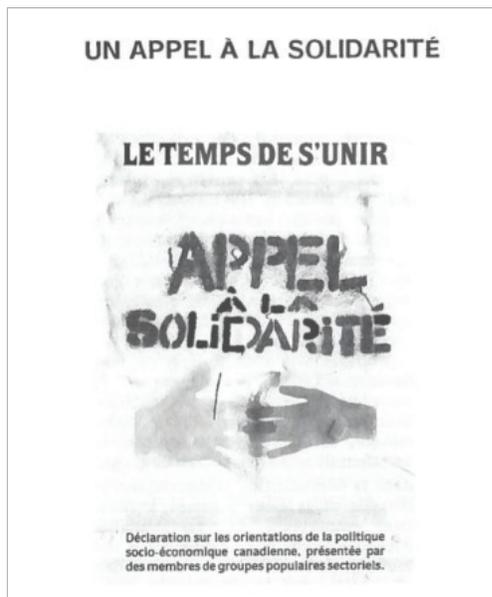
Este nacionalismo, al igual que las circunstancias sociales previamente descritas, también produce un flujo de pensamiento y creación dentro de distintas disciplinas artísticas, principalmente dentro de la literatura y del cine, al igual que dentro de los intelectuales. Entre los intelectuales este nacionalismo se expresa en un interés por comprender y construir una historia de Quebec la cual poco a poco empieza a penetrar en la memoria colectiva. Se interesan por conocer las maneras en que esa provincia llegó a jugar el papel secundario y dominado que tenía dentro de Canadá, así como por revisar la historia de la Iglesia y su influencia social. Cabe mencionar que las ideas de Sartre, Marx y Hegel estaban muy presentes en esos círculos y fueron retomadas por los independentistas - así como por muchas de las mujeres participantes de la segunda ola del feminismo -.

El clima de politización vivido de manera general por todas las áreas de la sociedad también llega a tomar al mundo del arte. Por su parte, el artista logró paso a paso tener una mayor presencia en la vía pública y mayor participación política por medio de sus producciones creativas. Es por ello que esta década también ve surgir grupos como *Media o Insurrection Art* que se constituyen como una manera de manifestarse en contra de los eventos políticos del momento y que deliberadamente buscaban ayudar a la creación de una nueva conciencia social. Esta circunstancia favoreció también la creación de una práctica artística feminista, ya que para ese momento era bien visto que un artista tuviera posicionamientos políticos y críticas sociales.

---

<sup>24</sup> La búsqueda de un Quebec con un mayor grado de independencia también llega a tener eco en el ámbito internacional, como lo evidencia la visita del General De Gaulle a Montreal en el verano de 1967, quien sorprende al resto del mundo y enoja al gobierno (anglófono) de Ottawa al gritar desde el balcón de la alcaldía de Montreal: “¡Viva el Quebec libre!”

Quisiera hacer una recapitulación: exploramos los cambios sociales que acontecieron en Quebec a raíz de un proceso de industrialización que experimentó sus consecuencias más fuertes en la segunda mitad del siglo XX. Los hitos más importantes de esta industrialización respecto al mundo artístico y en particular respecto al surgimiento de una práctica artística feminista fueron: una modernización de las costumbres y de la perspectiva de familia; un nacionalismo quebequense marcado por la construcción de una identidad propia desde distintos frentes; y un rechazo a la autoridad que se vio reflejado en un alejamiento de la Iglesia Católica y en un clima de protestas sociales generalizado - dentro del cual se sitúa la segunda ola feminista que explicaré a continuación.



(Imagen 1 “Un poster hace un llamado a la solidaridad quebequense para asentar las nuevas bases de una política socioeconómica de dicha provincia”  
Fuente: *feminist ACTION féministe*)

Debo hacer hincapié en la importancia de la búsqueda de una identidad quebequense, que ayudará a entender las ideas que en ese momento surgen desde el arte en términos de creación y defensa de una identidad colectiva - que en el caso del *art engagé* surge desde la resistencia; como veremos más adelante: “los francófonos de Canadá, especialmente los de Quebec, ya no aceptan ser colectivamente tan sólo una minoría étnica privilegiada. Aspiran a la igualdad de las culturas y las sociedades.” (*Hamelin & Provencher, 2003, p.137*)<sup>25</sup>

Así como el contexto social nos ayuda a entender de qué manera comienza a surgir en Quebec la noción de un arte politizado, es importante considerar que el arte también fue - y es - una herramienta indispensable para que un sentimiento de identidad quebequense se afirmara entre la sociedad. Son los poetas, artistas, intelectuales y académicos que comienzan a dejar de llamarse canadienses-franceses para pasar a identificarse plenamente con el término quebequenses: como consecuencia los bienes simbólicos que producen rápidamente adquieren un tono militante. El cine, la literatura y la pintura comienzan a autodenominarse como propiamente quebequenses. El uso de estos términos ayuda a que toda la provincia de Quebec termine de forjar una identidad propia desde distintas dimensiones.<sup>26</sup>

Estas expresiones de nacionalismo también fueron aprovechadas por los dirigentes de Quebec para dar financiamiento y espacio a distintos artistas, y así posicionar en un ámbito nacional e internacional la idea de Quebec como una nación aparte. Esto a su vez benefició a la galería de arte feminista que aquí interesa entender, como veremos posteriormente en el apartado de contexto artístico.

<sup>25</sup> En la creación de una identidad propia el lenguaje se convierte en una característica vital para definir a Quebec: en 1977 se promulga la Ley 177 que hace del francés la lengua oficial de la provincia y prohíbe a los nuevos habitantes que sus hijos sean educados en inglés. Este es un acto simbólico de gran importancia al afirmar al francés y a los quebequenses como un grupo autónomo y distinto al resto del país.

<sup>26</sup> Para los poetas, el Quebec se convierte en una tierra llena de promesas y posibilidades, el futuro está cargado con esperanza y se denuncia la humillación que como pueblo han sufrido, principalmente de manera lingüística, ya que consideran al bilingüismo como un ataque. Como se mencionó anteriormente el francés es uno de los pilares de la identidad quebequense. De esta manera los escritores reivindican la existencia de una nación propia que no puede ser reducida a ninguna otra, para que la figura del pueblo colonizado se vuelva combatiente y contestataria. De igual forman, en la búsqueda y en la configuración de una identidad propia, también buscan los orígenes de esta nueva sociedad en la civilización indígena de Canadá. (*Durand, 1999*)

## I.II. La Segunda Ola Feminista

En Canadá, el movimiento de mujeres, también conocido como la segunda ola feminista, es reconocido como uno de los movimientos sociales más exitosos y significativos de todo el país por académicas como Nancy Adamson y Linda Briskin<sup>27</sup>. Se entiende a la segunda ola feminista como el resurgimiento durante la década de 1960 y 1970<sup>28</sup> de un primer momento del feminismo que tuvo lugar a finales del siglo XIX y a inicios del XX basado en la lucha por el sufragio y por derechos de propiedad.<sup>29</sup> Entre estos años, las mujeres canadienses se mantuvieron activas, pero no fue hasta los 60 que se organizaron públicamente una vez más.

Es importante entender la razón por la cual a este activismo de mujeres ya se le clasifica formalmente como feminismo, y esto lo explica Marlene LeGates en su libro *Making waves. A history of feminism in western society*. Para ella el feminismo inicia no con los grupos de activismo de mujeres – como es el caso de las sufragistas – sino con la creación de teorías dedicadas al análisis de un contexto histórico específico y que involucran el reconocimiento de las mujeres como un grupo social oprimido.

Los cambios sociales como una mayor urbanización, el desarrollo tecnológico, los nuevos modelos de vida familiar y la emergencia de distintos movimientos sociales también fueron necesarios en la creación de nuevas problemáticas y cuestionamientos a tratar referentes a la posición social de la mujer. Sin estas nuevas condiciones materiales, el desarrollo de una segunda ola del feminismo no hubiera sido posible.

A diferencia de la primera, la segunda ola recibió fuertes influencias por parte de visiones radicales del feminismo y tuvo una gran variedad de luchas: cambiar imágenes y representaciones de la mujer y lo femenino; luchar contra la división sexual del trabajo en el hogar y en el trabajo; denunciar servicios sociales inadecuados e insuficientes; exigir servicios de salud para las mujeres - ej. derecho al aborto -; evitar la reproducción de estereotipos en la educación de mujeres y niñas y denunciar la violencia en contra de las mujeres - acoso sexual, incesto, abuso familiar y violaciones - así como la falta de acceso a ciertas áreas laborales.

En Quebec el movimiento feminista se desarrolla a la par del clima social crítico hacia la sociedad quebequense descrito en el apartado anterior. Como ejemplos adicionales a este descontento social general puedo mencionar múltiples conflictos y protestas entre el gobierno y profesores y maestros en 1967; con policías y bomberos en 1969; y con médicos y enfermeras en 1970. (Durand, 1999).

Es importante recordar que hasta ese momento Quebec estaba guiada por una fuerte moral religiosa, por lo tanto, el lugar de la mujer en el seno de la familia tradicional (así como la estructura ideal de la misma) fue un fuerte objeto de cuestionamientos sociales y artísticas que no fueron exclusivos del movimiento feminista.

Durante estas décadas se conjugó el interés por explorar las opresiones de las mujeres con el interés por lograr un nuevo modelo de familia menos conservadora - en franca oposición a la Iglesia Católica - que respondiera a los cambios que estaba experimentando la cultura quebequense. Esto provoca que en la provincia las principales críticas del movimiento feminista fuesen dirigidas a la división sexual del trabajo, la discriminación laboral y a la denuncia del trabajo gratuito que las mujeres hacen dentro del hogar, así como a la violencia doméstica.

<sup>27</sup> Ambas laboran en Canadá y son profesoras eméritas en los departamentos de Ciencias sociales y de Estudios de la Mujer. La primera en la Universidad de Toronto y en la Universidad de Carleton; la segunda en la Universidad de York; fueron también participantes directas en el movimiento de mujeres de la década de los 70.

<sup>28</sup> A la segunda ola del movimiento de mujeres se le ha dividido de la siguiente manera: surgimiento en 1960; establecimiento a fines de los 60 e inicios de los 70; consolidación a mediados de los 70; expansión por medio de alianzas y coaliciones a fines de los 70 e inicios de los 80; y finalmente, defensa de las victorias en contra de la derecha y expansión en la definición del feminismo a partir de mediados de los 80. (Adamson & Briskin, Linda, 1988)

<sup>29</sup> Cabe resaltar, que, sin los logros de la primera ola, la segunda jamás habría existido, ya que pudieron dar por hecho ciertos derechos – como el derecho a votar, a poseer propiedad, a tener acceso a la educación superior, al divorcio y a la participación política – para construir nuevos análisis y demandas alrededor de ellos.

Resulta indispensable resaltar el importante papel social que jugaron las universidades durante esta época, no sólo dentro del feminismo sino también en otros grupos de activistas (como los nacionalistas o los pacifistas) y en la misma mentalidad de la sociedad. La universidad durante dicha década también favorece el entendimiento del arte como un vehículo crítico de protesta - lo cual, como veremos más adelante, tiene una repercusión directa en el surgimiento de una práctica artística feminista -.

Las herramientas de investigación social que brindaron en términos académicos<sup>30</sup> en conjunto con un ambiente altamente politizado en la década de los 60 (recordemos que en esa década surgen el movimiento de derechos civiles, derechos de los nativos<sup>31</sup>, la búsqueda de quebequenses de la autodeterminación y la resistencia a la guerra de Vietnam) hicieron que la universidad representase un espacio de resistencia a la autoridad, de nuevas ideas revolucionarias y de cambio, lo cual se vio reflejado en nueva música, nueva poesía, nuevas modas de vestir y de socializar, es decir, en nuevas maneras de vivir y de pensar.<sup>32</sup>

En el caso del feminismo, para las mujeres las universidades adquirieron un sentido aún más importante. Como resultado de nuevas expectativas respecto al modelo de vida y a causa del *baby-boom* de la posguerra, la educación se expande, lo cual generó que las universidades se hicieran más accesibles en términos sociales, económicos y geográficos. La entrada en gran cantidad de las mujeres a la universidad las politiza en dos sentidos: el primero al estar en contacto con un contexto de revuelta social y estudiantil que les brinda las herramientas intelectuales para desarrollar una nueva conciencia de su opresión<sup>33</sup>.

Por otro lado, la comprensión de que a pesar de sus nuevas expectativas e ideales de vida – como mujeres independientes y capaces – el sistema se veía incapaz y con poca motivación para reconocerlas y acomodarlas como verdaderos sujetos con voz y voto dentro de la vida del país las lleva a nuevas formas de organización colectiva.



(Imagen 2. “Una protesta en Montreal a finales de 1980 en contra de la violencia contra las mujeres demuestra el incremento en su politización, particularmente dentro de las universidades” Fuente: Rise Up!)

## Hitos y victorias del feminismo en Canadá y Quebec

A continuación, presentaré algunos de los hechos que marcaron el movimiento feminista a partir de la década de los 60 en Canadá y Quebec, así como el impacto logrado - en términos de transformación tanto simbólica como material - dentro de la sociedad quebequense. Paralelamente empezaré a delinear sus posibles efectos dentro del campo artístico.

<sup>30</sup> Uno de los aportes más importantes de las universidades en términos de la comprensión del mundo por parte de la sociedad es la creación de facultades de ciencias sociales; especialmente es la sociología quien tiene un fuerte impacto en la manera en que se estudia y se percibe al Quebec y por lo tanto en la identidad que sus habitantes comienzan a crear. La Facultad de Ciencias Sociales en Montreal es creada en 1942 y el Instituto de Historia en 1946; ellos “provocan nuevos métodos de análisis y de orientaciones de la investigación”. (Durand, 1999, p.114).

<sup>31</sup> Movimiento llevado a cabo por habitantes indígenas de Canadá quienes lucharon por lograr mayor autonomía y el reconocimiento de sus derechos humanos como primeros habitantes.

<sup>32</sup> Empiezan a surgir las radios educativas desde distintas universidades, las cuales también tendrán un fuerte impacto en la difusión de estas nuevas ideas y maneras de pensar, principalmente entre los jóvenes y las clases medias.

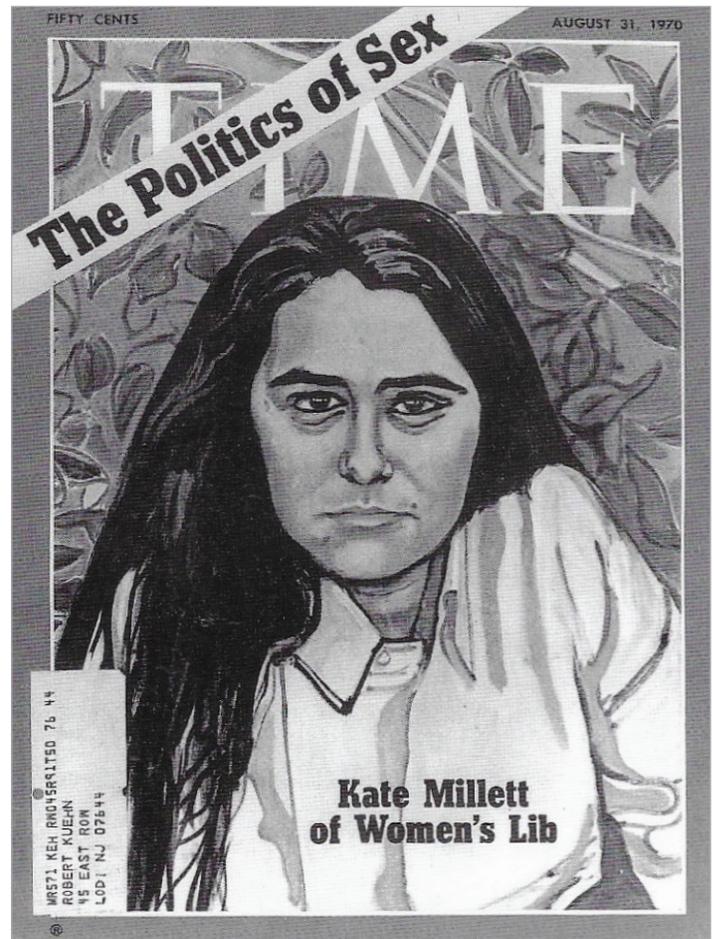
<sup>33</sup> Esta segunda ola del feminismo cuenta con un fuerte interés académico e intelectual por comprender y estudiar múltiples opresiones como lo son: sexualidad, raza, clase y género. Lo anterior llevó a que se creara un tipo de feminismo que hoy se le conoce como interseccional – es decir que tiene en cuenta otras opresiones a parte del género como las anteriormente mencionadas -. Esto evidencia aún más la importancia de espacios académicos, como la universidad, que permitieron llevar a cabo este tipo de discusiones.

En términos intelectuales, el movimiento feminista de Canadá se articuló con la ayuda de los aportes de múltiples publicaciones de mujeres de distintos países, que contribuyeron a la construcción de una nueva comprensión de la historia y el futuro de la mujer como sujeto. En particular son dos autoras las que son hoy reconocidas como pioneras en esta área: Betty Friedan y Simone De Beauvoir.

Ambas se convirtieron rápidamente en *best sellers*, tanto en Europa como en América del Norte. El legado de Beauvoir suele ser resumido en la frase “no se nace mujer, se hace”; mientras que la publicación de *La mística de la feminidad* (1963) escrito por Betty Friedan es considerado como el primer análisis feminista sobre la opresión de la mujer que es leído a gran escala. Ambas autoras resultaron vitales para el movimiento feminista pues ayudaron a que muchas mujeres comprendieran su posición social dentro de sus respectivas realidades; esto provocó que poco a poco las mujeres empezaran a considerar que los problemas que sufrían día con día eran de naturaleza de interés pública, y no solo privada.

El desarrollo de estas ideas llevó a la creación de las consignas de “lo personal es lo político” y “la sororidad es poderosa”, los cuales resumen bien dos de las ideas más definitorias de este movimiento. Enfatizan por un lado la necesidad de pensar públicamente sobre problemas que hasta ese momento eran considerados privados y por otro lado marcan la pauta para generar una verdadera comunidad de mujeres que les permitiera seguir creciendo y cuestionando su alrededor.

En lo provincial destaca el hecho que en Quebec Doris Anderson se vuelve directora de la revista *Chate-laine* – una revista dedicada a las mujeres – en 1959 y



(Imagen 3. “Kate Millet, a quien se le atribuye la frase de lo personal es lo político, fue elegida para la portada de la revista Times en 1970 gracias a dichos aportes feministas” Fuente: *The Power of Feminist Art*)

comienza a publicar artículos sobre la necesidad de leyes de divorcio, anticonceptivos y análisis sobre la pobreza en relación a las mujeres.

El impacto del desarrollo de estas nuevas ideas no fue exclusivo al ámbito intelectual y académico, también tuvo repercusiones en la forma en que las mujeres se comenzaron a organizar colectivamente. Publica-

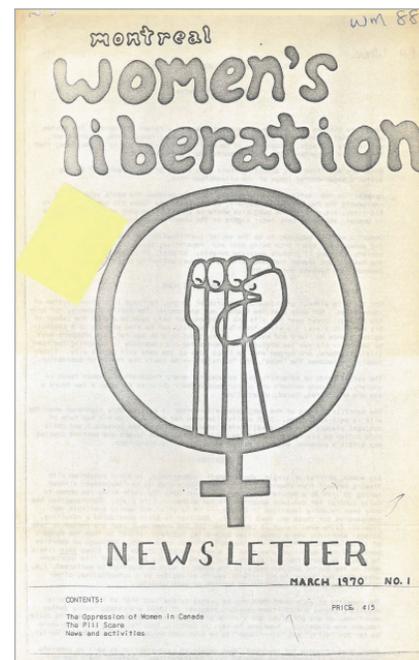
ciones de esta índole contribuyeron a que las mujeres percibieran que los problemas que les aquejan – doble jornada, violencia doméstica, sentimiento de inferioridad – fueran entendidos como cuestiones sociopolíticas y no personales, por lo cual se encontraban expuestos a cambiar a través de demandas y protestas sociales.

La fuerza de estas ideas se sintió particularmente en ciudades como Montreal donde existieron y existen aún una cantidad enorme de grupos de acción comunitarios, así como otro tipo de organizaciones dedicadas al bienestar de la mujer. En las fuentes consultadas se hace referencia a dos en particular gracias a su gran tamaño y trabajo social: *Fédération des femmes de Québec* (formado en 1966), esta federación representó a gran cantidad de mujeres de toda la provincia que buscaban nuevas maneras de organizarse para lograr un mayor impacto social y como ejemplo de otra corriente tenemos al grupo llamado *Montreal Women's Liberation* que se identifica como un grupo feminista radical y surge en 1969. Esta fue una década de gran expansión, donde se multiplicaron los números de organizaciones, así como la cantidad de teorías acerca de la naturaleza de la opresión de las mujeres.<sup>34</sup>

Es en esa misma década que ocurrió uno de los fenómenos que más radicalizó la manera de las mujeres de pensarse a sí mismas: la llegada de la píldora anticonceptiva en 1966. Esta píldora dota a las mujeres de un nuevo tipo de independencia, donde ya pueden ser sexualmente activas sin tener miedo al embarazo, lo cual les permite obtener un mayor control sobre la planificación familiar y que asuman una nueva libertad sobre sus propios cuerpos y propongan nuevas maneras de relacionarse sexualmente, más abiertas y placenteras para ellas.

La reproducción social - tanto real como es en este caso de la planificación familiar, como en lo simbólico como es la violencia ejercida del hombre hacia la mujer - es uno de los principales ejes de cuestionamientos del movimiento feminista en Canadá y Quebec. Especialmente hubo un interés por cuestionar el papel de la mujer en el ámbito doméstico y cómo podía tener un nuevo rol y una nueva representación en los ámbitos públicos.

En esta segunda ola del movimiento feminista de mujeres una de sus principales preocupaciones fue la valoración del trabajo de reproducción no remunerado de las mujeres. Se identificó como trabajo de reproducción no remunerado al trabajo hecho dentro del hogar, que incluye la limpieza, el cuidado de personas dependientes y en general el mantenimiento de la vivienda.



(Imagen 4. “El primer ejemplar, publicado en 1970, del boletín informativo del grupo feminista radical llamado Montreal Women's Liberation”

Fuente: Montreal Women's Liberation)

<sup>34</sup> Información obtenida de Rise Up. A digital archive of feminist activism. Sitio web: <http://riseupfeministarchive.ca>

Estos trabajos eran vistos como una obligación natural producto de una vocación biológica propia de las mujeres, hasta la década de los 60 que se empieza a teorizar al respecto y entiende al trabajo hogareño no remunerado como una forma de opresión, en tanto que priva a las mujeres de su tiempo y de la posibilidad de salir de casa, lo cual desemboca en oportunidades mínimas para el desarrollo del ser.<sup>35</sup>

Lo anterior es significativo, ya que muestra un cambio de perspectiva dentro de la sociedad quebequense – al menos por parte de las mujeres – en el cual se ve al trabajo doméstico como un obstáculo mayor para poder entrar al mercado laboral que les permita lograr la independencia social y económica deseada. La familia pasa de ser vista por parte de las mujeres como una meta de vida a una institución clave de su opresión o simplemente como una opción entre muchas otras.

Si bien este tema fue altamente debatido tanto a favor como en contra por múltiples grupos feministas, el visibilizar como construcción social lo que hasta ahora era considerado como un trabajo natural de las mujeres fue determinante para cambiar la manera en que las mujeres se percibían a sí mismas respecto al hogar y a la posibilidad de trabajar fuera del mismo. De igual forma, este debate trajo a la luz la importancia que tenía para la posición social de las mujeres todos aquellos temas relacionados con el hogar y la vida privada, fue una manera de hacer públicos y de interés sociales temas que hasta ese momento eran considerados exclusivamente personales.

Como indica Annabelle Seery<sup>36</sup>:

*“Las jóvenes feministas de los años 60 y 70 época donde las victorias feministas de acceso a estudios superiores y al mercado laboral estaban aún por venir y donde sus madres debían abrazar de tiempo completo el triple rol de esposa, de madre y de limpiadora, desarrollaron un tipo de militancia y de reivindicaciones propias a este periodo.” (Seery, 2015, p.154)*

La violencia doméstica fue otro de los principales puntos de interés dentro del movimiento feminista en ambas partes de Canadá (la anglófona y la francófona), en especial durante la década de los 70 en la cual se volvió el punto clave de la mayoría de los grupos y acciones feministas. La visibilidad de la violencia doméstica “es producto de una transformación



« J'ai fait la grève à un moment donné ».

Dessin Josée Roy

(Imagen 5. “Una caricatura en una revista feminista hace referencia a las protestas de las mujeres por la desigualdad en el trabajo doméstico”

Fuente: Marie Geographie)

<sup>35</sup> Fue tanto el interés demostrado por este tema que en 1972 un grupo internacional de feministas fueron invitadas desde Italia para discutir sobre la posibilidad de plantear un salario mínimo a las amas de casa; este grupo, cercano a la teoría marxista, tuvo una fuerte resonancia en la elaboración de ideas y grupos feministas en Quebec. Para ellas demandar un salario por trabajo doméstico “permitiría, al volver visible el trabajo invisibilizado de mujeres, que salieran de su aislamiento y les ofrecería la posibilidad de reagruparse y colectivizar su lucha.” (Seery, 2015, p.153)

<sup>36</sup> Académica quebequense dedicada al estudio del feminismo por medio de la ciencia política y la sociología.

dentro de los valores de las sociedades modernas que apunta al reconocimiento real de los derechos de todas las personas, sin prestar atención a su credo, su color o a su sexo.” (Lacruz, 2007, p.58) Esto concuerda con luchas paralelas llevadas a cabo por el movimiento estudiantil o el de los derechos civiles negros en Estados Unidos quienes como grupos buscaron ser asumidos como sujetos y actores sociales con derecho a un respeto pleno a la integridad de sus personas y sus cuerpos.

La denuncia de la violencia doméstica es otro claro ejemplo de cómo un asunto que era tradicionalmente entendido como personal y privado cambia a ser un asunto de interés colectivo y público, ya que, aunque sea una situación que se dé a puertas cerradas, no deja de violentar el derecho al respeto y a la no violencia.<sup>37</sup> El uso de la violencia dentro de la familia como medio de control no es un tema nuevo, sin embargo, su visibilidad y su problematización sí lo es, gracias a la segunda ola del feminismo y su exploración de la posición de la mujer dentro de las esferas más íntimas de la sociedad.

Para que la violencia doméstica fuera reconocida como un problema de interés público, y por ende gubernamental, fue necesario que lucharan contra las estructuras y las ideas tradicionales que lo mantenían fuera de los debates públicos. Lo anterior implicó la organización de distintos grupos de mujeres que explicaban cómo la violencia familiar era un problema de género y no uno privado, se visibilizó que la violencia era más una norma que la excepción a ella y que era necesario que el gobierno y otros grupos civiles tomaran las riendas al respecto para evitar que continuara.

Esto desató una discusión tanto de carácter ético como político, puesto que implicó poner en duda algunas de las características fundamentales de la organización social y familiar, ya que: “el centro de las teorías feministas ha sido el desequilibrio de las relaciones de poder entre hombres y mujeres que se encuentra relacionado con las formas patriarcales de organización de las sociedades, donde la autoridad del hombre está legitimada así como la sumisión y la disciplina de las mujeres y los infantes.” (Lacruz, 2007, p.80-81)



(Imagen 4. “El primer ejemplar, publicado en 1970, del boletín informativo del grupo feminista radical llamado Montreal Women’s Liberation”  
Fuente: Montreal Women’s Liberation)

<sup>37</sup> Fue - y es - particularmente importante para las mujeres feministas que no se les valorice como objeto, ya que esto promueve que sus cuerpos sean atacados o que sus parejas, padres o hermanos sientan que tienen el derecho de hacer uso de la fuerza física para controlarlas.

En el caso de Quebec, las demandas y acciones de múltiples organizaciones feministas lograron que se cambiara la agenda de prioridades públicas para que esta provincia pudiera crear nuevas leyes, instituciones y estructuras que hicieran frente al problema de la violencia familiar hacia las mujeres. Sin embargo, sería un error creer que el nuevo interés por este tema fue exclusivamente canadiense, al contrario, existía un eco de respaldo y solidaridad mundial<sup>38</sup> en torno al tema de la mujer, como lo demuestra la *Convención sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer* firmada en 1979 por la Asamblea General de las Naciones Unidas.

El primer centro de mujeres en Quebec financiado por el gobierno fue creado en 1975; en el ámbito nacional, Canadá decide financiar casas de abrigo para mujeres víctimas de la violencia en 1978. En 1985 el Ministerio de la Salud y de los Servicios Sociales de Quebec crea una *Política de Ayuda a las Mujeres Víctimas de la Violencia* y en 1983 se quita la prohibición para que las mujeres intenten una acción tribunal por daños o violación en contra de sus esposos. (Lacruz, 2007)

En el caso de Quebec, Tito Lacruz explica una de las particularidades de la relación entre el movimiento de la segunda ola feminista y el gobierno provincial de la siguiente manera:

*“Esta cercanía a las orientaciones de los movimientos feministas tiene que ver con una de las características que anunciamos antes sobre el sistema federal canadiense: lo provincial como lugar donde se tejen relaciones sociales en torno a identidades. Por esta razón, el gobierno provincial es más susceptible de mostrar las orientaciones que, en un momento histórico, reflejen las dinámicas sociales y culturales de este entorno.”* (Lacruz, 2007, p.76)

Es importante mencionar que la estrategia de montar refugios para mujeres violentadas inició con los movimientos feministas a mediados de esa década<sup>39</sup>, y no es hasta después que el gobierno lo incorpora a su agenda como una necesidad pública. La creación, por parte de feministas, de este tipo de refugios dio pie a que se generaran otro tipo de apoyos como centros de emergencia para mujeres violadas y que se desarrollaran acciones públicas para condenar este tipo de actos. Entre estas acciones públicas se encuentran aquellas que como veremos más adelante sucedieron desde el arte – en la forma de *happenings* o *performance* – las cuales criticaron y visibilizaron desde otras vías esta misma violencia, a través de una práctica artística feminista.

Es desde esta necesidad de visibilizar y luchar que se fortalece la posibilidad de organizarse entre mujeres; Adamson y Briskin puntualizan que hasta 1965 no existían organizaciones creadas y gestionadas por mujeres o centros de estudios sobre el género en las universidades. En contraste, hoy existen centros de crisis para violaciones, refugios, clases de autodefensa, galerías artísticas, librerías, nuevas legislaciones que reconocen a las mujeres como sujeto, cursos en todas las universidades y eventos y festivales dedicados a ellas. (Adamson & Briskin, 1988) También es importante recordar que todos estos cambios ocurren en el contexto de uno de los cambios económicos más significativos para Canadá: el aumento masivo de trabajadoras mujeres.

Adamson y Briskin identifican que “estratégicamente el feminismo radical ha sido responsable por el desarrollo de una cultura centrada en la mujer que toma la forma de organizaciones alternativas en negocios, arte, música y formas de vivir, lo cual provee un contraste con relación a las instituciones y la cultura típicamente masculina” (Adamson & Briskin, 1988, p.11). Este feminismo

<sup>38</sup>. Al respecto cabe la pregunta de si es posible hablar de discursos históricos compartidos.

<sup>39</sup>. Al inicio, estos servicios no tenían otro apoyo que el de voluntarias y activistas feministas, ya que, para ellas como militantes, estos espacios eran una alternativa ante la falta de servicios sociales para la mujer proporcionados por el gobierno. Es destacable la labor que ellas hacen y la dedicación que muestran consecuencia de sus valores y lealtades respecto al movimiento feminista, así como la originalidad que demostraron en la creación de nuevas maneras de proporcionar y gestionar servicios comunitarios.



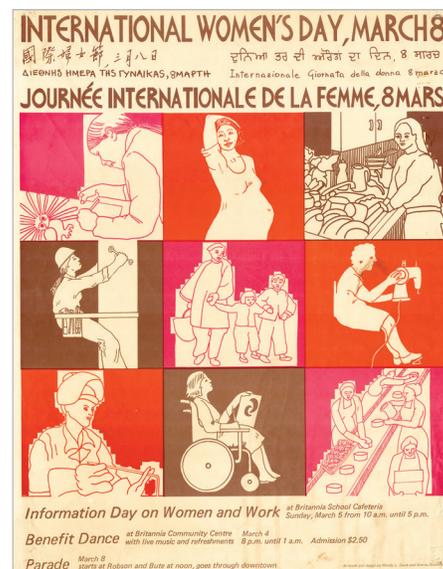
(Imagen 7. “Una caricatura de 1985 hace un llamado a la organización política entre mujeres”  
Fuente: feminist ACTION féministe)

radical está basado en la idea de comunidad y hace énfasis en la toma de acción colectiva y la toma de conciencia entre mujeres que permita acercarse a otras mujeres. La lógica detrás de esta nueva forma de organizarse era crear opciones de espacios para mujeres, en contrapartida a los espacios que, aunque se decían abiertos tanto a hombres como mujeres, realmente estaban dominados en cantidad y mentalidad por los primeros. Para las feministas esto era una manera de exigir y provocar cambios. Como explico en el siguiente capítulo, estas formas alternativas de generar relaciones entre mujeres se verán replicadas dentro del campo artístico.

Es importante aclarar que este movimiento nunca fue representado por una sola organización o líder; y en términos operativos está compuesto por cientos de grupos que varían según su tamaño, interés o ideología, sin embargo, sí lucharon mano a mano en manifestaciones

o se brindaron apoyo mutuo de tal manera que pudieran organizarse desde distintos frentes para lograr cambios sustanciales y estructurales. Esta variedad permitió que a *grosso modo* las feministas pudieran aprender habilidades políticas y construir una teoría fuerte como que sustentara adecuadamente sus argumentos. En este sentido podríamos decir que las artistas feministas forman parte de este movimiento, aunque representan uno de los grupos más pequeños del mismo.

El feminismo de la segunda ola estuvo marcado por un gran entusiasmo y por una creencia en la capacidad de las mujeres para crear el poder necesario para causar cambios, la acción colectiva era vista como inevitable. De estas creencias se deriva el potencial que tuvo este movimiento para empoderar a aquellas que lo entendían así. Ante los ojos de las mujeres este movimiento se ve como una nueva y revolucionaria fuerza, por lo cual gradualmente fueron reclamando una larga historia de mujeres activamente organizadas para lograr cambios sociales.



(Imagen 8. “Un poster para la conmemoración del Día de la Mujer, en marzo 8.  
Fuente: Vie en Rose)

<sup>40</sup>. Quien tuvo una participación directa como académica y como activista en la segunda ola del feminismo en Canadá.

Su presencia dentro del ojo público fue notoria, el tema de las mujeres estaba por todos lados, autoras como Nancy Adamson<sup>40</sup> lo describen como una erupción fuerte y espontánea, donde el clima dominante era de enojo mezclado con alivio. En Canadá, se organizaron eventos, demostraciones, *rallys*, mítines, demostraciones, grupos de estudio y discusión, entrevistas y se publicaban artículos y libros, todo alrededor de esta nueva conciencia feminista. En poco tiempo, los problemas de las mujeres ya eran parte de la agenda política y continuaron siendo altamente activas.

Organizaron abortos ilegales, copiaban y compartían información y publicaciones de otras partes del mundo, invitaron ponentes internacionales y distribuían panfletos. Una de sus actividades más importantes que permitió el crecimiento del movimiento fueron los grupos de toma de conciencia. En ellos se reunían sólo mujeres a platicar de sus experiencias personales, no había una guía o un tema fijo, lo que se buscaba era crear vínculos entre mujeres y entender el peso social que había sobre todas.<sup>41</sup>

Desde distintos frentes las feministas organizadas se preguntan a quién le beneficia la perspectiva política e ideológica actual, de qué intereses es reflejo y qué posibilidades de futuro existen. Lograr un cambio de conciencia sobre la posición sociales de las mujeres lleva a que sea bien visto luchar en contra de los problemas que las aquejan, no sólo desde el mismo movimiento, sino desde el gobierno y por medio de la creación de múltiples asociaciones e inclusive desde áreas que podrían parecer ajenas, como lo es el arte. Este tipo de preguntas, como veremos más tarde, no fueron ajenas a las mujeres que ya laboraban o querían integrarse dentro del campo artístico.

### I.III. Recapitulación

· La provincia de Quebec atravesó transformaciones estructurales en la segunda mitad del S.XX respecto a la forma en que se había organizado la sociedad en ese momento. Cambió la manera en que se entendía a la familia y al papel de la mujer y de la Iglesia dentro de la misma; se creó una nueva identidad quebequense nacionalista que los distinguía como colectivo del resto de Canadá - la cual fue fomentada tanto por el gobierno como por grupos activistas, quienes vivían en un clima de rechazo a la autoridad y de protestas sociales. Las producciones artísticas del momento también fueron necesarias para que un sentimiento de identidad quebequense fuese apropiado por toda la sociedad.

· El clima de politización y transformaciones vivido de manera general por todas las áreas de la sociedad también tuvo sus repercusiones dentro del mundo del arte. Esta circunstancia favoreció la creación de una práctica artística feminista, puesto que se hizo uso de discursos con los cuales la sociedad ya estaba ligeramente familiarizada (denuncia de la violencia de género; el artista como activista; búsqueda de una identidad grupal distintiva).

· La segunda ola feminista sucedió durante este momento de transformaciones y revueltas sociales. La siguiente cita permite entender de qué manera ambos se articularon en conjunto: “El crecimiento de la segunda ola del movimiento de mujeres coincidió con un momento de amplios cambios sociales y expansión económica que resultaron en mayores oportunidades para las mujeres .... También coincidió con la emergencia de otros movimientos sociales – el movimiento estudiantil, el movimiento pacifista, el movimiento nacionalista de Quebec y el movimiento de derechos civiles en Estados Unidos – la combinación de todo esto generó una creencia y un entusiasmo en las posibili-

<sup>40</sup>. Quien tuvo una participación directa como académica y como activista en la segunda ola del feminismo en Canadá.

<sup>41</sup>. Como explica Jenny Chapman: “...si la naturaleza opresiva del género femenino era de carácter político, también lo era el descontento de cada mujer. Sin embargo, para darse cuenta de esto y hacer causa común entre ellas, las mujeres tenían que escapar de su propia interiorización del género femenino y de la baja autoestima, apatía y sensación de indefensión que conllevaba. Esto era concienciar, una forma de socialización política adulta en la que las mujeres, al reunirse sin presencia masculina, podrían superar su marginación y reconocerse como individuos plenos cuya experiencia era tan válida como la de los hombres.” (Chapman, 1995, p.106)

dades de lograr un cambio sin precedentes hasta ese momento. En ese sentido el movimiento de mujeres fue parte de un movimiento más grande en búsqueda de un cambio social.” (LeGates, 1996, p.257)

- Durante la década de los 60, las mujeres buscaron construir comunidades y alianzas entre ellas, lo cual trajo consigo un nuevo tipo de activismo y que la definición de lo que se catalogaba como problema público de la mujer se expandiera considerablemente. Uno de los objetivos de este movimiento fue politizar cada vez más a las mujeres y lo lograron, lo cual condujo a que estas salieron a la calle y les dieran a sus inquietudes una visibilidad necesaria (por medio de participaciones públicas y la mayoría de las veces contestatarias) para que el resto de la sociedad las escuchara. Este nuevo sentimiento de enojo y de esperanza tuvo una movilización notable durante esa década y la siguiente.

- Como explica LeGates, las feministas analizaron las relaciones de poder en Canadá y las maneras en que estas podían cambiar al cuestionar el rol social de las mujeres y la manera en que la sociedad reforzaba ese sentimiento de opresión. La manera en que las instituciones permitían una distribución desigual de poder privilegio y como esto reproducía un cierto tipo de discriminación fue otro elemento fundamental de la segunda ola de feminismo en Canadá. Por esa razón, muchas de ellas eligieron trabajar de manera política dentro de una gran variedad de espacios y áreas, incluido el campo artístico. (LeGates, 1996, p.97-98)

- Hubo una corriente particular del feminismo, conocida como feminismo radical, que se basaba en la necesidad de construir comunidades y espacios exclusivos de mujeres donde hubiera un apoyo emocional y material que permitiera que cada individuo pudiera desarrollar sus intereses y potenciales personales.

(Imagen 9. “Eventualmente, la organización política y activista entre mujeres llevaría a la creación de un partido político feminista” Fuente: Rise Up!)



- No será difícil ver la influencia que las artistas feministas reciben de esta corriente, ya que buscaron retar al mundo del arte, empoderarse y generar nuevas posibilidades para todas las mujeres artistas. Para estos grupos feministas radicales transformarse a ellas mismas era una manera de transformar la comunidad en la que vivían; por eso al posicionarse como un nuevo tipo de artistas, transformaron también la manera en que hasta ese momento se hacía arte, tanto en términos personales como institucionales.

- Algo transversal de la lucha feminista - tanto dentro como fuera del arte - es la necesidad de eliminar el sexo como una razón para asignar un determinado trabajo o para valorarlo distinto. Podríamos decir que la propuesta que unía a todas las feministas sin importar su origen o el tipo de trabajo que realizaron era que las mujeres deberían contar con la capacidad de decidir sus propias metas y aspiraciones y cumplirlas para lograr un verdadero control sobre sus vidas.

- La organización colectiva permitió no sólo la generación de redes y apoyos, también motivó que las mujeres en tanto grupo se identificaran como marginales y buscaran la manera de obtener recursos en tanto tales. La práctica artística feminista también ayudó a la consolidación de las mujeres como grupo social y a la legitimación de sus derechos, sus denuncias y de sus luchas por un nuevo tipo de vida; lo cual a su vez permitió la acumulación de un cierto tipo de poder social. (LeGates, 1996)

## II. Contexto Artístico: Expansión Cultural y Revoluciones Artísticas

Los primeros vínculos entre el arte y el feminismo surgen a finales de 1960 e inicios de 1970: y aunque pudiera parecer una combinación extraña e incompatible de inicio, la teoría de campos de Bourdieu nos enseña que ninguna corriente o producción artística nace espontáneamente. Todo bien simbólico se encuentra determinado por la historia del campo al que pertenece y por el contexto social en el que esté envuelto, la práctica artística feminista no es la excepción. Razón por la cual para entender su articulación me fue necesario revisar la manera en que se habían transformado los paradigmas del mundo artístico paralelamente a las profundas transformaciones sociales explicadas en el apartado anterior.

Para ello hice uso de un libro escrito por el crítico de arte quebequense Guy Robert, titulado *“L’art au Québec depuis 1940”*, en el cual el autor da una breve historia y recopilación del arte en Quebec desde 1940 hasta inicios de 1970. De dicho libro se desprenden varios datos que ayudan a vislumbrar el clima artístico de Quebec en ese momento y por lo tanto a comprender qué circunstancias favorecieron el nacimiento de una práctica artística feminista en Quebec, así como las particularidades de este.

Es interesante notar que la fecha con la que se le da inicio a dicho libro coincide con el inicio de la modernización en Quebec (década de 1940, principalmente durante y después de la Segunda Guerra Mundial) conforme a lo que expliqué anteriormente. La razón de esta “coincidencia” la da el mismo autor al explicar que hasta antes de la década de los 60 existía una falta de interés general en el mundo del arte, reflejada en pocas revistas especializadas en artes plásticas, falta de atención por arte de las universidades, y un periodismo aficionado que al igual que la crítica de arte era prácticamente inexistente o poco seria en este momento.

Como veremos a continuación, la transformación que vivió el campo artístico fue gigantesca. Esto también lo evidencia el autor al destacar que, si bien durante la década de los 30 apenas se comenzaban a dar clases de arte en algunas universidades, para inicios de los 70 estas disciplinas ya estaban bien consolidadas dentro del mundo académico.<sup>42</sup>

Gracias a este libro me fue posible vincular los distintos fenómenos y cambios sociales que tuvieron lugar dentro de dicho periodo con la manera en que los artistas desarrollaron sus ideas. A continuación, presento una síntesis de los personajes, las tendencias y las ideas que han caracterizado y transformado el campo artístico en Quebec, resaltando donde es posible cómo esta historia coincide con algunas de las tesis elaboradas por Bourdieu. Veremos como para la década de los 60 comienzan a existir estudios artísticos académicos a profundidad y se comienza a crear un *corpus* de información y documentos visuales y audiovisuales sobre las artes plásticas. Lo anterior provoca que se cuestionen los criterios bajo los cuales se juzga y se produce el arte, así como el papel que los artistas deben tener dentro del ámbito social. Esto, en combinación con una búsqueda de nuevos medios y materiales por parte de los artistas, facilitarán el nacimiento de una práctica artística feminista y la posterior consagración de esta como una disciplina artística de estudio académico hoy identificada coloquialmente como arte feminista.

### II.I. 1940 - 1950

En esta década la escena artística quebequense es descrita como un proyecto que aún se encontraba entre la veneración al arte europeo - principalmente el francés - y la presión del arte estadounidense que comenzaba a posicionarse con más fuerza en la escena internacional. Es por ello que las figuras que

---

<sup>42</sup> Como lo evidencia la integración de la Escuela de Bellas Artes de Montreal a la recién creada Universidad de Quebec en Montreal, o la creación de la Escuela de Artes Visuales de Laval en 1970. Sin embargo, cabe resaltar que el tener un título universitario no es un requisito para acceder al campo artístico: muchos artistas quebequenses se rehúsan a pasar por las escuelas oficiales o las abandonan después de poco tiempo.

cuentan con mayor autoridad dentro del mundo artístico de Quebec en ese momento con los extranjeros (mayoritariamente europeos) y los canadienses anglófonos; en última instancia podríamos hablar de los francófonos que han sido educados en el extranjero y regresan a la provincia.

En ese sentido, puede decirse que aún no se pensaba en la creación de una identidad propia para el arte en Quebec que fuera capaz de representar sus sentimientos como nación y como colectividad independiente. Este no era un tema de discusión dentro de la sociedad, y por lo tanto tampoco lo fue dentro del campo artístico.

A pesar de esta falta de identidad, es gracias a la fuerte influencia del arte europeo, así como a la modernización que comenzó a vivir la provincia en esa década que los cambios ocasionados en la conciencia cultural de los quebequenses provocan que existe una mayor apertura hacia la innovación y la invención. El autor especifica que la mayoría de los artistas quebequenses que han logrado “forjarse un nombre” suelen haber estudiado o pasado una estancia en el extranjero, aprendiendo de otros referentes. (Robert, 1973, p.11) El punto anterior, sugiere que el arte no existe como una entidad ajena a influencias internacionales; particularmente cuando se ha creado un canon que se mantiene como un estándar de escala mundial.

El autor caracteriza a esta década a través de dos figuras, las cuales considera como representativas de dos visiones que eventualmente chocaron dentro del campo artístico. Además, la mención de estas dos figuras resulta vital en tanto que marcaron maneras de producir arte en Quebec más allá de este periodo. Robert Guy resalta que estas dos personalidades rep-

resentan dos grupos y por lo tanto dos escuelas con visiones y perspectivas propias, distintas y algunas veces contrarias.

Por un lado, se encuentra la figura de Alfred Pellan, artista, profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de Montreal. Por otro lado, Paul-Émile Borduas, perteneciente al grupo de los *Automatistes* y considerado por el autor como “el artesano de una revolución cultural” (Robert, 1973, p.57). Ambos son reconocidos por el autor como fundamentales para el desarrollo del arte en Quebec gracias a sus labores dentro del ámbito pedagógico y en términos de animación socio-cultural.

Alfred Pellan regresa a Montreal en 1940 después de una estancia de más de 5 años en París. Con él llegan ideas que fueron consideradas como “revolucionarias” - tanto dentro como fuera del campo artístico - puesto que había sido influido por personalidades como Leger, Ernst, Picasso, Braque, Miró, Matisse y Le Corbusier (Robert, 1973, p.59). Tanto Borduas como Pellan - aunque después se separaron formando distintos grupos a su alrededor - fungieron como defensores de este arte moderno (principalmente de tendencias como el arte abstracto, el cubismo y el surrealismo) en un momento donde “*l'avant garde picturale*”<sup>43</sup> era radicalmente rechazado por la gran mayoría del campo artístico.

Gracias a este rechazo la Escuela de Bellas Artes en Montreal se convirtió en un campo de batalla entre los recién llegados - que buscaban animar y modernizar la escena artística - y los ya establecidos - fieles seguidores de la tradición ajenos a la innovación -. Esta lucha llevó a un primer intento de organización por parte de jóvenes (la mayoría de ellos anglófonos) llamado CAS (*Contemporary Art Society*), quienes busca-

---

<sup>43</sup> Traducido literalmente como “la vanguardia artística pictórica”, incluye tendencias propiamente modernas dentro de la pintura como el arte abstracto, el surrealismo, el cubismo y otras vanguardias europeas propias de esa época.

ron acercar el público al arte moderno actual y a los artistas vivos con el objetivo desarrollar un sentido de solidaridad entre todos ellos. Al mismo tiempo denunciaron la falta de oportunidades para que un artista pudiera ser independiente y sobrevivir económicamente de su arte, lo cual puede ser considerado como un primer indicio en la escena quebequense de un rechazo a la institución.

Esta década también es descrita por el autor como una época artísticamente activa, la cual aumentó su dinamismo aún más con la separación de estas figuras - Pellan y Borduas -, que provocó el surgimiento de dos grupos opuestos quienes siguiendo la tradición europea marcarían su nacimiento a través de la publicación de distintos manifiestos.

El más famoso de estos grupos se llama *Prisme D'Yeux*, se forma alrededor de la figura de Pellan y publica su manifiesto en 1948. Se identifican como revolucionarios, donde todas las vías están abiertas a la expresión, sin ideologías ni restricciones de ningún tipo; mantenían que en la producción artística sólo debía primar la búsqueda personal de la experiencia plástica de cada uno. Como es de esperarse este manifiesto es duramente criticado por varios medios, como revistas y periódicos, no necesariamente especializados en arte.

El segundo de los grupos que más marcaron esta época se formó en 1947 (lanzó su manifiesto un año después) alrededor de la figura de Borduas y fueron conocidos como *les Automatistes*. Destacan ante todo la exploración del inconsciente con miras hacia lo que él veía como la posibilidad de “crear un mundo mejor”. Se inspiraban en la filosofía de Freud y Bretón, defendieron el surrealismo y buscaron impulsar lo espontáneo, el instinto, las sensaciones nuevas y rehu-

sarse a cualquier tipo de academicismo. Es de notar que este grupo tuvo una presencia importante fuera de Quebec y sus obras fueron expuestas en galerías importantes de Nueva York, París y Luxemburgo.

## II.II. 1950 – 1960

Esta década es descrita por el autor como una década plural, donde el mundo artístico ya no se encuentra concentrado en los dos grupos anteriormente mencionados, sino que surgen una gran cantidad de opciones (principalmente no figurativas<sup>44</sup>) lo cual implica y provoca a la vez, la apertura a nuevas posibilidades. Precisa que: “En Montreal, el espacio pictórico es percibido como plural y dinámico, y aun buscamos precisar sus diversas coordenadas, gracias a un trabajo obstinado que movilizó tanto energía verbal como cerebral, así como talentos propiamente plásticos.” (*Robert, 1973, p.112*)

A pesar del abandono de la figuración como uno de los principales polos del campo artístico, el autor menciona la existencia de una “guerra fría” entre aquellos que pertenecían a grupos figurativos y los “no figurativos”. Sin embargo, esta lucha no impide que muchas veces un mismo artista perteneciera por momentos en una tendencia y por momentos en otra o a veces en ninguna, como lo demuestra el hecho de que las figuras de mayor relevancia<sup>45</sup> en esa época se buscan mantener alejadas de esta dicotomía y llevar a cabo sus propias búsquedas sin comprometerse a ninguna escuela de pensamiento.

El desarrollo histórico del campo artístico de Quebec observado en el transcurso de estas décadas concuerda con una de las tesis propuestas por Bourdieu:

---

<sup>44</sup> El autor atribuye la disminución de la tendencia figurativa a distintos motivos, entre ellos la estimulación proveniente de la entrada de nueva información respecto a la historia reciente del arte, es decir todas las nuevas perspectivas, tendencias y materiales que las décadas previas habían dejado como legado.

<sup>45</sup> Entendiendo relevancia como la presencia con la cual casi dominaban el circuito de exhibición así como la acumulación de capital que les permitió una consagración - es decir, formarse un nombre y una reputación favorable - dentro del campo artístico, principalmente en el circuito de galerías y mercado.

el campo del arte no está conformado de manera exclusiva por una sola tendencia, hay lugar para las posiciones contrarias, pero suele ser una la que lleva la batuta en términos de visualización y de reconocimientos. Debido a esta oportunidad de explorar múltiples posibilidades de desarrollo artístico dentro de un mismo campo es posible pasar de una posición a otra de una manera relativamente fácil.

Esta es también la década donde más claramente puede verse el impacto de la modernización en la expansión cultural que vivió la provincia. La televisión llega a Quebec en 1951, mientras que el cine vive un momento de apogeo entre 1950 y 1955. Ambos medios de comunicación provocaron una fuerte oposición por parte de la Iglesia, quien los identificaba como un factor de americanización y pérdida de la fe. Tanto el cine como la televisión (y en particular esta última) modificaron la forma de vida y el ambiente cultural de Quebec, puesto que terminaron por trastocar las creencias y comportamientos tradicionales hacia un estilo de vida más moderno.

En ese mismo sentido, debo destacar la importancia que comenzó a tener la fotografía como un nuevo medio con el cual experimentar, investigar y crear producciones artísticas. Poco a poco la fotografía empezó a obtener reconocimiento interno al campo de las artes plásticas.

La expansión urbana y cultural también provoca la llegada de nuevos modelos editoriales; los cuales, junto con la televisión y el cine, contribuyen grandemente al dinamismo cultural que guiaría a Quebec durante las siguientes décadas. Este tuvo por ejes la obtención de una mayor autonomía y crítica hacia todo tipo de autoridades, y dar entrada a nuevas maneras de crear y de investigar. El crecimiento

de este dinamismo también se ve reflejado en el hecho de que se multiplican las obras de teatro, las editoriales, las exposiciones de arte contemporáneo y las publicaciones intelectuales y académicas. Paralelamente en esta época es cuando se empieza a sentir tanto dentro como fuera del campo artístico, la necesidad de crear una identidad propia distintiva.

En términos de la relación entre arte y política, lo más relevante de esta década es el surgimiento de múltiples grupos de artistas que por medio de la organización colectiva buscaron tener voz y voto sobre algunas de las distintas situaciones que ellos consideraron relevantes para el desarrollo artístico de Quebec en el ámbito tanto local como internacional. Lo anterior sienta un precedente para el surgimiento de un artista políticamente involucrado (lo cual a su vez permitió la convergencia entre arte y feminismo) al construir al artista como un sujeto social con demandas concretas a ser atendidas tanto por la sociedad como por el gobierno. Además, estas mismas formas de organización serían desarrolladas más tarde por parte de las artistas feministas.



(Imagen 10. "Una marioneta hecha por grupos de mujeres en protesta por la visita de Reagan a Quebec demuestra las intersecciones entre manifestaciones artísticas dentro de protestas políticas" Fuente: Marie Geographie)

<sup>45</sup> Entendiendo relevancia como la presencia con la cual casi dominaban el circuito de exhibición así como la acumulación de capital que les permitió una consagración - es decir, formarse un nombre y una reputación favorable - dentro del campo artístico, principalmente en el circuito de galerías y mercado.

Como uno de los ejemplos del espíritu de protesta e inconformidad que desde los 40 se comenzó a gestar en Quebec - tanto dentro como fuera de su campo artístico - me gustaría mencionar al *Salon Les Rebelles*: en 1950 varios artistas que fueron rechazados por el Museo de Bellas Artes de Montreal para una exposición deciden protestar creando su propia exhibición.

Robert Guy también precisa que la galería de arte tiene un lugar predominante en la escena artística de Quebec, particularmente entre 1955 y 1965, puesto que las galerías son los espacios que muchas veces permiten a los artistas de la provincia tener un ingreso asegurado. (Robert, 1973, p.29). De acuerdo con el clima social y político del momento surgen galerías dedicadas exclusivamente al arte quebequense, como la Galería Agnes Lefort fundada en 1950. Sin embargo, debido a las luchas internas entre artistas y a los constantes cambios de tendencias entre ellos, pocas galerías son capaces de mantenerse vivas durante mucho tiempo y muchas de ellas cierran o cambian de artistas constantemente. Este dato hace aún más interesante la historia de la *Galerie La Centrale / Powerhouse* - la galería de arte con enfoque feminista que constituye el centro de esta investigación - ya que, aunque abrió sus puertas en 1973 sigue activa hasta el día de hoy.

## II.III. 1960 - 1970:

### Cambios en el Paradigma

La década de 1960 es caracterizada por el autor como una época moderna e internacional, donde además de que se empieza a vislumbrar un fuerte interés por parte del gobierno por afirmar la identidad de Quebec a través de su arte, continúan aumentando las



(Imagen 11. "Vista desde la calle al primer espacio que albergó a Galerie La Centrale / Powerhouse sobre la calle St. Dominique" Fuente: La Centrale Archives)

inconformidades de los artistas respecto al mismo gobierno y respecto a distintas situaciones políticas y sociales que reinaban el clima del momento.

Como Bourdieu notó en el análisis de diversos campos artísticos, el de Quebec no es la excepción en cuanto a su organización en términos de oposiciones; los artistas podrán sortearse entre la vieja competencia de Quebec - Montreal, así como en los grupos opuestos mencionados anteriormente: los *Automatistes* o los *Plasticiens*. Entre esta serie de oposiciones hay dos que configuran de manera más importante el desarrollo del campo: la de gobierno y artistas, y la de los recién llegados (más inclinados hacia la figuración) y los académicos ya instalados.

<sup>44</sup> El autor atribuye la disminución de la tendencia figurativa a distintos motivos, entre ellos la estimulación proveniente de la entrada de nueva información respecto a la historia reciente del arte, es decir todas las nuevas perspectivas, tendencias y materiales que las décadas previas habían dejado como legado.

<sup>45</sup> Entendiendo relevancia como la presencia con la cual casi dominaban el circuito de exhibición así como la acumulación de capital que les permitió una consagración - es decir, formarse un nombre y una reputación favorable - dentro del campo artístico, principalmente en el circuito de galerías y mercado.

De acuerdo con la historia presentada en varios libros y artículos, como la teoría de campos de Bourdieu, no podemos esperar que estas posiciones de manera individual sean fijas. Es decir, estas tendencias se complementan y se mezclan las unas con las otras en cada trayectoria individual, lo que hace imposible su completa separación, en todo caso podría hablarse de un predominio de una u otra en algún momento tanto de la historia de un individuo, como de la historia por periodos.

Este momento también es descrito como muy activo y plural del campo artístico de Quebec. Parte de ese dinamismo es atribuido por el autor al hecho de que Quebec quiso situarse como una nación con una visión artística distintiva a través de intercambios y exposiciones internacionales, como lo explica en la siguiente cita: “su aspecto cosmopolita a partir de 1960, el cual parece ser un excelente signo de salud, favoreciendo los encuentros, los intercambios, los enriquecimientos recíprocos dentro de un caldo de culturas diversas. Aunque a una escala más restringida la situación montrealense desde los años 60 se compara a la de Nueva York, Londres o París .... conjugando una serie de viajes y estancias de artistas quebequenses en el extranjero.” (Robert, 1973, p.316)<sup>46</sup>

En esta época - como ya se mencionó en el apartado anterior - la modernización de la economía de Quebec permite que el Estado continúe expandiendo sus labores y alejando a la Iglesia de estos. Los sentimientos nacionalistas que reinaban en esa época provocan que tanto grupos de artistas activistas como instituciones gubernamentales se interesen por la necesidad de generar producciones artísticas y culturales que ayudasen a la construcción de una identidad quebequense capaz de distinguirlos de otras naciones.

El campo de la cultura y el arte se ve impactado al tener una presencia más activa en su desarrollo por parte del gobierno, como lo ejemplifica la creación en 1961 del Ministerio de Cultura de la Provincia de Quebec. Además, el gobierno amplió su gasto en cultura, pues de 1961 a 1973 gastó un aproximado de 200 millones de dólares en esa área, uno de los gastos más altos hechos en cultura por parte del gobierno provincial. (Robert, 1973, p.22). Sin embargo, es la opinión del autor que a pesar de los altos gastos la administración no fue la adecuada, ya que la mayor parte del presupuesto era absorbida por la misma burocracia y pocas veces llegaba a manos de los artistas, en este sentido también denuncia los criterios bajo los cuales se daban estas subvenciones.

Entre 1959 y 1965 el mercado de la pintura goza de un auge gracias a la emergencia de nuevos coleccionistas y al nacimiento de ciertas colecciones importantes (Robert, 1973, p.32). Este hecho aunado al impulso financiero por parte del gobierno, así como al espíritu de inconformidad e independencia de los artistas, hace que surjan una amplia cantidad de galerías y de centros culturales.

En 1967 surge una red de aproximadamente sesenta centros culturales, distribuidos alrededor de toda la provincia de Quebec. Sin embargo, son pocos los que marchan bien, ya que, debido a dificultades de jurisdicción, de conflictos personales y de falta de financiamiento muchos de ellos abren, cierra, reabren, o terminan como espacios para la venta o renta. Sin embargo, la presencia de jóvenes comienza a dar apoyo a una nueva cultura, que se encontraba fuertemente separada de la cultura oficial y que encontró mucho apoyo dentro de las nuevas tecnologías de comunicación que permiten una mejor difusión de sus intereses. El surgimiento de estos centros culturales

---

<sup>46</sup> Como ejemplo de mujeres extranjeras que llegaron a establecerse en Quebec menciona a Eva Londri, Jennifer Dickinson, Luba Genush, Annie Trezey y a Monique Charbonneau.

fue distintivo de esta provincia y al ser conformados principalmente por jóvenes sirvieron como método de transformación, para no mantenerse resignados y en silencio ante las autoridades y la manera en que el arte era gestionado.

Además de los sentimientos nacionalistas, el espíritu de protesta de esa década creció tanto dentro como fuera del mundo del arte, razón por la cual Robert Guy divide al campo en ese momento en dos: de un lado se encontraban los funcionarios, capaces de brindar mejores condiciones a los artistas, con altos presupuestos pero inactivos; y, por otro lado, rabia e inconformidad por parte de los artistas. Durante los 60 se comienza a ver el surgimiento de un gran número de iniciativas, de fuertes personalidades y grupos activos que combinaron distintas formas de protesta - revueltas, *performance*, acciones subversivas en público, entre otras - en contra de las políticas artísticas oficiales.

La situación artística en este momento puede incluso llegar a parecer contradictoria, puesto que, aunque por un lado el autor describe al arte en Quebec a escala internacional y en términos de mercado de la siguiente manera:

*La difusión de la cultura que, hasta entonces, había conservado un carácter discreto y oficial recurre a nuevas estrategias como la de la publicidad sensacional... la obra de arte se convierte en un producto de consumo entre otros, un objeto de inversión y de especulación. (Robert, 1973, p.13)*

Por otro lado, también menciona que:

*El artista quebequense se encuentra incómodo, desgarrado entre las grandes posibilidades que tiene delante de él y los pocos medios con los que cuenta para cumplirlas. Él se repliega o por lo*

*contrario se agita: buenos pintores abandonan su arte, escultores se convierten en terroristas culturales ... La crisis internacional de valores sacude de manera particularmente ruda el campo estético desde 1960. (Robert, 1973, p.14)*

También precisa que esta nueva manera de consumir el arte - recordemos que la modernización conlleva consigo el aumento y creación de nuevos públicos - permite que muchos artistas obtengan éxito rápidamente dentro de las Bellas Artes y en otras disciplinas como la televisión o la literatura. Sin embargo, estos éxitos también son descritos como efímeros, lo cual implicaba inconformidad entre los artistas puesto que no les daba la oportunidad de vivir de su arte durante demasiado tiempo o de formar una trayectoria profesional exclusivamente basada en la producción artística.<sup>47</sup>

Estas contradicciones fueron experimentadas tanto por una gran parte de la juventud estudiantil como por todos los medios artísticos; cabe resaltar que hasta ese momento un ritmo tan acelerado y crítico en la escena artística no era usual. Como Guy Robert explica, la percepción del artista quebequense pasa de ser la de un utopista/soñador a la de un “terrorista cultural”.

Lo anterior no quiere decir que los artistas realmente llevaban a cabo actos terroristas, sino que (hasta la década de los 70 y empezando desde los 40) se le fue otorgando una función social distinta, donde la opinión pública permitía y reconocía que llevará a cabo acciones e intervenciones con un ánimo mayoritariamente opuesto y crítico hacia las instituciones y valores tradiciones. Es interesante notar que es también en este momento cuando los artistas de Quebec empiezan a diferenciarse aún más de sus co-nacionales anglófonos, dado que se consideraban más

<sup>47</sup> Ser artista siempre ha conllevado la dificultad de no tener un estatus socioeconómico asegurado y definido y ese momento no fue la excepción. Los artistas modernos dependen de la venta de obras directas o a través de una galería y por lo mismo están sujetos a las fluctuaciones del mercado y del grado de consagración al que puedan llegar. Como diría el autor: “Las galerías para el mercado y los museos para el prestigio.”

<sup>48</sup> Por ejemplo: en 1973 gracias al trabajo conjunto del gobierno federal, el provincial y a varios mecenas, se le asigna un presupuesto de 6 millones de dólares canadienses al Museo de Bellas Artes de Montreal, lo cual le permitió aumentar sus espacios de exposición, su biblioteca y el número de talleres, entre otras cosas.

politizados y no concordaban en lo que debería consistir el rol social del artista.

Desde 1965 hasta 1970 hubo una serie de huelgas y protestas dentro del ámbito cultural que buscaron denunciar la manera en que se gestionaba el arte y la cultura en Quebec. Cabe recordar que las huelgas estudiantiles que se vivieron en este momento no fueron exclusivas del campo artístico y que tuvieron presencia en la mayor parte de las facultades que en ese momento existían. Las protestas tuvieron resultados, al menos en términos de inyecciones económicas<sup>48</sup>, lo cual facilitó la apertura de nuevos espacios como los centros culturales arriba mencionados, así como el de la *Galerie La Centrale / Powerhouse* pocos años después.

Gracias a la inconformidad que circulaba en dicho ambiente, los artistas durante la década de los 60 se auto organizan como nunca se había visto. Los talleres se multiplican - principalmente los auto gestionados (aunque muchas veces el financiamiento provenía de distintas iniciativas gubernamentales) - tanto en las urbes como en ciudades más rurales y poblados más pequeños. Esto es lo que el autor llama “la inscripción del estatus social del artista en el espacio físico quebequense.” (Robert, 1973, p.17)

Esta misma frustración ante las instituciones oficiales culturales lleva a los artistas a organizarse entre ellos para poder definir claramente sus necesidades y objetivos comunes, es decir construir un proyecto común. Por ejemplo: el surgimiento de un grupo auto identificado como *Travailleurs Culturels du Québec* (Frente Común de Creadores de Quebec), formado en 1970, quienes representaron un rechazo a las culturas políticas impuestas desde arriba. Si bien estos grupos funcionaron como un intermediario y

una vía para hacer llegar al gobierno las demandas e intereses de los artistas quebequenses (subvenciones, becas y mayor difusión, que eventualmente son aprobadas), el surgimiento de varios de grupos de esa misma índole dificulta una acción colectiva más fuerte. (Robert, 1973, p.26)



(Imagen 12. “Una insignia que lee “las mujeres artistas están en todos lados” es demostrativa del nivel de organización al que estos colectivos llegaron” Fuente: Marie Geographie)

Al igual que en la pintura dentro de la escultura existe la necesidad de agrupar esfuerzos que permitan una mayor presencia como grupo a todos los escultores, es por eso que la Asociación de Escultores de Quebec (ASQ) es fundada en 1961. Esta década ve surgir un gran número de escultores que se preocupan más por la exploración y la experimentación que por la creación de su propio nombre o por la identificación estilística.<sup>49</sup> Es interesante notar que desde su fundación esta asociación se muestra abierta a todo tipo de estilos pictóricos, las exposiciones

<sup>49</sup> En el caso de mujeres, resalta el nombre de Hannah Franklin y François Sullivan, ambas inician su trayectoria desde los Automatistes pero se deslindan del mismo para continuar con búsquedas propias.

se hacen sin jurado - la primera de ellas llevada a cabo en 1963 - y todos los miembros están invitados a participar. Esta asociación también constituye un esfuerzo para lograr obtener fondos que permitieran a los artistas encontrar nuevos públicos y lugares para ser vistos.

Es mi opinión que estos primeros intentos por formar grupos de artistas que convergen en talleres y otro tipo de espacios similares sentaron algunas de las bases que posteriormente permitieron la existencia de galerías de arte feminista auto gestionadas.

Estas huelgas fueron dirigidas tanto al gobierno como a las autoridades artísticas, el funcionamiento del mismo campo obligó a que hubiera discrepancias entre los recién llegados (con mayor ímpetu de innovación) y aquellos con mayor antigüedad (que buscan a toda costa mantener su posición y con ella sus privilegios). En el caso de las escuelas de Bellas Artes en Quebec, Robert identifica dos corrientes distintas de pensamiento dentro de ellas:

*...la primera permanece fiel a la tradición académica, con vistas a formar profesores; la segunda permite a los jóvenes trabajar dentro de talleres libres con maestros invitados, quebequenses y extranjeros, respetados dentro de sus disciplinas. (Robert, 1973, p.19)*

Este conflicto entre las distintas maneras en que se creía que se debía llevar a cabo la enseñanza artística - así como un conflicto personal entre los que podrían considerarse como los principales representantes de cada escuela de pensamiento, que a la vez se encontraban luchando por obtener altos puestos directivos - llevó a que en noviembre de 1968 fuera ocupada la Escuela de Bellas Artes de Montreal.

Ya para esta década, gracias a la expansión de las universidades, se había comenzado a crear un *corpus* de formación e investigación sobre artes plásticas que con-

tribuyó a que desde dentro del mismo campo artístico se cuestionaran los criterios bajo los cuales se producía y se circulaba el arte, así como el papel social de los artistas. Las nuevas formas de ver el arte - socialmente activo, auto gestionado, tomando el espacio público para protestar - son mejor aceptadas entre los nuevos artistas (los “recién llegados” de acuerdo con la teoría de Bourdieu) quienes también dan inicio a una búsqueda de nuevos medios y materiales que pudiesen ser incorporados en la producción de su obra.

Es por ello por lo que esta década también representó un cambio importante respecto a la manera en que las obras de arte llegaban al público. Además de las exposiciones en museos y en galerías de arte, comienzan a surgir otras propuestas como los centros culturales, los *happenings*, el arte en espacios públicos y los simposios; los cuales se establecen como “acciones culturales no institucionalizadas y libres de cualquier entrabe administrativo”. De acuerdo con el autor, estas propuestas derivan de un esfuerzo directo por parte de los artistas de establecer un mayor contacto con el público y por animar el mundo cultural de la provincia. (Robert, 1973, p.29)

Los nuevos artistas traen consigo una nueva reaparición de la figuración, la cual implicó el uso de nuevos medios para la producción artística: cajas de vidrios, collages, murales desmontables, enfoque en objetos cotidianos y un nuevo recurso en la fragmentación y la fotografía. Otro fenómeno interesante es que comienza a gestarse una nueva generación de jóvenes, donde el erotismo se vuelve uno de los temas centrales y el desnudo femenino uno de los motivos universales.<sup>50</sup> El autor también destaca la fuerte presencia de la ironía y de la crítica como recursos habituales; además celebra la falta de fronteras, la flexibilidad y la multiplicidad que existe para que cada artista explore su propia visión creadora.

---

<sup>50</sup> La tendencia erótica también es explorada por tres mujeres: Monique Mercier, Suzanne Joubert y Michel Theoret.

La entrada de nuevas disciplinas al campo artístico como lo fueron la instalación o el performance es permitido durante este periodo que la autora Lucille Beaudry identifica como “post-automatista”. La misma autora se refiere a este momento como uno de *des-compartimentación* de disciplinas. Esta entrada de nuevas disciplinas al campo artístico resultará fundamental para el arte feminista, ya que abrió la primera puerta para una mayor cantidad de experimentación en términos de motivos, materiales y técnicas.

Otra de las nuevas tendencias que entran en esta década es el arte pop; su tendencia por elegir todos los materiales utilizados según su carga simbólica y cultural, no sólo por sus características plásticas o estéticas es otra de las características que también se vio fuertemente reflejada dentro del arte feminista.

Tanto esta nueva entrada de métodos y de temáticas al campo artístico, como las nuevas formas de organizarse entre artistas para definir sus propios criterios de producción y circulación, en combinación con el contexto político y social del momento, tuvieron una influencia importante en el establecimiento de una nueva práctica artística feminista.

Como veremos más adelante esta práctica, al igual que muchos otros artistas del momento, también buscó separarse de las maneras tradicionales en las que se entendía y se reproducía el arte. Para su desarrollo los simposios también pueden ser considerados como un antecedente importante. Los simposios fueron un modelo de exposición y discusión entre público y artistas que se popularizó durante esta década; gracias a ellos se pudieron obtener audiencias mayores y se permitió que el arte se pensará más allá de la pintura. Fueron especialmente importantes en términos organizacionales pues

permitieron hacer talleres, encuentros y trabajos colectivo de una manera internacional que facilitó el flujo de nuevas ideas.

Estas nuevas maneras de generar producciones artísticas fuera de los medios tradicionales no sólo ven la luz dentro del mundo de la pintura o la escultura, una fuerte tradición del acompañamiento y la creación colectiva también tuvo lugar entre los años de 1950 y 1970 en las disciplinas de la cerámica, el vitral, la joyería, el tapiz. Razón por la cual podemos decir que todo el campo artístico de Quebec sufrió una lenta pero profunda transformación en las maneras en que se pensaba el deber ser del artista y de la obra.

En 1968 se organizó el primer Salón de Artesanos de Quebec, en el cual participaron todas las disciplinas arriba mencionadas. Es interesante notar que los participantes se comenzaron a organizar en torno a demandas conjuntas en contra de la explotación mercantil, la vulnerabilidad del artesano y la producción industrial. Esta exposición también exhibe algunos de los discursos que circulaban en el momento tanto fuera como dentro del mundo del arte: el orgullo nacionalista y francófono, así como el cambio en la concepción del artista hacia un sujeto social comprometido.

Otra exposición llevada a cabo en 1970 sobre el tapiz en Quebec pone de relieve la importancia que estas disciplinas comenzaron a generar incluso dentro de las instituciones culturales, ya que se buscaba promover su importancia cultural e histórica. El enfoque feminista dentro del campo artístico también jugará un papel preponderante en la recuperación de artes y materiales tradicionales de todas estas disciplinas, así como en la creación de nuevos métodos de trabajo colectivo.

## II.IV. 1970 - 1990:

### Arte Políticamente Comprometido

Como hemos visto a lo largo de este capítulo hubo una gran variedad de protestas que tomaron forma a lo largo de todo Canadá y con especial fuerza en Quebec, dentro de estas el arte fue comenzado a ser visto como una herramienta de cambio y como una oportunidad. Como una herramienta de cambio permitió la denuncia de ciertos problemas sociales que aquejaban a la sociedad moderna. La oportunidad fue la creación de un nuevo tipo de espacios y de formas de expresión que representaron una crítica directa a la manera en que las instituciones producían y valoraban el arte.

En el caso de las artistas feministas estas críticas políticas fueron llevadas al análisis del género para hacer evidentes problemas propios de la mujer - como la violencia doméstica - y para combatir lo que ellas identificaron como una subordinación dentro del mundo del arte donde la autoridad y el prestigio eran masculinos casi exclusivamente. Sin embargo, la práctica artística feminista no fue la única práctica activista o socialmente involucrada durante la época.

La autora Ève Lamoureux ha estudiado la presencia que tuvieron los artistas de izquierda a partir de la década de los 70 en la escena cultural de Quebec, dentro de la cual ella nombra una tendencia al “*art engagé*” lo cual puede ser traducido como un arte políticamente comprometido. Es dentro de esta tendencia que se sitúa el surgimiento de una práctica artística feminista. Para este apartado haré uso de su artículo “*Evolution de l’art engagé au Québec. Structuration et spécificités*”.<sup>51</sup>

Aunque ella relaciona las prácticas de estos artistas con el medio artístico internacional contemporáneo, recupera

cinco particularidades propias de la provincia gracias al clima político, social y cultural de ese momento. Es notable el hecho de que lo que ella anota coincide con lo observado por Guy Robert. Esas particularidades son: creatividad abundante; experimentación constante respecto a la organización y producción artística; amplio conocimiento teórico; una fuerte asociación entre artistas y grupos comunitarios y grupos de intereses políticos como sindicatos; y una relación conflictiva entre los artistas, las instituciones artísticas y el gobierno. (Lamoureux, 2011)

Su investigación abarca desde 1970 hasta finales de la década de 1990, en la cual identifica el surgimiento de un arte “militante y vanguardista” que evoluciona hasta ser un arte micropolítico, acompañado por el cambio de arte moderno al posmoderno. Este arte políticamente comprometido toma varias formas durante la década de los 70, sin embargo, de manera general la autora anota que era un arte que defendía una causa social, por lo cual muchas veces la claridad del mensaje era más importante que su forma o su cumplimiento con los cánones estéticos. Precisa que el periodo más radical del arte políticamente comprometido en Quebec va de 1968 a 1980, pues se vive un ambiente general de “guerrilla cultural”.

Como algunas de los antecedentes de este arte político menciona a *les Automatistes* - quienes recordemos fueron uno de los primeros grupos en politizar el arte -; la liberalización de las costumbres sociales; las huelgas estudiantiles; el nacionalismo quebequense; la coyuntura internacional del desafío a la autoridad; y la revolución cultural de Quebec así como su modernización económica, los cuales considera que eventualmente ayudan a dar una permisividad más grande respecto a la exposición pública de un arte políticamente comprometido. Esta apertura permite que los artistas intervengan más frecuentemente el espacio social, atrayendo así a nuevos públicos. (Lamoureux, 2011).

<sup>50</sup> LAMOREUX, Ève: “Evolution de l’art engagé au Québec. Structuration et spécificités”, *Globe*, 14(1), 2011, pp. 78-97.

Este tipo de arte tuvo como meta cambiar el mundo en el que vivían, por lo cual el compromiso político era visto como una responsabilidad del artista, sus ideas eran radicales y muchas veces revolucionarias, dirigidas directamente en contra del Estado. De acuerdo con la autora, las cuatro preocupaciones que marcaron a esta década y con ella al campo del arte fueron: la participación ciudadana, el nacionalismo, el feminismo y el marxismo. Con este objetivo en mente, los artistas buscaron acercarse a nuevos públicos y a politizar a sus espectadores, razón por la cual tuvieron que recurrir a nuevos medios de expresión.

La autora hace referencia a la creación de nuevos modelos de vida, a la protesta en espacios públicos y a la exigencia del reconocimiento de la diferencia por la cual distintos grupos sociales luchaban en ese momento para explicar los cambios que se operaron tanto dentro como fuera del mundo artístico de la siguiente manera:

*La exacerbación de los procesos de individualización y de personalización engendra una fragmentación identitaria que influye en las luchas contemporáneas y sus modos de expresión. Al final, se opera un cambio en las concepciones de poder y de resistencia y en las formas y vías de contestación dentro del orden establecido ... que lleva a los actores sociales a poner a prueba los límites del poder sin buscar eliminarlos por completo. (Lamoureux, 2011, p.80)*

Dentro del mundo artístico precisa que se autoriza el uso de elementos antes excluidos como la subjetividad desde la trayectoria personal y “el contenido, la de-jerarquización de géneros y estilos, la importancia del contexto de muestra, el pluralismo, lo híbrido y la singularidad.” (Lamoureux, 2011, p.81). Esta entrada a la multiplicidad y a las perspectivas singulares, que muchas veces fueron construidas desde los márgenes y en contraposición a la autoridad tanto del gobierno como

de las instituciones artísticas, hacen que los nexos entre el arte y la política continúen cambiando. Además, la autora resalta la gran resonancia que tuvo el marxismo dentro del arte en la década de los 70.

Para esta autora el “arte feminista” (como es nombrado por ella) resulta una de las formas de arte políticamente comprometido más ilustradoras puesto que: “cuestionan a los sujetos universales, dan preferencia a los contenidos íntimos, vinculan el arte a cuestiones sociales, reintegran materiales y técnicas previamente descalificadas por la historia del arte y critican la representación histórica de las mujeres.” (Lamoureux, 2011, p.82).<sup>52</sup>



(Imagen 13. “Un poster del Teatro Experimental de Mujeres pregunta si “¿Es el arte feminista sexualmente palpitante?”  
“Fuente: Vie en Rose Magazine)

<sup>52</sup> Es interesante mencionar que algunas de las obras producidas por artistas feministas muchas veces eran usadas posteriormente en manifestaciones feministas.

Al igual que Robert Guy, la autora destaca la importancia de la identidad y del nacionalismo en el desarrollo del arte en Quebec: por un lado, como una fuente de inspiración para los artistas, y por otro gracias al financiamiento gubernamental, cuyo objetivo era fortalecer una cultura propia provincial. Para ella mucho del arte políticamente comprometido de estas décadas se preguntaba por un lado por la especificidad del arte quebequense y por otro era una vía para declarar un compromiso con el nacionalismo quebequense. En este último caso hicieron uso de poster políticos, folletos, o *happenings* en espacios públicos que buscaban politizar al ciudadano mediante la exaltación de una identidad nacionalista. Sin embargo, el sentimiento nacionalista comenzó a disminuir después de 1980, así como la presencia del Partido Quebequense, por lo cual esta influencia dejó de sentirse también en el arte.

La autora también confirma lo expresado por Robert al hablar del impacto del orgullo regional en el mundo del arte. En esta década continúa la tendencia por parte de los artistas de exigir mayor apoyo por parte de la provincia en su trabajo, creación de consejos de cultura, financiamiento para las universidades y más programas de arte en toda la región. Resalta particularmente la iniciativa que tomaron los artistas para ellos hacerse cargo, a través de los centros culturales arriba mencionados, de los modos de producción, difusión y teorización del arte, de tal forma que este se fuera vinculando con el contexto social al que pertenecía.

La cuestión de la identidad tiene otro gran impacto en el campo artístico, como lo explica la autora:

*La fragmentación identitaria en múltiples identidades comunitarias en lucha por su reconocimiento segmentó el arte políticamente comprometido: arte feminista, arte indígena, arte de comunidades cul-*

*turales, arte homosexual y lesbiano, etc. Así, el dinamismo del arte políticamente comprometido dentro de la provincia, después de 30 años, se encuentra más vinculado a la vitalidad de movimientos ciudadanos y sociales que a los partidos políticos. (Lamoureux, 2011, p.85).*

Es importante resaltar una de las complejidades de la relación entre artistas e instituciones gubernamentales puesto que si bien este arte políticamente comprometido muchas veces protestaba en contra del mismo gobierno dependía de él para sobrevivir en términos económicos. Aunque los primeros intentos de un arte políticamente comprometido surgieron al margen de las instituciones, muchas veces causando controversia, eventualmente se vieron obligados a recurrir a ellas para poder seguir creando. Tanto el gobierno provincial como federal ayudaban a sostener a los museos, los centros de artistas y otro tipo de exhibiciones y prácticas. A pesar de esta contradicción, la autora precisa que los artistas se vieron beneficiados por este acuerdo, pues lograron obtener más autonomía de creación - aunque hubiera tendencias dictadas por el gobierno - que si se hubieran regido por los intereses del mercado internacional.

Como mencioné anteriormente, la autora explica que una de las particularidades del arte en Quebec a partir de 1970 es la profesionalización del medio, así como una amplia teorización basada en la observación de prácticas artísticas en Quebec. La multiplicación de programas de arte, el apoyo gubernamental y la agrupación de artistas en asociaciones de defensa y reconocimiento de su profesión permiten “la edificación de un terreno extremadamente fértil de teorización de prácticas quebequenses realizado por los mismos artistas, los críticos de arte y los académicos. ... Al lado de la creación de obras de calidad, Quebec produce reflexiones extremadamente ricas sobre la producción artística, dentro de un vaivén constante

entre la innovación práctica y la innovación teórica”. (Lamoureux, 2011, p.88).

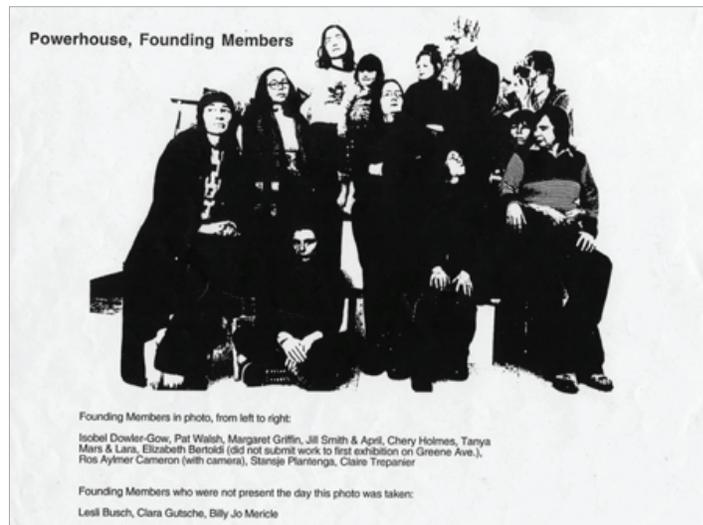
La autora también identifica dos estrategias de los artistas políticamente comprometidos, las cuales nos ayudan a entender de qué manera fueron ganando capital y entrando al mundo del arte, así como a empezar a vislumbrar de qué manera surgió la primera galería de arte con enfoque feminista en Quebec: *Galérie La Centrale / Powerhouse*.

La primera estrategia: “consiste en insertarse directamente dentro del espacio social, a adherirse a una o más causas y a trabajar en colaboración con un grupo de ciudadanos o un movimiento comunitario. Algunos terminan por dejar de lado completamente el medio del arte, mientras que otros intentan en paralelo politizar las prácticas artísticas.” (Lamoureux, 2011, p.91) Por otro lado, la segunda estrategia se basaba en la creación de lugares alternativos de creación y difusión artística.

Dentro de esta estrategia la misma autora sitúa el nacimiento de *La Centrale / Powerhouse* en 1973, entre otros ejemplos de “galerías paralelas” como ella las llama. Sioui Durand describe a estas galerías paralelas de la siguiente manera: “con una visión socializante y comunitaria del arte en sociedad, una crítica social al sistema político, una voluntad de creación colectiva, auto gestionada e implicada en el contexto local.”

(Sioui Durand, 1997, p.114)

No está de más mencionar que toda esta serie de galerías también recibieron apoyo financiero por parte del gobierno y aunque se expandieron rápidamente por toda la provincia, las primeras nacieron en Montreal. Ella describe a estas galerías como “lugares propensos a la experimentación y a la teorización de



(Imagen 14. “Las mujeres artistas fundadoras de La Centrale / Powerhouse”

Fuente: La Centrale Archives)

un arte militante.” (Lamoureux, 2011, p.92), los cuales contribuyeron al desarrollo de este arte político durante esta década y la de los 80 así como al cuestionamiento de la relación entre el arte y la sociedad.

Finalmente, la autora menciona un debilitamiento de este arte politizado durante la década de los 80. Atribuye lo anterior a la desaparición de los grupos organizados de extrema izquierda, al repliegue de los movimientos sociales que durante los 60 y 70 vivieron su auge, y a la influencia del pensamiento neoliberal en forma de industrias culturales de gran calibre que ella define como “*exposiciones blockbuster*”. Los museos comienzan a recuperar la importancia de este arte, pero de forma retrospectiva. Esto contribuye a que las “galerías paralelas” se institucionalicen y normalicen su modo de funcionamiento de tal manera que puedan seguir existiendo y ser integradas de manera más formal al mundo del arte.

### III. Conclusión

Como vimos en este apartado, la provincia de Quebec sufrió transformaciones estructurales a partir de la década de los 40 - a raíz de la Segunda Guerra Mundial - que la llevaron de ser una sociedad rural a una cosmopolita. Este cambio se dio gracias a un proceso de modernización, lo cual conllevó la industrialización y urbanización de la provincia, en particular de las ciudades de Montreal y Quebec, así como una liberalización de las costumbres.

Dicho proceso de modernización provocó cambios sociales profundos dentro la organización familiar y laboral, gracias a la creación de nuevas formas de organización comunitaria como los sindicatos y a la entrada de las mujeres a la universidad y al mercado laboral. Estos fenómenos obligaron a que la sociedad quebequense se preguntara por la vigencia de algunos de los roles sociales que hasta ese momento sostenían las mujeres, así como por la autoridad de la Iglesia Católica al guiar el modelo de familia y educación. La sociedad quebequense también se cuestionó por el rol social de los artistas, de los estudiantes y de los profesionistas.

Este proceso de liberalización de costumbres que comenzó desde la década de 1940 tuvo su punto cúspide durante la década de los 60 y los 70 cuando los cambios sociales y económicos vividos hasta ese momento obligaron a la sociedad quebequense a preguntarse por el significado de ser quebequense, es decir, por cuál era su propia identidad. Al ser Quebec una provincia singular entre el resto de Canadá (francófona, de tradición católica, con menores habitantes que las provincias anglófonas) la construcción de una identidad propia y nacionalista fue hecha situándose desde los márgenes.

En este proceso la expansión de las universidades jugó un rol vital al permitir la creación de un *corpus* de conocimiento sobre la historia de la provincia y al politizar a estudiantes, profesionistas y mujeres al dar entrada a tendencias de pensamiento internacionales. Las universidades también fueron definitorias para el desarrollo del campo artístico, puesto que profesionalizaron lo que era ser artista, ampliaron los espacios de exhibición y aumentaron la oferta cultural, dieron entrada a nuevas tendencias internacionales como las vanguardias o poco después al arte contemporáneo, y permitieron teorizar sobre lo que era ser artista. En otras palabras, tanto dentro como fuera del arte, las universidades permitieron experimentar, innovar y cultivar conocimiento y nuevos activismos.

Estas dos décadas estuvieron marcadas por la entrada de nuevas formas de vivir y de pensar que surgieron en parte como críticas hacia las instituciones tradicionales que estructuran a la sociedad. El clima de protestas sociales y de desafío a la autoridad que marcaron esta época no fue exclusivo de la provincia. Es importante recordar que, en Europa, Norteamérica y algunos países de América muchos grupos como los afroamericanos, los indígenas, las mujeres y los estudiantes lucharon desde el espacio público para constituirse como un sujeto a tomar en cuenta dentro de la acción gubernamental. Sin embargo, en Quebec estas inconformidades se vieron incrementadas gracias al nacimiento de un fuerte nacionalismo quebequense, que llevó a lo que se conoce como la “Revolución Tranquila”, consistente en una serie de cambios sociales y culturales. La pregunta de quién y cómo se detentaba el poder permeó todos los sectores de la sociedad, las luchas sociales fueron bienvenidas y se fortaleció una cultura de organización colectiva y de desafío a la autoridad.

Estas son también las décadas que ven el surgimiento y desarrollo de la segunda ola feminista, en el ámbito tanto internacional como provincial. Esta segunda ola fue caracterizada por un nuevo entendimiento de las mujeres respecto a su cotidianidad; su papel en la reproducción de la realidad social fue cuestionado al llevar a la discusión pública temas que hasta ese momento eran considerados de índole privada como la libertad sexual, la violencia doméstica o el papel de las mujeres en el hogar. Como resultado de su entrada al mundo laboral y a las universidades las mujeres ahora teorizan sobre el significado de ser mujer, amplían sus posibilidades de desarrollo en tanto tales y buscan reconocimiento dentro del trabajo y el hogar como sujetos igual de capaces y valiosos que los hombres. En el caso de Quebec este feminismo se vio fortalecido por el ya existente rechazo de la mayoría de la sociedad quebequense hacia la Iglesia y prescripciones, particularmente en el ámbito familiar.

Esta segunda ola del feminismo también estuvo marcada por el desarrollo de una corriente feminista de tendencias más radicales, influidas por los sindicatos y las luchas de izquierda cuya presencia fue fuerte en ese momento. El legado de dicha corriente fue principalmente organizativo: este feminismo radical tuvo como propuesta la construcción de espacios exclusivamente femeninos para el empoderamiento de la mujer, así como la organización de comunidades de mujeres con el objetivo de visibilizar y solucionar problemáticas compartidas por las mujeres. Este *know-how* organizacional coincidirá con mucho del conocimiento que los artistas autogestivos produjeron en esas décadas sobre cómo organizarse en tanto artistas, lo cual facilitó el surgimiento de nexos entre el arte y el feminismo.

Además, la modernización trajo consigo una notable

expansión cultural: se crean nuevos públicos y nuevas ofertas (se multiplica el número de publicaciones, llega la televisión y el cine, se amplían las exhibiciones de arte, los conciertos y las obras de teatro, etc.), por otro lado, el campo artístico se profesionaliza conforme crece su presencia en las universidades, amplía así su *corpus* teórico. El creciente mercado del arte también contribuye a fortalecer la producción de este y a ampliar los espacios para su producción y distribución. Dentro de esta expansión cultural el gobierno también jugó un rol importante, pues al estar preocupado por el tema de la identidad nacional y al buscar diferenciarse del resto de Canadá y otras nacionales, el gobierno le apostó al financiamiento de iniciativas culturales y artísticas, así como a la creación de nuevas instituciones, para estas que producciones simbólicas pudieran ser usadas como un medio para construir y reafirmar la identidad quebequense.

Como resultado de esta modernización la innovación también llega al mundo del arte: hay un cambio de paradigma respecto la identidad del artista, los medios de producción artística, los temas permitidos, los espacios de circulación y la manera en que los artistas se organizaban. A lo largo de estas décadas el arte se fue volviendo cada vez más y más crítico de la sociedad, salió a los espacios públicos con el objetivo de ser visto por más gente, y contribuyo a que temas íntimos o subjetivos pudieran ser explorados a través de la expresión artística. La entrada de la fotografía como un medio artístico también fue definitoria, así como la de otras disciplinas que hasta ese momento habían sido consideradas como menores tales como el tapiz, la experimentación textil o el vidrio.

En el caso de Quebec es notable el cambio en la percepción del rol social del artista: si en la década de los 30 los artistas no eran más que un campo indiferente

dedicado a la reproducción de las tendencias que ocurrían en Norteamérica y Europa, para la década de los 60 ya eran vistos como sujetos sociales - incluso como “terroristas culturales” - cuya voz merecía ser escuchada y tomada en cuenta. Respecto a lo anterior, es importante recordar que los artistas fueron fundamentales - al hacer uso del espacio público - para la reproducción de una conciencia nacionalista entre la sociedad de Quebec, así como para criticar a ciertas instituciones como la Iglesia.

Es importante mencionar que los cambios sociales aquí mencionados (liberalización de costumbres, expansión cultural, cambios en el modelo laboral y familiar) surgen desde una clase media urbana situada en Quebec y Montreal, principalmente. Es esta clase social la que contribuye a llevar al gobierno al Partido de Quebec, quienes desde ahí fortalecieron un sentimiento nacionalista basado en la búsqueda de la autonomía de la provincia y de una identidad propia; como ya lo vimos este pensamiento también impactó en el mundo del arte. Tanto dentro como fuera del campo artístico los que lograron provocar un cambio en el paradigma fueron aquellos privilegiados que contaban con antecedentes universitarios, oportunidades laborales, acceso al arte y a la cultura así como a estancias o conocimientos provenientes del extranjero; esto es evidente en el caso de los francófonos nacionalistas, los artistas recién llegados que buscan mayor apoyo institucional y dieron entrada a nuevas prácticas artísticas, así como para las organizaciones feministas.

A pesar de que parten de estos privilegios, es interesante notar cómo para construir su identidad y sus demandas tanto los francófonos como los artistas y las feministas se situaron desde los márgenes. Tanto las clases medias como las mujeres y los artistas

usaron esta identidad como una herramienta para construir una identidad propia que a la vez les permitiera exigir ciertas demandas con el objetivo de mejorar su posición social. Como explicaré más adelante, en el caso de las mujeres artistas se conjugan tanto la preocupación por la representación y posición social de la mujer (dentro y fuera del mundo del arte) como por el rol social del artista, lo cual permite el surgimiento de una práctica artística guiada por las inquietudes del feminismo.



(Imagen 15. “Una compilación de revistas enfocadas al arte hecho por mujeres artistas revela el empuje que esta nueva tendencia tuvo dentro del campo artístico” Fuente: *The Power of Feminist Art*)

A lo largo de este capítulo se ha intentado evidenciar que las luchas externas al campo artístico se reflejan como luchas internas dentro del mismo, debido a que los cambios políticos dentro de una sociedad no son indiferentes a los artistas que la habitan. El arte es reflejo y producción del mundo al mismo tiempo, o como diría Bourdieu es estructura y estructurante. Lo anterior se vuelve evidente con el surgimiento de un arte políticamente comprometido. Como vimos, la modernización trajo consigo una fragmentación de identidades (ser quebequense, ser mujer, ser estudiante, ser gay, etc.) que permitieron que cada individuo se identificara a sí mismo dentro de un grupo de acuerdo con su propia realidad social; lo cual también dio como resultado la creación de distintas corrientes artísticas politizadas y militantes. Muchos grupos, como las mujeres, los afroamericanos y los nacionalistas lucharon para constituirse como un sujeto a tomar en cuenta dentro de la acción gubernamental a través de distintas manifestaciones artísticas. Este arte politizado, dado que se preocupaba más por hacer escuchar su mensaje que por sus cualidades estéticas, dio entrada a un nuevo tipo de prácticas - como los *happenings* y las instalaciones a gran escala - que desafiaban los cánones actuales de las autoridades artísticas. Es dentro de este arte políticamente comprometido que se sitúa el surgimiento de una práctica artística feminista.

No está de más resaltar la complejidad de este campo y su estudio puesto que las posiciones que cada individuo o corriente toma se oponen colaboran, cambian e interactúan constantemente, sin mantenerse fijas durante mucho tiempo. Lo anterior se ve claramente reflejado en este mismo arte militante, el cual, aunque tuvo como enemigo oficial muchas veces a las instituciones gubernamentales, dependió en gran medida de ellas para su crecimiento y financiamiento

dentro del mundo del arte. En este caso también podemos vislumbrar que el cambio en la manera en que el mundo artístico se desarrolla y se piensa a sí mismo no siempre es un derivado del desarrollo técnico o estético, sino que también puede encontrar su origen en el mismo cuestionamiento de donde se encuentran los límites de lo que es o no es arte.

A manera de recapitulación recordemos que en las décadas anteriores al surgimiento del una práctica artística feminista se conjugaron varias características que permitieron su futura emergencia: el rápido crecimiento del mundo de la cultura, el arte y el entretenimiento a raíz de la modernización que permitieron una mayor variedad de públicos; la búsqueda de una identidad colectiva propia en tanto quebequenses; el re-surgimiento de un fuerte movimiento en pro de los derechos de la mujer y su inclusión en numerosas esferas; mayor apertura a la innovación, lo cual se ve reflejado en la entrada de nuevas formas artísticas y nuevas perspectivas respecto a cómo podía o debía ser el arte; la revalorización y rescate de medios tradicionales dentro de las artes plásticas como el trabajo con hilos y bordados; así como nuevos intentos de organización respecto a la creación colectiva y a la auto-gestión de espacios por los mismos artistas.

Otras características importantes fueron: un contexto previo donde distintas corrientes artísticas lucharon por lograr una mayor expresión artística que estuviera basada en la exploración personal y no en el mejoramiento de una determinada técnica; apertura al pluralismo artístico; un ánimo social entre los artistas de rechazo a los mandatos y estándares de las instituciones culturales; mayor número de estudios a profundidad relativos a las artes visuales que fomentan el cuestionamiento de muchos de sus pilares; el crecimiento de un nuevo tipo de arte crítico y subver-

sivo, es decir un arte con cargas e intereses políticos explícitos; la consolidación de los artistas como un sujeto social con voz y autoridad para opinar sobre el mundo más allá del arte y en términos sociales; la tendencia de buscar un contacto más directo y con mayor alcance respecto al público; y finalmente una amplia presencia de mujeres dentro de todas las disciplinas artísticas, lo cual les otorga mayor legitimidad como un sujeto productor de arte y que facilita el camino para la aceptación de las mujeres artistas feministas.

En pocas palabras, los cambios sociales y económicos experimentados por la provincia de Quebec facilitan un cambio en la manera en que las mujeres y los artistas (entre otros grupos sociales) se perciben en tanto sujetos sociales, es decir cuestionan su rol social. En el caso de mujeres artistas estas preocupaciones se cruzan y dan lugar a una vinculación entre el arte y el feminismo, politizando el primero tanto en su estructura como en su público. En el siguiente capítulo veremos el papel que tuvieron las mujeres dentro del mundo artístico de Quebec y cómo este se transformó hasta dar nacimiento a una práctica artística feminista y con ello el surgimiento de la galería de arte con enfoque feminista objeto de interés de este estudio.

# CAPÍTULO III

## Un nuevo espacio de resistencia: Galerie La Centrale/Powerhouse

“Hay tantos cuerpos como maneras de resistir”

Hugo Zemelman

Es dentro del contexto anteriormente descrito que identifico el surgimiento de una práctica artística y con ella uno de los primeros intentos de autogestión de esta nueva corriente artística, en la forma de la primera galería de arte con enfoque feminista de la provincia de Quebec: *Galerie La Centrale / Powerhouse*. En este capítulo, ya recorrido la historia y el contexto tanto social y artístico que posibilitaron el nacimiento de una nueva forma de producción artística, explicaré el papel que tuvieron las mujeres en el campo artístico de Quebec durante las décadas anteriormente revisadas y cómo evolucionó la percepción de lo que significaba ser mujer y ser artista. Esto permitirá entender los nexos que hicieron posible una vinculación entre el arte y el feminismo.

Posteriormente hago una recopilación de las distintas definiciones que se han dado respecto al “arte feminista”, con el objetivo de clarificar qué es lo que distingue y diferencia a este tipo de práctica artística de las demás. Durante este apartado también explicaré las particularidades que rodearon a esta nueva práctica artística en Quebec, consecuencia de sus también particulares condiciones sociales explicadas en el capítulo anterior. De igual forma, comenzaré a delinear algunos de los cambios que esta práctica trajo al mundo de arte y a la corriente del feminismo debido a la vinculación de ambos intereses; así como las consecuencias políticas de este hecho tanto para el espacio social como para el mundo del arte.

Más adelante, recuperaré los discursos e hitos (tanto

en el ámbito nacional como internacional) que permitieron articular el surgimiento de esta nueva práctica artística, nacimiento que se vio representado por la apertura de *Galerie la Centrale / Powerhouse*. Revisar la historia de esta galería después de su surgimiento permitió entender que - contrario a lo esperado al iniciar esta investigación - la apertura de esta galería no significó la consagración de un pensamiento feminista dentro del campo artístico como categoría válida de estudio y producción; sin embargo, fue una parte definitoria dentro de la misma. Fue este hecho el que permitió diferenciar entre distintos momentos de consagración (o, en otras palabras, de acumulación de capital) de la práctica artística feminista a lo largo de su historia. De igual forma, me permitió identificar el surgimiento de esta práctica feminista gracias a la configuración de distintos elementos: nuevas formas de organización, de producción y de difusión, con determinados reclamos sociales e instrumentos teóricos; no sólo como la inclusión de temáticas críticas respecto a la representación o la posición social de la mujer en las obras per se.

Finalmente, de acuerdo con lo establecido en la metodología de esta investigación, este fenómeno será analizado según la teoría de campos planteada por Pierre Bourdieu, donde identifico los elementos - anteriormente enlistados - necesarios para que desde una óptica relacional se pueda dar respuesta a la pregunta de investigación. A través de esta teoría podemos entender al campo artístico de Quebec durante la década de los 60 y 70 como un campo de luchas donde imperaban las relaciones desiguales de poder entre distintos grupos sociales e identidades, dentro de los cuales destaca la denuncia de la dominación del hom-

bre sobre la mujer. De igual forma es posible analizar maneras de ver, entender y habitar en este mundo, cómo estaban luchando por imponerse y cómo se reproducían; así mismo esta teoría permite entender de qué manera el campo social se vinculó con el campo artístico.

Como explica LeGates “la resistencia al cambio es fundamentalmente una resistencia a la redistribución de recursos” (*LeGates, 1996, p.137*), lo cual fue cierto para las mujeres tanto dentro como fuera del campo artístico, pues existió una resistencia a que estas acumularan un capital suficiente como para tener mayor injerencia dentro de sus respectivos ámbitos. En el caso del arte, lo que se jugaron fue el poder de decisión sobre quién podía o no ser considerado como artista, qué obras se exhiben y qué criterios eran usados para juzgarlas; o en otras palabras el poder de decidir quién podía ser parte del campo artístico y como este mismo se organizaba.

Cuestionar la manera en que hasta ese momento se había organizado el campo artístico, así como la participación de las mujeres en el mismo implicó batallar contra una serie de prejuicios presentes en la sociedad, como el hecho de que los hombres fueran vistos como portadores de razón, intelecto y genio creativo; mientras que las mujeres eran equiparadas con la debilidad y la locura, hecho que pudiese dotar a la evaluación de su producción teórica y artística de un juicio negativo. Para construir bases más sólidas capaces de defender la existencia de una práctica artística feminista, las artistas recurrieron a la identificación dentro del mundo del arte de tradiciones y prácticas que las habían subordinado para darles un nuevo giro positivo, así como a otro tipo de estrategias basadas en enfoques más disruptivos.

Con este último capítulo espero visibilizar de qué manera lo político se ha inscrito en el arte, a veces como manera de reforzar y reproducir un estatus quo y otras veces como una herramienta de resistencia y denuncia de este mismo campo o bien, de otras circunstancias sociales. De igual forma, el hacer uso de la teoría de campos permite la identificación de ciertas estrategias usadas por las mujeres artistas feministas para su posicionamiento dentro del campo; y con ello la manera en que han modificado el universo de posibles dentro del mismo campo. Estudiar el nacimiento y consagración de nuevas prácticas artísticas pretende ayudar a la visibilización de la manera en que ciertos criterios de lo que se considera como “arte” o “buen arte” se han formado y reproducido históricamente cargando con ellos importantes reproducciones simbólicas que han resultado determinantes en la construcción de jerarquías, en este caso de en las relaciones entre hombres y mujeres.

Sobretodo, me interesa resaltar que estudiar por un lado la teoría de campos de producción simbólica de Bourdieu en conjunto con la historia de una práctica artística feminista me ha permitido entender las múltiples capacidades y posibilidades que tiene el arte como método de resistencia política y por lo tanto como forma de imaginar, crear y potenciar nuevos mundos posibles.

## I. Mujeres en el Campo Artístico Quebequense

Si bien la práctica artística feminista tuvo un papel preponderante en la visibilidad de mujeres artistas en el campo artístico de Canadá, lo anterior no implica que hasta ese momento no existieran mujeres que

produjeran arte. Sin embargo, no puede negarse el impacto en términos cualitativos que tuvo esta corriente de producción artística en la resignificación de la obra de mujeres artistas – fueran o no feministas – y en la posibilidad de generar nuevas corrientes estéticas, así como en el desarrollo nuevos temas y técnicas. En una tesis titulada *Emerging from the room: reevaluating the role of gender exclusivity and women's representation in the 21st Century Mainstream Art World* escrita por Nicole S. Williams, se explica que la existencia de mujeres artistas no se remonta al siglo XX. Desde antes del Renacimiento se cuentan con (escasos) registros de la existencia de mujeres artistas, sin embargo, es en este momento histórico cuando sucede un cambio en el *estatus* del artista.

Por un lado, se crea un sistema de mantenimiento y financiación de las artes por medio del patronazgo de aquellas acaudaladas familias de clase alta, por ejemplo, los Medici. Por otro lado, el arte empieza a ser considerado como un don que sólo ciertas mentes geniales poseen y esto empieza a ser identificado como un talento propio de los hombres, ya que se creía que sólo ellos contaban con la suficiente sensibilidad para captar y representar el mundo que los rodeaba de manera valiosa. Lo anterior, aunado a la situación social de las mujeres – muy por debajo de los hombres – provocaron que pocas mujeres pudieran experimentar la relación patrón – artista que permitía tener éxito artístico. Esto también puede ayudar a entender porque casi no hay registro de ellas en los anales que ahora se consideran como canónicos para entender la historia del arte, y el porqué su recuperación histórica se da después de la vinculación del feminismo con el arte.

Marlene LeGates puntualiza que durante este periodo la autoexpresión era muy complicada para las mujeres, ya que se veían obligadas a seguir el canon

(marcado por los hombres) para ser tomadas en serio. Aquellas mujeres que eran toleradas dentro de este círculo artístico eran vistas como prodigios: el genio artístico, así como la capacidad de invención era algo que no se consideraba que las mujeres pudieran tener. Finalmente, no deja de ser interesante que todas ellas tenían padres pintores o provenían de familias de artistas y que a la mayoría les fue imposible encontrar independencia económica con un trabajo como pintoras. (LeGates, 1996) Lo anterior refuerza la teoría de Bourdieu, que plantea la transmisión de capitales por medio de la familia.

Cabe mencionar que, si bien es difícil tanto para hombres como mujeres artistas sobrevivir en tanto tales, a las mujeres les han hecho falta aún más opciones económicas para asegurar su independencia y sustento por medio de esta profesión, razón por la cual la práctica artística feminista combinó esta doble crítica en la búsqueda de una mejor manera de vivir siendo artista y mujer.

En el caso del campo artístico de Norteamérica, es notable el número de mujeres artistas que existió en generaciones anteriores a las artistas feministas, a pesar de que hoy su trabajo sea menos conocido y reconocido que el de sus contrapartes masculinas. Sin embargo, como explica Williams, conforme el clima sociopolítico de América del Norte cambiaba, las mujeres dentro del mundo del arte comenzaron a juntarse y a identificarse con otras mujeres gracias a esta circunstancia de género. En Estados Unidos antes del surgimiento de un arte feminista ya se visualizaban grandes artistas mujeres tales como Joan Mitchell, Louise Bourgeois y Helen Frankenthaler. Si bien es importante resaltar que ellas buscaron alejarse del término mujeres artistas, puesto que sentían que al catalogarlas distinto a los hombres se daba pie a que su trabajo fuera desvalo-

rizado; lo cual evidencia cómo ya existía una conciencia, aunque no fuera aún plenamente articulada, de los impactos del sexo al emitir juicios estéticos sobre una obra.

Guy Robert al hacer un recuento del arte en Quebec a partir de 1940 destaca el papel que tuvieron las mujeres dentro de este campo, contribuyendo de manera importante a la animación del circuito artístico de la provincia desde antes de que surgiera una práctica artística feminista. Sin embargo, su trabajo era a puertas cerradas y por lo tanto pocas veces sus nombres son recordados por la mayor parte del público o por los mismos textos de estudios históricos. Destaca que una de sus colaboraciones más importantes fue la gran cantidad de galerías de arte en Quebec que fueron dirigidas por mujeres, por ejemplo: *Galerie Morency*, *Galerie Art Français*, *Galerie Marlborough* y *Galerie Denyse Delrue*.

También resalta la importancia en términos cualitativos y cuantitativos de la participación de mujeres dentro de la pintura quebequense. Menciona como ejemplo de su expansión a las siguientes artistas: Rita Letendre, Suzanne Rivard, Marcelle Ferron, Tobie Steinhouse, Henriette Fauteux-Masse, Laure Major, Lise Gervais, Kittie Bruneau, Maya Lightbody, Monique Charbonneau, Marcelle Maltais, Eva Landori, Anne Kahane, Monique Voyer, Nancy Petry Wargin, Chitta Caiseman. (Robert, 1973, p.32) Nueve de ellas formaban parte de la *Association des Artistes Non-figuratifs de Montréal*, lo cual es muestra del reconocimiento oficial del valor técnico y estético de las obras de dichas mujeres. Me gustaría subrayar que el mismo autor menciona la dificultad de clasificar o etiquetar dentro de un mismo parámetro las obras de mujeres, inclusive aún dentro de una misma asociación.

La mayoría de las mujeres que él destaca se desarrollaron dentro de la tendencia de lo no figurativo<sup>53</sup>, especialmente a lo largo de la década de los 50 hasta los 70, puesto que menciona de manera puntual a 13 mujeres que considera como relevantes en ese periodo. Se trata de: Henriette Fauteux-Massé (de quien destaca su constante cambio y evolución que le genera un alejamiento del mercado), Monique Voyer, Suzanne Bergeron, Suzanne Meloche, Suzanne Rivard, Laure Major, Marie Langlois, Anne Pare, Claire Miron, Fernande Pratte, Pauline Marcotte, Ginette Boucher y Helene Roy. Describe las diferencias entre todas ellas y cada una con una orientación muy personal, donde lo no figurativo tuvo una fuerte importancia al menos durante un periodo de su trayectoria personal y artística. Resalta también la variedad de medios que usaron dentro de la pintura y que contribuye a la transformación del lenguaje pictórico de ese momento (por ejemplo, sustituir el acrílico por los aceites o los pasteles) (Robert, 1973, p.152)

Por otro lado, también debe notarse la gran cantidad de mujeres involucradas en el tapiz, por ejemplo: Mariette, Rousseau-Vermete, Monique Mercier, Louise Panneton, Micheline Beauchemin, entre otras, las cuales se dedicaron principalmente a la exploración de fibras e hilos. Años más tarde veremos la importancia que tuvo la recuperación de estos materiales en la gestación de un proyecto de arte feminista que partiera desde un conocimiento que era considerado como propiamente femenino.

En el caso de Quebec la participación de las mujeres en el mundo del arte no se limitó a su rol de artistas o en el caso de algunas pocas como directoras de galerías. Históricamente se ha resaltado su rol dentro de la enseñanza artística (desde la educación básica a la superior) así como su rol de benefactoras del arte.

<sup>53</sup> Lo no figurativo es entendido por el autor como aquella tendencia pictórica que tiene un mayor acercamiento con la abstracción, si bien también precisa que las fronteras entre la abstracción y la figuración son muchas veces borrosas. Interesante observación del autor, que de cierta manera confirma la teoría de Bourdieu al explicar que las posiciones no son perpetuas, ya que existe un constante cambio que a su vez depende del acomodo de todas las posiciones de los actores involucrados en un determinado momento.

<sup>54</sup> *Quelques hypothèses pour une histoire de l'art des femmes, 1965-1985* (1987); "Le champ de l'art moderne et les femmes artistes au Québec dans les années 1960" (2000); "Le rôle des Québécoises dans les arts plastiques depuis trente ans" (1975).

Como benefactoras contribuyeron a poner en marcha eventos artísticos ofreciendo tanto financiamiento económico como horas de trabajo y organización, todo esto antes de la creación de los centros culturales en las décadas de 1960 y 1970. (Arbour, 1975) Sin embargo, también hay que considerar que estas posiciones pueden ser consideradas como periféricas al campo artístico, aunque hayan contribuido directamente al fortalecimiento de públicos y artistas por igual.

Ya vimos que no eran pocas las mujeres dentro del campo artístico quebequense, aun así, su posición como productoras era marginal (menos espacios de exhibición y oportunidades de sobrevivir económicamente, poco poder decisonal sobre el campo); por lo cual es importante entender su participación no sólo en términos numéricos sino en términos cualitativos (es decir cuáles eran sus posiciones y sus roles dentro del campo artístico) previo a la vinculación del arte y el feminismo. Para ello, haré uso de diversos artículos<sup>54</sup> escritos por la historiadora del arte Rose-Marie Arbour, quien ha estudiado con mayor profundidad la conceptualización de las mujeres dentro de este campo y su transformación histórica.

Ella destaca la participación de las mujeres de una manera más frontal y con una presencia más reconocida dentro del campo artístico a partir de la década de los 50 - aunque también destaca su rápida desaparición del ojo público después de 1965 -. Por medio del estudio de críticos de arte llega a la conclusión de que hasta antes de la llegada de un arte feminista (como ella lo cataloga) ya existía una apertura favorable a las mujeres en el arte, aunque dentro de límites muy precisos que ayudaron a construir la identidad de estas mujeres artistas.

Precisa que la mayor cantidad de mujeres se encontró dentro de la corriente de la abstracción gestual<sup>55</sup>, que se dio después del surgimiento de *Les Automatistes* (grupo cuyo nacimiento se explicó en el capítulo anterior); dentro de la cual tuvieron buen recibimiento por parte de la crítica. Gracias a su éxito en el mercado artístico, esta corriente se convirtió en una vía de acceso al reconocimiento más accesible para las mujeres.

De acuerdo con la autora, la razón por la cual fueron bienvenidas fue porque ofrecieron una figura menos contestataria que sus predecesores: “ellas representaron una posición social nueva para las mujeres dentro de una sociedad cambiante, guardando una figura tradicional y de continuidad” (Arbour, 2000, p.5). Es importante recordar que esto se da gracias a una coyuntura de modernización que hace posible que a los artistas y a las mujeres se les otorgue un rol más positivo en términos de involucramiento social.

Considera que esta figura de las mujeres contribuyó a que formaran una corriente dominante que clasifica como *mainstream*<sup>56</sup>, puesto que en el momento de liberalización de las costumbres que vivía Quebec ellas contribuyeron a ser un símbolo tanto de innovación como de ruptura. Sin embargo, también especifica que la identidad que los críticos de arte construyeron sobre las mujeres artistas sí hizo del sexo un elemento determinante dentro de sus producciones artísticas, al dotar a la corriente de la abstracción gestual de características típicamente consideradas como femeninas (“generosidad, intuición, sensibilidad, capacidad de emoción, sentido de la comunicación, entrega”) pero que en este caso fueron cargadas con un valor positivo. La autora relaciona estas características con aquellas pertenecientes a una sociedad que aspira a la modernidad.

---

<sup>55</sup> “Desde el fin de los años de 1940 en Quebec, los artistas automatistas adoptaron un lenguaje pictórico basado en la gestualidad impulsiva e hicieron del material pictórico el medio donde imprimir la acción y el compromiso con todo el ser. Durante los años de 1950, una mayoría de las mujeres pintoras endosaron esta opción estilística.” (Arbour, 2000, p.6).

<sup>56</sup> El término *mainstream* hace referencia no a la dominación completa del funcionamiento del campo; sino a su presencia mayoritaria dentro de los principales circuitos de exhibición. La importancia de participar en una corriente dominante recae en las oportunidades que esta brinda para consolidar una carrera como artista. Además: “la corriente dominante designa la existencia de un medio del arte contemporáneo basado en un consenso claro entorno a su composición, aunque esta implique una parte constante de fluidez y cambio.” (Arbour, 2000, p.10)

En otro artículo Arbour describe al arte de las mujeres artistas entre 1955 y 1965 como “una forma de abstracción lírica donde la emoción, la gestualidad y la expresividad del color formaban un todo.” (Arbour, 1987, p.7)

Recordemos que Bourdieu establece que el arte es parte de un proceso de reproducción social al reproducir y legitimar jerarquías de diferenciación social; y que muchas veces estas al ser naturalizadas no son reconocidas como relaciones de poder desiguales. Es decir, la desigual distribución de capital dentro del campo artístico es un reflejo de la desigual distribución de capital que existe fuera de él. Lo anterior coincide con lo que explica la autora respecto al arte y a la representación de los sexos, cuando menciona que la identidad de los artistas está ligada a su posición dentro del campo social:

*El sistema de género sexual es un sistema de significación que vincula el sexo a contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y a jerarquías. De acuerdo con las culturas su sentido varía, pero está siempre ligado en cada sociedad a factores económicos y políticos. En el presente caso, el discurso de críticos de arte consolidó el rol social tradicional y “natural” de las mujeres en tanto madres y hermanas más de lo que lo deconstruyó, a pesar de su aspecto no convencional. La representación identitaria de las mujeres artistas era indisociable de la noción de grupo... (Arbour, 2000, p.7).*

Sin embargo, en el caso de Quebec la autora también especifica que las mujeres artistas durante estos años no sólo fueron ligadas a valores femeninos (impulsividad y cercanía a la naturaleza), sino también a valores masculinos como la innovación y el riesgo, lo cual cree que resultó beneficioso para ellas en términos de apertura y reconocimiento. Otra razón que ella da para el éxito que tuvieron las mujeres artistas durante la década de los 60 es gracias a la convergencia de su posición dentro del campo artístico con la de la pro-

vincia dentro de Canadá: la mujer es considerada la otredad respecto al hombre, así como Quebec es considerada la otredad respecto a su país de origen.

A pesar de la importancia que cobran las mujeres artistas en este momento, son pocas las mujeres que forman parte de los artistas subvencionados, producto de la expansión del presupuesto para artes y cultura por parte del gobierno provincial. Lo anterior se ve amplificado por el hecho de que la corriente donde más participaron (la abstracción gestual) también fue dejada de lado en términos de financiamiento pese a su reconocimiento internacional.<sup>57</sup> La pérdida de presencia gradual de esta corriente también ayuda a comprender porqué las mujeres perdieron presencia dentro del campo artístico hasta lograrla de nuevo con la vinculación entre arte y feminismo, puesto que también se dejó de lado la importancia de elementos considerados típicamente femeninos dentro del arte. A la nueva corriente dominante, la pintura óptica y geométrica, se le fue imposible asociar con una naturaleza femenina.

La autora precisa que gracias a la relevancia que tomaron estas mujeres, muchos de los críticos al evaluar obras de arte comenzaron a preguntarse por el sexo de sus creadores y cómo eso podía afectar su interpretación; en otras, palabras el artista se vuelve cada vez más indisociable de su obra. Lo anterior significa que la presencia pública que ganaron las artistas mujeres en esta década ayudó a que se diera entrada dentro del campo artístico a la discusión sobre el papel del sexo en la creación artística desde antes del surgimiento de una práctica artística feminista. Sin embargo, Arbour también menciona que la amplia participación de mujeres durante esa época no estuvo exenta de críticas, ya que fue interpretada como un fenómeno que estaba ligado a los intereses de la clase

---

<sup>57</sup> A partir de 1965, en Quebec y Canadá, la abstracción geométrica y el hard edge serán de ahora en adelante considerados como la corriente dominante, suplantando así a la etapa del post-automatismo pictórico que había servido para marcar la identidad quebequense frente a la identidad canadiense.” (Arbour, 2000, p.9).



(Imagen 16. "Un poster del tercer festival internacional en 1987 de películas y videos hechos por mujeres demuestra el interés que este tipo de convocatorias tuvieron fuera y dentro del país" Fuente: La Vie en Rose Magazine)

cultural dirigente.

A grandes rasgos, la relación entre la sociedad, la política y las mujeres artistas hasta 1965 es descrita de la siguiente manera:

*El aporte de las mujeres artistas se articula en relaciones múltiples, dentro de los cruces del lenguaje no sólo artístico sino político, por la cuestión del género sexual y su representación por los críticos de arte. Si ellas fueron durante un cierto tiempo una forma de paradigma artístico de una identidad nacional en vía de formación de Quebec, esto no fue gracias a su propia intención sino a la recepción crítica y pública de la clase política: sus obras, indisociables de su personalidad particular, sirvieron de proyección a una identidad colectiva. (Arbour, 2000, p.16)*

En otro artículo Arbour destaca que las mujeres artistas a partir de la década de los 60, al igual que otros grupos artísticos norteamericanos, desafiaron lo que hasta ese momento constituía la "voluntad hege-

mónica" del campo artístico basada en el formalismo: "ninguna mujer se adhiere a la orden del día ... que consagra la estricta autor referencialidad del arte y la exclusión sistemática de todo aquello que no era específico de la materialidad de la pintura." (Arbour, 1987, p.7). Lo anterior ayuda a entender por qué a estas mujeres los críticos de arte las identificaron como innovadoras, disruptivas o tendientes al riesgo.

Muchas mujeres artistas cuya aparición (o entrada al campo artístico) se dio en los 60 siguieron construyendo un discurso propio alternativo al dominante durante décadas siguientes, especialmente hasta finales de 1980. La lista de mujeres artistas proporcionada por Arbour evidencia que cada una de las mujeres artistas que tuvieron presencia durante estas décadas guió su producción artística por intereses y temáticas distintos. Lo anterior es atribuido al clima artístico del momento donde: "el interés creciente por las relaciones entre el arte y el ambiente favoreció la emergencia de grupos interdisciplinarios y de intereses polivalentes" (Arbour, 1987, p.9).

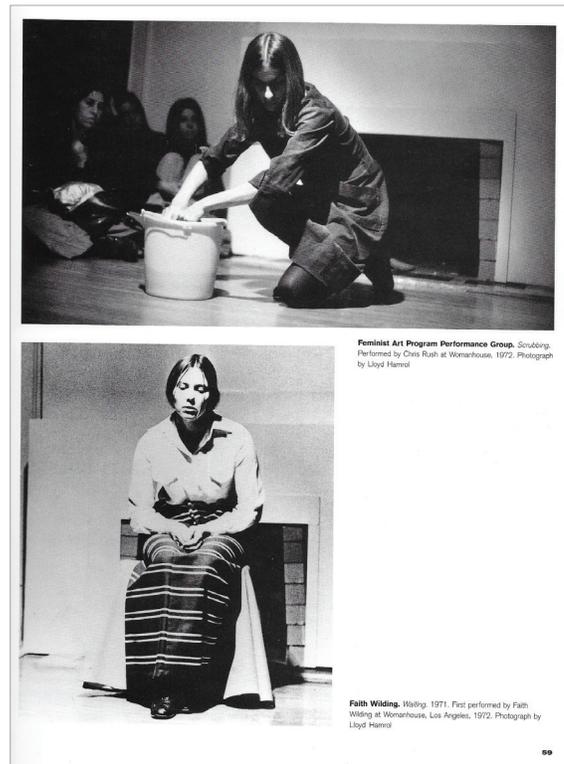
Durante la década de los 70 algunas de estas mujeres artistas comienzan a tomar nuevas posiciones tanto en el plano estético como ideológico dentro del campo artístico al incorporar elementos que parten de su identidad como mujeres; por ejemplo: "oposición a la relación hombre/mujer al centro de la pareja tradicional y la voluntad de comunicarse a través del arte (Francine Larivée), la introducción de elementos subjetivos y autobiográficos (Betty Goodwin, Irene Whittome), recurrir a una cultura de mujeres dentro de su arte (Lise Landry, Louise Gauthier-Michell)." (Arbour, 1987, p.13) Considero que se puede hablar del inicio de una práctica artística feminista cuando a estos elementos relativos al ser mujer se les une la denuncia social basada en discursos feministas respecto tanto a la posición como a la representación de la mujer, dentro y fuera del campo artístico.

Como otras posiciones novedosas que fueron abiertas por mujeres, pero que no necesariamente incluyen un manejo del tema ser mujer menciona la mayor inclusión de una “figuración onírica” así como de preocupaciones urbanas. Algunas otras incorporaron a su práctica artística intereses de otras disciplinas como el psicoanálisis, la semiología, la antropología, la computación, el estudio ecológico; lo cual contribuyó a cuestionar la manera en que los campos de dominación se habían constituido históricamente. Lo relevante de estas nuevas posturas para el desarrollo de una práctica artística feminista, aunque no se preocuparon directamente por la cuestión de la mujer, es que da un ejemplo de cómo permitir “explorar los límites de la conciencia y la inconsciencia adhiriéndose a la representación de realidades y de figuras vinculadas tanto a la historia personal del artista como a una cierta mitología colectiva.” (Arbour, 1987, p.16)

Esta misma autora destaca la gran cantidad de mujeres que usaron la instalación como un medio de expresión artística gracias al hecho de que “la instalación ha permitido la polivalencia de materiales y la integración de disciplinas típicamente separadas (pintura, grabado, fotografía, dibujo, escultura); ha hecho obsoleta la oposición histórica entre la abstracción y la figuración y sobretodo ha permitido las referencias a la memoria y al espacio personal.” (Arbour, 1987, p.19). Algunas de ellas, dentro de las instalaciones, contribuyeron a la recuperación del uso de materiales como fibras o papeles que eran considerados más como artesanías que como arte. Además, no hay que olvidar que muchas de estas instalaciones también hicieron uso de la toma del espacio público para su presentación.

Además de la instalación, muchas de las mujeres artistas de estas décadas experimentaron con la fo-

tografía, el video y el performance como otros medios artísticos de expresión y documentación. Arbour identifica la importancia de esta experimentación no sólo para cambiar las formas de producción artística sino como un medio que contribuyó a la organización de distintas redes de mujeres.



(Imagen 17. “Un performance de Faith Wilding y otro de Chris Rush como parte de Womanhouse fueron determinantes para el posicionamiento de este medio dentro de la corriente del arte feminista norteamericano” Fuente: *The Power of Feminist Art*)

Es a partir de estas mujeres artistas que se fueron abriendo nuevos caminos tanto temáticos como estilísticos dentro del arte puesto que: “varias artistas se han inspirado en los modos de acercamiento y existencia de una cultura específica de las mujeres, gracias a ello han accedido a otras pistas, otros puntos de vista sin los cuales su práctica actual no podría haber sido definida u orientada.” (Arbour, 1987, p.25) Gracias a aquellas mujeres que vinculan sus preocupaciones colectivas y personales con el arte se abren nuevos dominios y se comienzan a cuestionar las jerarquías (entre hombres y mujeres, así como entre medios artísticos) dentro del mundo del arte, lo cual desde mi análisis marca el nacimiento de una práctica artística feminista, a partir del momento en que esta se colectiviza y se organiza entre sus participantes.

## II. ¿Qué es eso llamado Arte Feminista?

Estas mujeres artistas que abren nuevas posiciones en el campo artístico (es decir, crean nuevas posibilidades de trayectoria) al incluir contenidos relativos al ser mujer y al explorar nuevas formas de expresión artística son al mismo tiempo precursoras y posteriormente participantes de una práctica artística feminista. Ellas dieron inicio a la creación de un imaginario femenino que posteriormente sería consolidado como feminista conforme aumenta su nivel de politización y por lo tanto cambia radicalmente la manera en que se organizaron en tanto que mujeres y artistas.

Señalar el momento exacto en que esto sucede es complicado ya que, como explica Eve Lamoureux “el contexto de la época hace casi indisoluble el arte de mujeres y el arte feminista dado que la práctica de artistas mujeres se inscribe dentro de una lucha por su inclusión en las

instituciones artísticas y el reconocimiento del valor artístico de sus obras”. (Lamoureux, 2009, p.66)

Como vimos en el apartado anterior, las mujeres artistas, desde antes de que su práctica artística fuese guiada por los conceptos del feminismo, tuvieron desde la década de 1960 ciertos rasgos dentro de sus producciones artísticas que distinguieron su trayectoria de la de sus contrapartes masculinas: “la importancia del gesto y la gestualidad, interés marcado por un arte con contenido donde la experiencia y la autobiografía son sistemáticamente incluidos, la tendencia a la comunicación...” (Arbour, 1987, p.6)

La articulación de una práctica artística propiamente feminista se da en un contexto donde los artistas jóvenes fueron al mismo tiempo militantes de distintas causas sociales, uniendo así su interés ideológico con su producción artística (se habla en algunos casos de arte politizado, o en otros de arte *underground*). Dicha corriente de arte socialmente involucrado es explicada de la siguiente manera: “la relación entre el arte y el ambiente, la expresión en el núcleo de su arte de su realidad a la vez personal y colectiva llevó a la implicación social de varios artistas al fin de los años 60 y a inicios de los 70.” (Arbour, 1987, p.9) Es dentro de esta corriente que es situado el nacimiento de una práctica artística feminista.

Conforme el feminismo se fortalecía, las mujeres empiezan a experimentar dentro de su producción artística con temáticas políticas relacionadas al tema de la posición social de la mujer, además también comienzan a agruparse en tanto que mujeres artistas. Un primer ejemplo de este nuevo tipo de prácticas es el *Groupe Mauve*, compuesto exclusivamente por mujeres<sup>58</sup>, quienes en una instalación realizada en 1972 denuncian la representación de la mujer como objeto que incita a su propio consumo, principalmente el sexual.

---

<sup>58</sup>. “El *Groupe Mauve* estaba compuesto por Catherine Boisvert, Ghislaine Boyer, Céline, Claudette y Thérèse Isabel, Lise Landry, Lucie Ménard.” (Arbour, 1987, p.10).

Arbour explica la integración de la “cuestión de las mujeres” dentro del arte gracias al contexto social del feminismo que durante los 70 se vio oficializado desde las instituciones (cita el hecho de que 1975 fue nombrado el Año Internacional de la Mujer). De acuerdo con ella: “la necesidad de repensar públicamente la posición de las mujeres dentro del todo social obliga a las instituciones artísticas (museos y galerías) a hacer visible el trabajo de mujeres artistas.” (Arbour, 1987, p.11).

La preocupación por la posición de la mujer dentro del campo artístico estuvo principalmente relacionada a cuestiones profesionales, puesto que a nivel escolar había un mayor balance entre hombres y mujeres. Se generó una inconformidad respecto al hecho de que muchos de los espacios decisionales y de difusión estuvieran reservados a los hombres, así como del hecho de que las obras de los hombres valían más en el mercado.<sup>59</sup>

Como ya se mencionó anteriormente, es importante entender que al hablar de feminismo no se debe entender como un movimiento homogéneo de protestas, así como al hablar de arte feminista o de práctica artista feminista no se hace referencia a una corriente unificada de temáticas y de estilos – como puede ser el caso al hablar de otras corrientes, por ejemplo, el cubismo o el impresionismo -. Recordemos que a grosso modo, el feminismo puede ser entendido como “el conjunto de discursos que denuncia las condiciones de las mujeres dentro de la sociedad patriarcal y que busca los medios de transformación de dichas condiciones.” (Beaudry, 2014, p.8)

En el caso del feminismo dentro del arte, este se refiere a la inclusión de estos discursos de denuncia ya sea por medio de las producciones artísticas o a través de la organización y difusión que se les dé a las crea-

ciones de mujeres. Williams menciona la existencia de una metodología feminista dentro del mundo del arte la cual “incluye la creación de modelos de trabajo interactivos y no jerárquicos, la crítica y evaluación de exhibiciones desde una perspectiva feminista, retomar la representación y el reconocimiento del otro.” (Williams, 2017, p.84). Este tipo de elementos fueron los que me ayudaron a delimitar mi uso del concepto de práctica artística feminista (entendido como el proceso de organización y producción artística basada en el ser mujer, la denuncia de su posición social y de su representación cultural); aunque el hecho de que hoy se hable de arte feminista (tanto en museos, galerías, universidades o entre críticos de arte) denota el grado de reconocimiento e institucionalización que ha obtenido esta práctica.

Canadá no fue el único país en el cual surgieron grupos de mujeres artistas que se identificaron como parte del movimiento feminista y manifestaron esta adhesión de valores por medio de su expresión artística. Mujeres de Estados Unidos y algunos países europeos - como Francia e Inglaterra - crearon comunidades de mujeres con el objetivo de visibilizar su obra y tener espacios (la mayoría de las veces exclusivo para mujeres) donde pudieran sentirse incluidas, representadas y con la posibilidad de experimentar con un nuevo tipo de imaginario artístico que ellas identificaban como no-masculino.

Es importante hacer esta breve mención dado que, debido a su cercanía geográfica y cultural, el arte feminista de Estados Unidos tuvo un fuerte eco e interacción con artistas de Canadá. Es necesario resaltar que el proceso de unir arte y feminismo en Estados Unidos y en Canadá se da en tiempos paralelos y comparten intereses, motivos e influencias que dieron entrada al movimiento feminista dentro del campo artístico

<sup>59</sup>. Por ejemplo: “Cuando era estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Montreal, Francie Larivée estaba ya consciente de la cuota inferior provocada por una firma femenina y omitía incluir su nombre cuando firmaba sus lienzos.” (Arbour, 1975, p.8)

<sup>60</sup>. Cindy Sherman es una artista, fotógrafa y directora de cine estadounidense nacida en 1954. Dentro de sus trabajos ha explorado el papel y la representación de la mujer y el papel del artista dentro de la sociedad.

con el objetivo de combatir en contra de los sistemas y tradiciones que impedían una representación y apreciación a mayor escala del arte hecho por mujeres y de aquel que ya se clasificaba a sí mismo como un arte feminista.

Tal vez era cuestión de tiempo que, guiadas por el cuestionamiento del feminismo respecto a las inequidades entre hombres y mujeres, algunas artistas - a la vez mujeres simpatizantes del feminismo - incorporasen a su trabajo y a su percepción del campo artístico el interés por saber de qué manera funcionaba la desigualdad de género dentro del área de la producción y circulación artística y dentro de los espacios que ocupaban cotidianamente en tanto que artistas y mujeres. Las mujeres que estudiaron artes visuales e historia del arte en la década de los 60, pronto se dieron cuenta que la existencia de modelos femeninos, de los cuales pudieran aprender la manera en que se expresaban, era prácticamente nula; además de que laboralmente su valor no era considerado equivalente al de un hombre (sus obras valían menos y se les daban menos espacios de exhibición).

El interés por poder conjugar y explorar de una manera artística las experiencias sociales y personales de ser mujer- no olvidemos uno de los principales lemas del feminismo: lo personal es lo político -, llevó a aquellas artistas que se identificaron como feministas a integrar dentro de sus creaciones recursos y materiales pertenecientes a su universo privado así como a buscar maneras de expresión - formas artísticas o simbólicas - que fueran inherentes a la expresión de aquello que es lo femenino.

Influenciadas por la ola del feminismo en la década de los 70, dentro del campo artístico mujeres artistas buscaron la creación de una comunidad que provo-

cara cambios estructurales y en el discurso. Cindy Sherman<sup>60</sup> resume cuáles eran algunas de las inquietudes y problemas que las mujeres artistas se veían obligadas a enfrentar al entrar a un campo de producción principalmente masculino: “las mujeres artistas tenían que demostrar que eran excepcionales para poder comenzar a tener acceso, para ser consideradas, mientras que muchos, muchos artistas hombres mediocres entraban fácilmente.” (S. Williams, 2017, p.51)

Al igual que en Canadá, un arte feminista comienza a surgir en Estados Unidos a finales de los 60 e inicios de los 70. En 1970 se inaugura el primer programa educativo sobre arte feminista en la Universidad Estatal de Fresno, gracias a las artistas Judy Chicago y Miriam Shapiro. En 1971, Linda Nochlin<sup>61</sup> publicó en ARTnews<sup>62</sup> un ensayo que resultaría fundamental para que las mujeres involucradas en el mundo del arte pudieran repensar su papel (y el de todas las mujeres que les habían precedido) al interior de este: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”.

Otro gran referente estadounidense para artistas feministas de todas las latitudes fue y es Judy Chicago. Ella es considerada como “una de las primeras artistas en reconocer la difícil realidad de expresarse a sí misma como una artista mujer entre sus contrapartes masculinas ... Ella y artistas como Miriam Shapiro trabajaron para crear espacios tanto físicos como mentales en un campo masculinizado para que mujeres artistas pudieran practicar su trabajo.” (S. Williams, 2017, p.29) Una de las obras más reconocidas de Chicago es *Womanhouse* (1972), un proyecto que consistía en un lugar adaptado para la colaboración de mujeres artistas emergentes que tenía entre sus objetivos criticar la opresión doméstica que todas ellas compartían.

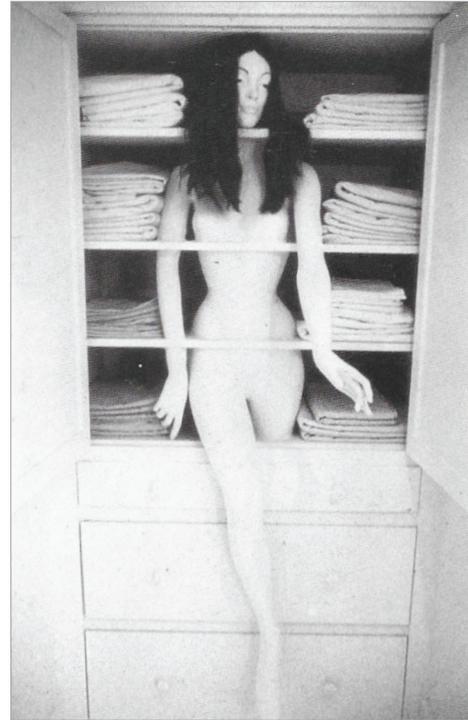
---

<sup>60</sup>. Historiadora del arte estadounidense, que ha dedicado la mayor parte de su obra a la presencia de mujeres dentro del mundo del arte.

<sup>62</sup>. ARTnews, es la revista de arte más antigua - fue fundada en 1902 - y con mayor circulación en todo el mundo. Es publicada cuatro veces al año y reporta sobre el arte, la gente, los temas, los problemas y los eventos que dan forma al mundo del arte internacional. Esta información fue consultada en la página web de la revista en cuestión: <http://www.artnews.com/about/>



(Imagen 18. "Miriam Shapiro y Judy Chicago posan frente a la fachada de Womanhouse" Fuente: *The Power of Feminist Art*)



(Imagen 19. "Fotografía de algunas de las mujeres artistas que trabajaron de manera colaborativa en el proyecto Womanhouse" Fuente: *The Power of Feminist Art*)



(Imagen 20. "Una de las instalaciones dentro de Womanhouse, creada por Sandy Orgel, denuncia la posición social, doméstica y familiar de la mujer" Fuente: *The Power of Feminist Art*)

Como respuesta a esta falta de espacios donde las mujeres pudieran reunirse y ser vistas, en 1972 se abre la A.I.R. Gallery (*Artistas in Residence, Inc.*) en Nueva York. Esta galería fue la primera galería estadounidense establecida “como un esfuerzo para proveer a las mujeres artistas con una mayor oportunidad para exhibir su trabajo. Fue la primera galería sin fin de lucro, dirigida y mantenida exclusivamente por mujeres artistas.” (S. Williams, 2017, p.31) Si bien esta galería no se declaró un espacio exclusivo para artistas feministas, la mayoría de sus obras – en ese momento – así como sus objetivos, responden a intereses de esta índole, ya que al crear espacios exclusivos para mujeres buscaban lograr una mayor igualdad dentro del establecimiento artístico.

Entre otros de los momentos simbólicos de unión entre el arte y la práctica feminista en Estados Unidos se mencionan en distintas fuentes: la fundación en 1969 del colectivo *Women Artists in Revolution* en Nueva York; un año más tarde es fundado el *Ad Hoc Women Artists Committee* enfocado en protestar en contra de la representación de las mujeres dentro del *Whitneys Museum Annual Exhibition of American Art*; en 1973 en Los Ángeles se crea el *Woman’s Building*, un centro de educación de orientación feminista. Todas estas organizaciones y espacios “sirvieron para dar apoyo, abogar por mujeres artistas, juntar estadísticas, crear redes de comunicación, así como compartir información y ayuda legal, creando así las bases para un mejor establecimiento de futuras organizaciones femeninas”. (Wark, 2006, p.50)

También surgieron festivales, periódicos y revistas con la idea de analizar el arte y los aspectos políticos del mismo bajo una perspectiva feminista; por ejemplo, la revista *Heresis* que se definió a sí misma como una “publicación feminista sobre arte y política”. Dentro de esta rama de exploración teórica en septiembre de 1970 se organiza en Nueva York - de acuerdo con Jayne Wark

- el primer simposio sobre el artista y lo político, donde múltiples artistas buscan establecer una nueva relación entre el arte, su vida y lo político. La exploración entorno a estas nuevas relaciones implicó la incorporación de las experiencias que ellas habían vivido en tanto que mujeres a sus producciones artísticas. Las metas para las cuales trabajaron y las novedosas maneras de hacerlo – relaciones horizontales, espacios de retroalimentación, gerencia a cargo de artistas, denuncia en contra de los cánones de gran parte de la comunidad artística – muy posiblemente fueron una inspiración para la creación de las galerías de arte feminista que casi inmediatamente después surgieron en Canadá.

Artistas como Mary Beth Edelson han mencionado en entrevistas que de no haber existido este tipo de espacios que brindaron apoyo colectivo, retroalimentación y espacios de exhibición no se habría podido generar el arte que se generó, ni se hubiera podido experimentar con nuevos medios o temáticas; es decir, no se habría podido tener una nueva aproximación al arte. Lo anterior es un ejemplo de la importancia de tener modelos y referentes que puedan ayudar a dar paso a nuevas voces y creativi-dades.

Por su parte en Canadá se ve un mayor énfasis sobre el campo del video y del cine, especialmente en Vancouver. En esta ciudad es creado el grupo *Women in Focus* en 1974, el *Vancouver Women’s Media Collective* en 1978 y en 1973 se consolida el *Women and Film International Festival*. En otras regiones anglófonas como Winnipeg, surgen grupos como el *Mentoring Artists for Women’s Art*. Estas iniciativas coinciden con la creación de una red de centros culturales manejados por artistas bajo las nuevas políticas de financiamiento del *Canada Council for the Arts* cuyo surgimiento fue discutido en el capítulo anterior, todos estos grupos fueron claves para la creación de una comunidad de mujeres artistas.

En pocas palabras, las artistas que incursionaron en una práctica artística feminista a lo largo de Norteamérica problematizaron a la mujer como sujeto en sus múltiples vertientes y exigieron un reconocimiento de las relaciones de poder que existen entre hombres y mujeres, para así hacer visibles los mecanismos de poder que van de la mano con la construcción social de la mujer y el rol que las representaciones culturales tienen dentro de esa construcción. Es por medio de esta problematización que también se denuncia la falta de acceso a espacios de difusión y promoción de obras artísticas hechas por mujeres.

Reescribir la historia del arte revalorizando el papel de las mujeres dentro de la misma fue otro punto central de la práctica artística feminista, dado que:

*Reintegrar a las mujeres artistas dentro de la historia no sólo implica el redireccionamiento de un orden cronológico por otro. Esto consiste sobretudo en comprender porque estas artistas habían sido minimizadas o ignoradas y lo que estas omisiones revelan acerca de la naturaleza de un movimiento o del valor del discurso de historiadores y críticos que han participado o contribuido, conscientemente o no, a normalizar dichos olvidos. (Arthur, 1987, p.5)*

La conciencia feminista dentro de las mujeres artistas tomó distintas formas de artista en artista; esta multiplicidad de estilos, formas y temáticas agrupados bajo una misma bandera implicó un fuerte impacto dentro del campo artístico. De acuerdo con Beaudry, dado que las creaciones de esta índole forman una especie de diálogo entre la inspiración feminista y la crítica social y política de dicha índole, el feminismo contribuyó a hacer de las artes visuales un arte interrogativo y altamente político; aporte que perdura hasta el día de hoy, aunque el mérito no sea exclusivo de ellas. Al igual que en las corrientes

artísticas llamada de vanguardia, aquí lo visual es usado como un soporte para la expresión de ideas sociales y políticas, con la novedad de que esta nueva práctica artística - a diferencia de las corrientes artísticas presentes hasta ese momento en Quebec y Canadá - reafirma valores (que ya habían sido introducidos por algunas mujeres quebequenses) como la emoción, las vivencias y la experiencia personal.

Para ellas, el “arte feminista”: “Refleja e intenta analizar el significado de ser mujer y artista en una sociedad llena de una cultura patriarcal explorando su propia realidad social, artística y personal, así como las estructuras que la condicionan. Este arte es a la vez crítico en el plan estético y en el plan social al situarse fuera de las características del modernismo.” (Beaudry, 2014, p.9) A través de estas reflexiones la mayoría de los preceptos artísticos comúnmente aceptados hasta ese momento fueron cuestionados, como Lippard explica no es coincidente que una historia del arte revisionista surgiera alrededor de los 70, con las feministas a su vanguardia.

De acuerdo con Lippard el arte feminista también puede ser entendido como “una posición política, un conjunto de ideas sobre el futuro del mundo que incluye el reconocimiento de las mujeres como clase... y cambiar el carácter del arte”. (Lippard, 1980, p.362) Cita a Linda Nochlin<sup>63</sup> para denunciar que lo que ha prevenido a las mujeres de convertirse en grandes artistas es el hecho de que han sido incapaces de transformar e incorporar sus circunstancias en su temática artística y usarlas para revelar la naturaleza completa de la condición humana desde la perspectiva de ser mujer. Para Lippard uno de sus preceptos más importantes fue que no buscaron rechazar ningún tema o audiencia, con el objetivo de provocar más cambios dentro del arte.

---

<sup>63</sup> “Why Have There Been No Great Women Artists?” es un ensayo publicado por la historiadora de arte Linda Nochlin en 1971, donde se pregunta por las distintas formas de opresión institucional que han repercutido en el desarrollo artístico de las mujeres a lo largo de la historia.

Es importante mencionar que a lo largo de los años el arte feminista ha tenido cambios inherentes al desarrollo de las prácticas que las caracterizan, así como respecto al contexto social en el que las artistas se encuentran. Beaudry explica que el arte feminista comenzó con una búsqueda de reconocimiento, afirmación y reivindicación de la mujer como artista y como sujeto para después evolucionar – a mediados de los 80 – a un arte aún crítico que ahora experimentaba con la pluralidad de identidades que pueden tener las mujeres y como experimentar con dichas identidades cambiantes. En ambos momentos del arte feminista es posible notar que se lleva a cabo una fuerte crítica y rechazo hacia la realidad social de la mujer provocada por lo que las feministas llaman determinismo biológico; de igual forma demuestran interés por organizarse a través de redes basadas en la idea de conectividad, inclusión e integración horizontal.

En ese sentido Lippard hace otra anotación interesante al destacar que su admiración por el arte feminista creció cada vez más al notar que a pesar de no ser parte de las corrientes dominantes estas mujeres insistieron en continuar explorando sus propias realidades sociales, muchas veces saliéndose de las principales tendencias. Lo anterior nos da indicios, como esta tesis logró concluir, que el reconocimiento de la importancia de un arte con enfoque feminista vino tiempo después de su surgimiento “oficial”.

Por otro lado, María Laura Gutiérrez destaca las siguientes líneas de intervención del arte feminista durante los 70: investigaciones históricas específicas sobre mujeres artistas; la búsqueda de modos de expresividad diferente de las mujeres y del “ser mujer” o de una “identidad sexual femenina”; crítica a la universalización de las experiencias y representa-

ciones del sujeto mujer; la exploración de nuevas formas estéticas de producción y recepción; y críticas a los modos de distribución y circulación de las obras y las formas de constitución de las instituciones artísticas. (Gutiérrez, 2015).

En lo que refiere a términos artísticos, Lippard describe las particularidades del arte feminista de la siguiente manera: “Alrededor de 1970 mujeres artistas introdujeron un elemento de emoción real y contenido autobiográfico al performance, al arte corporal, video y a libros de artistas. Trajeron a las altas esferas artísticas el uso de formas de arte bajo o tradicionales como el bordado, la costura y la pintura de porcelana ... cambiaron el rostro de la pintura de patrones, capas, fragmentación y collage”. (Lippard, 1980, p.362) La autora argumenta que estos métodos ya habían sido experimentados de manera paralela o incluso previa por artistas hombres, sin embargo, las mujeres a través del feminismo les dan un nuevo giro político al discurso de sus obras que provoca que resuenen más y tengan mayor impacto dentro del campo artístico.

Como otro distintivo de la inclusión del feminismo en el arte se ha mencionado la inclusión de objetos al arte que antes no eran considerados como pertinentes dentro del mundo artístico. Lo anterior ayudó a legitimar el uso de formas de arte menores (como artesanías o habilidades domésticas entre las cuales destacan el uso de textiles) como formas de exploración artística por derecho propio. La práctica artística feminista también hizo uso de la instalación, los happenings y el performance, muchos de ellos en espacios públicos con el objetivo de no reducirse a un solo medio o a un solo público.

La autora Anne-Julie Ausina destaca la relevancia del performance en particular como una herramienta de lucha feminista gracias a su capacidad de transmisión y transgresión. Narra que el performance nace aproximadamente al mismo tiempo que el feminismo y con el mismo ánimo de rebelión, en su caso en contra del mercado del arte (en el sentido de que un performance no puede comprarse); y al igual que el feminismo rescata la importancia simbólica del cuerpo, haciendo público lo íntimo y conceptualizando al cuerpo como herramienta de creación. Para ella es el aspecto comunitario y organizativo del feminismo que favorece creaciones diversas y variada, dentro de la cual resalta el performance.

Dicha autora afirma que “el feminismo y el performance han encontrado el uno en el otro una combinación eficaz para vincular expresión plástica y luchas sociales” en tanto que han servido como “herramienta de controversia y de espacio personal... para ir hacia lo reflexivo” así como un “método de catarsis y de reivindicación”. (Ausina, 2014, p.1) La unión de ambos se ve influenciada por la coincidencia entre la centralidad del cuerpo en medio de distintas luchas: dentro de la segunda ola feminista el cuerpo es un nuevo símbolo de las mujeres, gracias al cual pueden sentir placer y a través del cual pueden decidir quiénes quieren ser, dejando atrás actitudes pasivas (como la falta de poder decisonal sobre su cuerpo). Mientras tanto, dentro del arte, el performance ve al cuerpo como una manifestación explosiva y como la manera más libre de disponer de la persona. Lo anterior hace que Ausina catalogue al performance como un debate en contra del pensamiento dominante (del cuerpo como lugar íntimo tanto social como artísticamente) que ha permitido enriquecer el diálogo del arte y el diálogo del feminismo.

Como algunos de los aportes del arte feminista se han mencionado “la puesta en escena del cuerpo propio, la reivindicación de lo femenino y la politización de la representación de lo privado”, principalmente durante sus primeras décadas. (Gutiérrez, 2015, p.69) Al igual que otras contribuciones como: “la colaboración, el diálogo, un cuestionamiento constante de supuestos estéticos y sociales y un nuevo respeto por la audiencia (mayor involucramiento con ésta, tomando en cuenta su contexto y a quién le hablan”. (Lippard, 1980, p.363)

Gracias a la inclusión de los elementos mencionados anteriormente (como el performance, objetos cotidianos, cotidianidad y subjetividad de la mujer) curadores de museo como Catherine Morris<sup>64</sup> aseguran que “cuando uno observa la cultura visual hoy en día, uno está mirando a través de perspectivas que han sido impactadas por los variados feminismos y sus movimientos, gracias a la aparición de un crecimiento creativo que el movimiento feminista fomentó.” Sin embargo, para ella el impacto más importante del arte feminista sobre las mujeres es que dio legitimidad a las formas en que las mujeres eligen hacer arte y contar sus historias, lo cual a su vez ayudó a formar la posibilidad de visibilizar un futuro diferente.<sup>65</sup>

La práctica artística feminista que surgió en Quebec se inscribe dentro de la perspectiva plural del feminismo que lo caracterizó durante su segunda ola, por lo cual sus obras son extremadamente variables: algunas de ellas critican el uso de la mujer por el arte occidental y la imagen que de ella se genera por esa vía y otros medios de comunicación masivos; algunas denuncian la imposibilidad de ser tomada en serio como artista dentro del campo artístico; y otras prefieren explorar ya sea el uso de materiales tradi-

---

<sup>64</sup> Curadora de arte independiente que ha trabajado para reconocidas instituciones como The Brooklyn Museum y The Philbrook Museum of Art; actualmente es curadora para el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art.

<sup>65</sup> Declaraciones tomadas de la siguiente entrevista: BISHOP, Jacqueline: “Catherine Morris discusses feminism’s enduring contributions and why women artists should think ahead”, *Huffington Post*, Octubre 2014.

cionalmente considerados como menores o artesanales más que artísticos (por ejemplo, el bordado) así como jugar con los límites de lo que podría considerarse como una identidad femenina.

En ese sentido, las dos galerías de arte feminista que han surgido hasta el día de hoy en Montreal (*La Centrale/Powerhouse* en 1973 y *Studio XX* en 1996) han buscado contrarrestar las prácticas y metodologías tradicionales dentro de los museos, los cuales por medio de la exclusión por lo general tenían muy poco equilibrio al representar distintos géneros, razas y artistas de otros orígenes socioeconómicos más marginales (lo que esto provoca, de manera inconsciente, es una continuación del status quo). De distintas maneras, se preguntan cómo puede el mundo del arte – en forma de museos, galerías, arte público, etc. – interactuar con la comunidad a la cual pertenece para dar una mejor representación y entendimiento de lo que sucede actualmente en el mundo para así poder lograr exhibiciones que provoquen reflexiones y cambios de conciencia.

Es durante la década de 1970 que la comunidad artística femenina de Quebec comienza a organizarse más formalmente al considerar que no había espacios adecuados ni de producción ni de difusión para las mujeres dentro del medio artístico. Además de *La Centrale / Powerhouse*, la provincia en esta década también ve nacer en 1973 a *Video Femmes* (un centro de producción y distribución de vídeos y películas independientes realizadas por mujeres que hoy se mantiene como un importante centro de investigación) y en 1979 al *Theatre Experimentale des Femmes*. La meta común de estos espacios fue sobretodo comprobar que las mujeres también eran capaces de producir buen arte, brindar un espacio para que este pudiera ser apreciado y dar

apoyo emocional e intelectual a las mujeres artistas en un intento por evitar su marginalización. Paralelamente, la apertura de estas galerías permitió lograr la oportunidad de documentación, así como proveer modelos que ampliaron el imaginario femenino colectivo.

Lucille Beaudry afirma que existen ciertas tendencias y elementos que se dan de manera más pronunciada en Quebec que en el resto de Norteamérica dentro la comunidad de mujeres artistas que se comienza a organizar con el objetivo de revalorizar la posición de la mujer dentro y fuera del campo artístico. Remarca principalmente “la tendencia a valorizar lo femenino por la intrusión dentro de la obra de materiales vinculados históricamente a prácticas casi exclusivamente femeninas en torno a la artesanía (tejido, costura, bordado)”. (*Beaudry, 2014, p.10*) Las mujeres artistas que incorporan el feminismo a su trabajo se expresan a través de estas formas artísticas inherentes a lo típicamente femenino, pero también se dedican a la investigación sobre este mismo tema.

Como otros aspectos importantes describe que: “ellas articularon innovación formalista y contenido crítico sobre los valores patriarcales a través de formas visuales y sonoras cargadas de significados relativos a la identidad de las mujeres dentro del mundo del arte y de la sociedad... buscando la manera de transformar estas condiciones” (*Beaudry, 2014, p.7-8*); así como el hecho de que “incluyen la emoción, lo vivido, la experiencia personal ... materiales pertenecientes a su universo privado, ligados a su intimidad, de tal forma que la intimidad sexual y social más que la forma instruí la lectura que se podía hacer de las obras.” (*Beaudry, 2014, p.9*).

Si bien las mujeres en Quebec ya habían experimentado con la incorporación de una subjetividad femenina dentro de su producción artística, considero que no es posible hablar de práctica artística feminista hasta que se le une a estas búsquedas artísticas una intención de denuncia social que se ve acompañada por nuevas formas de organización comunitaria dentro del mundo artístico, una crítica sobre los cánones y jerarquías del mismo así como una fuerte teorización sobre el arte, la política y la situación de las mujeres. Esta conjugación de características se ve expresada en todos los estilos e innovaciones artísticas (tanto en forma como en fondo) mencionadas previamente que estas mujeres ayudaron a consagrar.

La inclusión del feminismo (en forma de teorías críticas y de conocimiento organizacional) en el arte contribuyó a crear en Quebec un arte basado en la afirmación identitaria y la interrogación política donde las obras eran usadas como soportes audiovisuales de las ideas sociales y políticas del momento. Sin embargo, también es importante entender que paralelamente esta unión entre el arte y el feminismo fue posible gracias a que previamente ya se habían desarrollado en Quebec una práctica artística politizada, basada en la búsqueda de una identidad nacionalista quebequense, la cual había sido impulsada por ciertos grupos francófonos de clase media y urbana de la sociedad, siendo así aceptada por una buena parte de la sociedad (principalmente entre los sectores más privilegiados que a su vez con los que se encuentran con más posibilidades tanto simbólicas como materiales de consumir y producir arte).

A pesar de la pluralidad estética y temática que caracterizó a esta naciente práctica, Beaudry explica

el aspecto que hizo capaz la unión de estas mujeres artistas: “el punto que ellas tienen en común no viene de un consenso formal estético, sino de esta voluntad de afirmación y cuestionamiento, y en particular de esta preocupación por saber cómo expresar una experiencia a la vez personal (biológica y psicológicamente) y social dentro de un proceso de creación artística”. (Beaudry, 2014, p.9)

Al igual que en el resto de Norteamérica las mujeres artistas quebequenses problematizan la definición que se ha dado de ser mujer y las maneras en que esta representación ha sido impuesta socialmente, lo cual ha tenido un impacto de exclusión o de inferioridad en su posición tanto en el campo artístico como en lo social. Para expresar esta problematización desde sus producciones y organizaciones artísticas se basan en una exploración sobre el cuerpo, la intimidad y la subjetividad femenina.



(Imagen 21. “Una pieza textil elaborada por miembros de La Centrale / Powerhouse para la exhibición de Judy Chicago titulada “Dinner Party”; esta pieza demuestra la conexión que hubo entre distintos grupos de artistas feministas a lo largo de Norteamérica” Fuente: La Centrale Archives)

Me gustaría resaltar, una vez más, la importancia que tuvo el nacimiento de una práctica artística feminista dentro de todo el campo artístico en tanto que su existencia representó un cuestionamiento al paradigma dominante a ese momento por medio de la producción de críticas relativas a la manera en que era entendido y producido el arte. La importancia de este cuestionamiento deriva del hecho de que esta nueva práctica no sólo consistió en la creación de un nuevo tipo de obras sino en la importación de teorías, prácticas y problemáticas propias del feminismo al campo del arte. En el caso de la práctica artística feminista de Quebec, como veremos en el siguiente apartado, también es importante tener en cuenta la lógica de afirmación identitaria que se conjugó con el contexto social de nacionalismo de la década de los 70.

### III. *Galerie La Centrale / Powerhouse*

Hasta hace poco el material y la bibliografía disponible sobre el tema de arte feminista (particularmente en Quebec) era escaso, no es hasta recientemente - es decir, a partir de finales de los 80 y 90 - que distintas investigadoras han logrado posicionar este tema dentro de la academia. Dentro de esos esfuerzos por visibilizar la historia de las producciones de arte feminista en dicha provincia además de algunas de las autoras mencionadas anteriormente (Arbour, Lamoureux, Beaudry) se encuentra una tesis de doctorado para la Universidad de Concordia en Montreal, titulada *Feminist / Art in Quebec 1975-1992* escrita por Sheena Gourlay. Haré uso de dicho proyecto de investigación para este apartado con el objetivo de complementar las prácticas y las características que hicieron posible la articulación de la primera galería de arte con enfoque femi-

nista en Montreal.

Sheena Gourlay parte de un concepto foucaultiano de discurso<sup>66</sup> e intertextualidad para entender los contenidos de los cuales se nutre el arte feminista para poder producirse. Si bien no usa a Bourdieu como parte de sus referentes teóricos, mucho de lo que propone está en concordancia con lo que él ha analizado. Ambos identifican la cultura como un lugar de acción y movilización política, donde el significado es producido no sólo por la obra en sí, sino también por medio del contexto que la rodea y del uso que se le dé (es decir el significado de una obra también depende de su producción y su recepción). En este sentido, la cultura no es sólo la producción, circulación y recepción de obras artísticas, también es creación de sujetos y de lo político. Dentro de este entendimiento de la creación artística y cultural todo tiene un significado, incluidos los materiales elegidos por el artista, los cuales cuentan con su propia historia y su propia "locación" (o posición si se emplea un lenguaje propio de la teoría de campos de Bourdieu) que pasan a formar parte del significado de la nueva obra.

Tanto para Bourdieu como para Gourlay, las obras artísticas (Gourlay se refiere a ellas como textos - en tanto que cuentan con capacidad de ser leídas -) no son las únicas que se encuentran situadas en una posición determinada. Los sujetos que producen estas obras también se encuentran localizados en "locaciones discursivas específicas", por ejemplo, en distintas formas de identidad colectiva (como puede ser la ideología política, el género, la clase, la raza o la sexualidad). De acuerdo con ella "su existencia depende de los procesos de articulación de estos distintos discursos que les permiten existir ... a menudo, como en cualquier operación discursiva, ocurren identificaciones e inversiones ambivalentes." (Gourlay, 2002, p.10)

---

<sup>66</sup> El concepto de discurso es entendido como "la producción de significado a través del lenguaje, sea escrito o hablado, produce más que sólo presentar significado. En este sentido se abre la posibilidad de entender las artes visuales como una práctica discursiva." (Gourlay, 2002, p.32)

Dentro de esta línea de pensamiento - el arte como producción de discursos y de ideas-fuerza - se entiende que una corriente artística naciente depende de su relación con otros discursos para poder producir uno nuevo. En Quebec hemos visto que la producción artística se ha unido a lo largo de su historia moderna a discursos de cultura, identidad y nación; es importante notar la relevancia que tiene para los quebequenses la relación de la identidad personal con la identidad colectiva. En el caso del arte feminista en Quebec, Gourlay especifica que éste se ha nutrido de tres discursos distintos: arte, género y nación<sup>67</sup>; es a través de la articulación de estos tres que ha podido ser producido, localizado y reconocido; estos discursos son también los que conforman su especificidad. Una vez más, el arte aquí prueba ser un reflejo de las circunstancias sociales que lo rodean y que permiten su existencia.

Es por ello por lo que la autora entiende al “arte feminista” de una manera más flexible que las definiciones previamente mencionadas. Para ella el arte feminista es “un proceso dentro del cual teorías generales sobre el arte y sobre el feminismo son retomadas - o no- dentro de una locación específica y de las condiciones de posibilidad de este proceso”. (Gourlay, 2002, p.3).<sup>68</sup> En este sentido, la práctica artística feminista no debe ser entendida como una serie de objetos, sino como un discurso que incluye tanto las obras creadas como la crítica que generaron, la historia del arte y las prácticas de exhibición y circulación que utilizaron.

Como cualquier corriente artística, el arte de orientación feminista hace uso de otros discursos y estrategias ya existentes para usarlos en favor de sus propios fines al crear su propio discurso<sup>69</sup>, en su caso la mayoría de los medios y estrategias usados

fueron retomados del arte conceptual y postconceptual. Ejemplos de estos medios son la fotografía y las instalaciones, ambos fueron cuestionados respecto a su pertenencia como arte y ambas sirvieron como una manera de explorar las condiciones de posibilidad de dar significado por medio de lo visual o en el caso de la instalación por el uso del contexto físico y espacial. En el uso de estos nuevos medios es posible ver un cambio de paradigma donde “los valores cambian de la habilidad en la producción a la preocupación por la exhibición y la recepción de una obra.” (Gourlay, 2002, p.11)

Como ejemplo de la manera en que se fueron articulando distintos discursos alrededor de una práctica artística feminista Gourlay menciona a una de las artistas más representativas de ese momento: Jolicoeur. Se explica que Jolicoeur - al igual que muchas de las mujeres que se adentraron en ese momento a una producción artística feminista - parte del uso e interpretación de su cuerpo como un texto que ha sido producido por la ciencia, el arte, la religión y la cultura para posicionarlo como un espacio político y teórico. Como ejemplos de otras mujeres artistas que hicieron uso de la convergencia entre arte y feminismo para denunciar la condición de la mujer por medio de manifestaciones artísticas, Arbour menciona a Louise Mitchell, Denise Landry-Aubin, Francine Larivée y a Michele Bastin. Ellas exploraron nuevos medios, como la creación de ambientes por medio de instalaciones o el uso de vitrinas a gran escala para dar salida a sus preocupaciones.

Si seguimos la teoría de campos de Bourdieu producir obras de arte basadas en preocupaciones propias del movimiento feminista no es sólo un reflejo del pensamiento social de ese momento, sino que

<sup>67</sup> Me parece importante precisar que la práctica artística feminista no sólo implicó la articulación de distintos discursos, sino la articulación de diversos elementos artísticos como nuevos materiales, imágenes y temáticas, así como estrategias de producción y circulación para crear un conjunto de hábitos y posiciones que les permitiera perfilarse como una nueva corriente artística.

<sup>68</sup> La autora precisa que para muchas artistas la intersección entre el arte y el feminismo las lleva a privilegiar lo visual como una manera de producir conocimiento y definiciones sobre lo femenino.

<sup>69</sup> Gourlay también puntualiza que la construcción de un discurso no sólo es la adición de muchos otros, sino que depende de la manera en que se articula para crear nuevas preocupaciones y problemáticas.

al mismo tiempo contribuyen a seguir construyendo estas preocupaciones entre su audiencia. Si bien cada artista que experimentó con la unión entre arte y feminismo generó distintos puntos de conexión entre discursos varios, es un unificador dentro de la práctica artística feminista el interés por la deconstrucción de la mujer tanto fuera como dentro del campo artístico.

De acuerdo con Gourlay - lo cual también concuerda con lo propuesto por Pierre Bourdieu<sup>76</sup> - fue posible articular el feminismo con el arte sólo con la llegada de la segunda ola del feminismo en los 1970. Gracias a las distintas maneras en que ambas áreas fueron concebidas en ese momento se hizo posible que ideas como género, equidad y poder fueran introducidas al arte como prácticas discursivas y no discursivas. La autora nota que una vez hecha esta articulación la práctica artística feminista se convirtió en un espacio de mayor producción y crítica que incluso provocó divisiones internas; esta nueva práctica se volvió una fuente de poder<sup>77</sup>, una invitación al discurso y a formar una identidad colectiva como artistas feministas desde el cual las mujeres podían hablar.

Para el surgimiento de una práctica artística feminista en Quebec también fue necesario que las artistas incorporasen el discurso de la identidad y la representación, particularmente su vinculación con el género. La autora también menciona la importancia del discurso del nacionalismo para las artistas feministas ya que en Quebec el arte y la cultura tenían un sentido de construcción de nación y de identidad nacional. La importancia del arte en la construcción de una identidad colectiva también se ve reflejada en la práctica artística feminista para que todas las participantes pudier-

an entenderse a sí mismas como mujeres con una identidad compartida desde la cual puedan explorarse, entenderse y expresarse.

Para fines de esta investigación es posible hacer una diferenciación entre práctica artística feminista y arte feminista: entendiendo la primera como la incorporación de problemáticas feministas en la producción artística así como en la conceptualización del mismo campo; por otro lado, se entiende arte feminista ya como un movimiento consolidado y reconocido por instituciones artísticas oficiales, es decir, el arte feminista es la consagración dentro de los anales de la historia del arte de una práctica artística feminista, proceso que no tuvo lugar hasta finales de la década de los 80.

Para que el arte feminista fuera consagrado como tal - por medio de la articulación del arte y del feminismo - Gourlay identifica tres momentos básicos en su historia: la exposición *Art Femme '75* y la instalación artística *La Chambre Nuptiale* un año más tarde; el segundo momento es la exposición *Art et Féminisme* y la serie de eventos y exposiciones Réseau *Art-Femmes*, ambas en 1982. Finalmente menciona como tercer momento a la exposición *Pour La Suite Du Monde* en 1992 y la publicación de *Instabili* por parte de *La Centrale/Powerhouse* en 1990. No olvidemos que el nacimiento y desarrollo de la práctica artística feminista tuvo importantes repercusiones en la manera en que se articulaba el campo artístico de Quebec en la década de los 70 que provocaron cambios que persisten hasta el día de hoy. Dado que esta investigación está centrada en el surgimiento de la primera galería de arte feminista (en 1973) profundizaré más en el primero momento - cuando recién se había fundado - que en los dos restantes.

---

<sup>76</sup> Es probable que una de las razones por lo cual mucho de lo explicado por Gourlay coincide con lo estudiado por Bourdieu (a pesar de que nunca lo menciona explícitamente) sea porque ambos utilizan a Foucault como un ingrediente esencial para el desarrollo de sus teorías.

<sup>77</sup> Resulta necesario recordar que de acuerdo con Foucault un discurso produce conocimiento y por lo tanto poder, la manera en que se relacionan discurso, conocimiento y poder dentro de un momento dado socio histórico constituyen las formas en la que se regula una sociedad. Desde esta lógica el poder del discurso actúa en un micro nivel desde los individuos.



(Imagen 22. "Fotografía de la instalación de *La Chambre Nuptiale* por Francine Larrive" Fuente: *La Vie en Rose Magazine*)

Además de estos tres momentos definitorios para la consagración del arte feminista, yo agregaría como otras características importantes que permitieron esta consolidación la existencia de galerías y de centros culturales como centros de conocimiento y producción que se han mantenido activos desde los 70 gracias al financiamiento del gobierno provincial; así como un clima prevaleciente de activismo y militancia dentro del campo artístico, como fue descrito en el apartado de arte políticamente comprometido, donde tanto dentro como fuera del mundo del arte "se da un cambio en las concepciones del poder y de la resistencia así como de las formas y vías de contestación al orden establecido." (Lamoureux, 2011, p. 80) La galería de mi interés, *La Centrale/Powerhouse*, fue beneficiada e influida directamente por ambas de estas circunstancias, permitiendo así su articulación y su posterior supervivencia hasta el día de hoy.



(Imagen 23. "Evento relativo a la exhibición *Artfemme '75*" Fuente: *La Centrale Archives*)

La identificación de estos momentos y procesos permite ver que al contrario de lo que se creía al inicio de esta investigación, el nacimiento de la primera galería artística con enfoque feminista en Quebec no marca el momento cúlmine o consagrador del arte feminista, sino que demuestra que esta práctica artística no fue reconocida como válida por la mayoría del campo artístico hasta posteriormente. Lo anterior dado que *La Centrale/Powerhouse* fue participante vital como organizador y promotor en todos los momentos arriba mencionados que permitieron la consagración y reconocimiento de un "arte feminista". A pesar de ello el estudio del nacimiento de esta galería sigue resultando relevante dado que permite confirmar al campo artístico como un espacio de luchas políticas. Es posible ver en el estudio de estas luchas que se disputan la forma en que se produce y difunde el arte la forma en

que en última instancia se decide el tipo de obras que llegan a nosotros y que son legitimadas como arte por medio de distintas instituciones.

El nacimiento de *La Centrale/Powerhouse* se da en un momento donde los artistas quebequenses, bajo la influencia de distintos movimientos activistas de izquierda entre los cuales se sitúa el feminismo, “se hacían cargo de los modos de producción, de difusión y de teorización de su arte, y promovían un arte actual, experimental, arraigado en el contexto social.” (Lamoureux, 2011, p.85) Como veremos a continuación, su nacimiento fue permitido por una serie de programas de financiamiento cultural y artístico durante la década de los 70 que permitieron la existencia de esta galería y muchos otros centros culturales a lo largo de toda la provincia. De acuerdo con Lamoureux estos centros funcionaron como “lugares propicios a la experimentación y a la teorización de un arte militante.” (Lamoureux, 2011, p.92), al cuestionar la relación entre el arte y la sociedad.

*La Centrale/Powerhouse* se funda en 1973 dentro de este contexto de arte militante y a la par del alza de la segunda ola del movimiento feminista en Canadá; es la primera galería de arte en Quebec y en Canadá consagrada exclusivamente al desarrollo y exhibición de artistas mujeres y se encuentra entre los primeros centros culturales manejados por los mismos artistas. Arbour identifica como el objetivo de este centro que “dado que las galerías tradicionales no exponen más que a un número muy limitado de mujeres, ésta les estará abierta exclusivamente. Esta nueva posibilidad permite, según expresan sus fundadoras, a las mujeres en tanto que artistas jugar un rol en la vida artística montrealense, con la condición de imponer los

mismos estándares de calidad en términos de selección de las obras que las otras galerías oficiales.” (Arbour, 1975, p.9)



(Imagen 24. “Vista interna de la galería en 1977” Fuente: La Centrale Archives)

Por su parte, el mandato que la misma galería sostiene sobre su misión enuncia lo siguiente:

*La Centrale/Galerie Powerhouse es un centro de artistas dedicado a la diseminación y al desarrollo de prácticas artísticas feministas multidisciplinares. Estamos comprometidos a apoyar proyectos y artistas que se encuentren subrepresentados en las instituciones culturales dominantes, así como a artistas en diferentes momentos de sus trayectorias. Nuestra programación dialoga con distintos feminismos y apoya la interseccionalidad y la justicia social.*<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Información obtenida del sitio web oficial de La Centrale/Galerie Powerhouse: <http://www.lacentrale.org/qui-est>.

También se definen a sí mismas como una organización no jerárquica (donde sus miembros forman parte de los procesos decisionales sobre las exhibiciones) que da prioridad a la experimentación y a la investigación. Además de enfocarse al desarrollo de la historia del arte feminista y a la construcción de una comunidad artística de mujeres que cuestione constantemente las reglas del arte, enlista entre sus objetivos el desarrollo de redes profesionales en el ámbito local, nacional e internacional, así como actividades educativas y de mentoría y el acercamiento del arte y del feminismo a más públicos.

Al igual que muchos de los centros culturales<sup>1</sup> que nacen a la par de *La Centrale/Powerhouse*, esta galería nace como un lugar alternativo a las instituciones de arte oficiales (es decir, galerías ya consagradas, museos y centros culturales manejados por el gobierno). La existencia de espacios como este resultó fundamental para que lo que práctica artística feminista pudiera ser legitimado dentro del mismo campo artístico. De acuerdo con Arbour, en su momento esta galería:

*...respondió a una necesidad urgente y a la espera de numerosas artistas para quienes el acceso generalizado a la educación y particularmente a la formación en artes visuales desde los años 60 hizo que durante los años 70 un número creciente de artistas recién salidos de escuelas de bellas artes y de universidades evidenciaran la dificultad para acceder al mercado del arte y a instituciones de difusión para los jóvenes artistas en general y particularmente para las mujeres. (Arbour, 1987, p.12)*

*La Centrale/Powerhouse* toma forma gracias a los grupos de concientización que caracterizaron al feminismo de los 60 y 70, que en este caso giró en torno al interés de varias mujeres por discutir las dificultades de exponer su trabajo dentro de un contexto profesional y hacer algo al respecto, como explican algunas de sus

fundadoras en una entrevista hecha a seis de ellas son motivo de la celebración de los 40 años de su fundación. A continuación, haré uso de dicha entrevista<sup>74</sup> para dar detalles de cómo inició más concretamente esta galería.

Las fundadoras de *La Centrale/Powerhouse* remiten su origen a una tienda artesanías llamada *The Flaming Apron* (cuya traducción podría ser “El Delantal Llamante”) dedicada a la venta de artículos hechos por mujeres como joyería, cerámica, ropa, tejidos o impresiones. Esta tienda fue fundada por 8 mujeres, de las cuales 3 son parte de los miembros fundadores de *La Centrale/Powerhouse*: Mericle, Stansje Plantenga y Claire Trepanier. Además de ser un espacio de venta, este local era visto por las mujeres como un espacio educativo donde sus creaciones tenían la posibilidad de ser mejor valoradas.



(Imagen 25. “Reunión de miembros de *La Centrale / Powerhouse* en 1978”

Fuente: *La Centrale Archives*)

<sup>74</sup> STRATICA - MIHAIL, Eliana: “Feminist Beginnings: an interview with six founding members of *La Centrale Galerie Powerhouse*”, *Impact féministe sur l’art actuel: La Centrale à 40 ans*, Montreal, *La Centrale Galerie Powerhouse*, 2015, pp.43-50.

<sup>75</sup> La dirección era: 1210 Green Avenue, Westmount en Montreal. La fundadora Pat Walsh relata que este espacio les fue referido por Rita Fraticelli trabajadora del Women’s Centre, el cual se encontraba en el proceso de cambiar premisas. El Women’s Centre también fue un espacio donde se organizaron grupos de concientización, a los cuales asistió al menos una de las fundadoras de *La Centrale/Powerhouse*.

Como parte de sus mismos esfuerzos por construir comunidades orientadas a la liberación de la mujer, las creadoras de *The Flaming Apron* fueron organizadoras y promotoras de grupos de concientización, uno de los cuales estaba dirigido exclusivamente a mujeres artistas. A raíz de estos grupos de discusión se toma la decisión de organizar una exhibición grupal que exhibiera las obras de todas las artistas participantes, así como de otras invitadas por ellas. Esta exhibición fue llamada *Windows: From the Inside Out*, tuvo lugar de mayo a junio de 1973, y hoy es considerada como la primera muestra de la galería. Las artistas participantes fueron: Elizabeth Bertoldi, Leslie Busch, Isobel Dowler, Margaret Griffin, Clara Gutsche, Billie Jo Mericle, Stansje Plantenga y Pat Walsh quienes presentaron “una variedad de medios y estilos, incluyendo pinturas, instalaciones, cerámica, fotografía, impresiones y macramé”. (Gourlay, 2002, p.43)

Posterior a esta muestra algunas de las artistas participantes, así como otras a las cuales el proyecto les había llamado la atención decidieron usar el mismo espacio de la exhibición<sup>75</sup> para fundar un espacio de exhibición permanente para mujeres, es decir una galería por y para mujeres. Las fundadoras son: Ros Aylmer Cameron, Elizabeth Bertoldi, Leslie Busch, Isobel Dowler, Margaret Griffin, Clara Gutsche, Chery Holmes, Tanya Mars, Billie Jo Mericle, Stansje Plantenga, Jill Smith, Claire Trepanier y Pat Walsh; quienes lograron que durante los primeros ocho meses esta galería sobreviviera gracias a sus donaciones y a las de otras simpatizantes externas. Y es así como surge *La Centrale/Powerhouse*.<sup>76</sup>

Vale la pena mencionar algunos de los motivos que las entrevistadas enlistan para la fundación de esta galería: el sentimiento de que no eran respetadas como artistas y que no tenían una voz dentro del campo<sup>77</sup>; incapacidad o mayor dificultad para acceder a espacios de exhibición a pesar de tener las mismas cualificaciones

que sus contrapartes masculinos (especialmente si estaban casadas y tenían hijos); falta de mentoría por parte de otras mujeres artistas y en general de una comunidad de éstas; así como falta de contenido desde un punto de vista de la mujer. También es interesante notar el contexto por el cual la fundadora Tanya Mars recuerda que estuvieron rodeadas: “Eran tiempos muy liberales, existía una sensibilidad hippie, una sensibilidad feminista y una sensibilidad sobre la guerra. Estaba en el aire y se hablaba sobre ello todo el tiempo... cuando la política estaba muy acalorada en Montreal”. (p.45)

En otras palabras, puede decirse que estas mujeres identificaron las relaciones de poder bajo las cuales su arte era considerado como inferior alrededor de un análisis feminista de los sexos aplicado al campo del arte; y que además el análisis de estas relaciones de poder coincide con el clima politizado del momento donde reinaba un fuerte cuestionamiento generalizado a la autoridad.

La fundadora Margaret Griffin relata que cinco meses después de su creación aplicaron para un financiamiento llamado *Local Initiative Program* - ella resalta su participación como la representante oficial del proyecto gracias a que contaba con un trabajo de tiempo completo - con el cual pudieron pagarle a un equipo de personas que se hiciera cargo de galería “incluyendo un gerente de galería, gerente de estudio, secretaria contable, gerente del rincón infantil y un agente de ventas y relaciones públicas”. (Stratica-Mihail, 2015, p.44) Este financiamiento permitió un crecimiento considerable de la galería, como es posible ver con la ampliación de su planilla laboral. Más tarde también participaron en la subvención de esta galería el *Conseil des arts et lettres du Québec*, el *Canada Council for the Arts* y el *Conseil des arts de Montréal*. Desde 1986 la galería ha sido parte del *Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec*.

<sup>76</sup> El nombre original de la galería consistió únicamente en *Powerhouse*, el cual hace referencia por un lado al hogar, espacio tradicional de la mujer, y por otro al poder, empoderamiento que esta nueva casa-galería iba a darles. Sin embargo, cuando la galería se mudó a la calle St. Dominique en 1974 el gobierno solicitó que el nombre fuera bilingüe para lo cual consideró que la traducción correcta era “*La Centrale Électrique*”. A raíz de esto las artistas decidieron nombrar a la galería *La Centrale/Powerhouse*, nombre que perdura hasta el día de hoy. Lo anterior también es muestra del fuerte clima nacionalista francófono que permeó a la sociedad quebequense de ese momento.

Hoy en día 90% de su financiamiento viene de distintos ámbitos del gobierno (local, provincial y nacional), mientras que el restante proviene de distintos contribuidores y distintos eventos de recaudación de fondos. Las donaciones de dichos contribuidores permiten que la galería otorgue un premio en especie cada dos años como reconocimiento a la trayectoria de una mujer artista. Para estas mujeres, así como para muchas de las que han sido expuestas en *La Centrale/Powerhouse*, este espacio ha sido una buena manera de ganar exposición pública.

De acuerdo con su sitio web a lo largo de su historia *La Centrale* ha integrado distintas disciplinas artísticas tales como “escultura, pintura, ilustración, intervención, performance, instalación, animación 3D, arte sonoro y nuevos medios; con programaciones consistentes de exhibiciones de arte, presentaciones de video, lanzamientos de libros, conferencias, visitas al estudio, pláticas de artistas y mesas redondas abiertas al público.” También resaltan que la instalación y el performance han sido de los medios más frecuentados y que entre los temas más comunes se encuentran “la maternidad, identidad, activismo, género y comunidad”.

Dos años más tarde de su fundación, en 1975, *La Centrale/Powerhouse* organiza la exhibición *Artfemme '75* y un año más tarde también forma parte del comité organizador para la instalación titulada *La Chambre Nuptiale*. Ambos eventos son considerados como determinantes dentro de la historia del arte feminista en Quebec, puesto que contribuyeron a acercar en gran escala este nuevo tipo de práctica artística a la sociedad quebequense. Para entender algunos de los discursos que permitieron su articulación es necesario recordar que 1975 había sido declarado previamente como el año internacional de la mujer.

*Artfemme* fue la primera exhibición de gran alcance en Quebec articulada dentro del discurso de la segunda ola del movimiento feminista y fue organizada en conjunto por *Powerhouse Gallery* y el *Musée d'Art Contemporain*. Para llevarla a cabo 150 mujeres fueron seleccionadas y consistió en múltiples eventos como la exhibición de obras propiamente, la puesta en escena de performances, desfiles, conferencias y sesiones de poesía. Las metas de esta exposición fueron: visibilizar la cultura de las mujeres para que pudiera ser reconocida y definida; mantenerse abierta a todas las mujeres; presentar nuevas propuestas de cambios en las dinámicas de circulación artística y buscar una experiencia femenina expresada a través del arte de mujeres. (Gourlay, 2002)

Gourlay resalta que muchas de las obras hicieron uso de materiales y procesos (como el trabajo con fibras e hilos) que habían estado asociados históricamente a las artesanías y tradiciones de mujeres; lo anterior permitió a su trabajo ser aceptado y visto como arte femenino. Sin embargo, la multiplicidad de estilos, formatos y motivos hizo imposible que se ubicara al arte de mujeres dentro de una misma delimitación de estilo o disciplinaria ya que cada uno de ellos se articuló desde distintas prácticas y discursos como el de la fotografía documental, arte conceptual, arte textil o pintura.

Es por ello que para ella este momento representa parte del proceso de consagración del arte feminista, ya que una práctica artística de esta índole apenas comenzaba a ser exhibida y a tener influencia dentro del campo artístico. En este sentido, y siguiendo la teoría de campos de Bourdieu, podemos afirmar que la creación de un nuevo discurso colectivo formó parte de una estrategia de posicionamiento al interior de este campo. Bajo esta misma lógica otra estrategia de esta

<sup>77</sup> Stanje Plantenga menciona recibir comentarios respecto a su carrera como artista tales como “te embarazas y todo terminará”, mientras que Tanya Mars recuerda que le fue recomendado por uno de sus instructores de dibujo que mejor se dedicará a ser historiadora de arte ya que las mujeres no triunfaban como artistas. (Stratica-Mihail, 2015).

<sup>78</sup> Aunque ella fue la creadora y organizadora de este proyecto, fue gracias a que ella fundó el *Groupe de Recherche et d'Action Social par l'Art et les Média de Communication* para que colectivamente den vida a la instalación. Gourlay resalta que “en los 1970 trabajar colectivamente era visto como una práctica de mujeres y feminista (sin que los dos términos estuvieran claramente diferenciados)”. (Gourlay, 2002, p.77)

exhibición fue hacer uso de la autoridad del gobierno, así como algunos de sus espacios y financiamientos - por medio del *Musée d'Art Contemporain* y el Centro Saidye Bronfman - para lograr una mayor aceptación del público. Como puntualiza Courlay, esta exhibición contribuye a producir el arte de mujeres creado a través del feminismo como un objeto de discurso. Puedo aventurarme a decir que sin la existencia de un espacio como *La Centrale/Powerhouse* este tipo de contribuciones a la escena artística quebequense difícilmente podrían haber sido hechas. Además, cabe resaltar que es la primera vez que la galería trabaja con instituciones de la talla de este museo y recibe financiación por parte del *Ministère des Affaires Culturelles*.

Por otro lado, *La Chambre Nuptiale* fue hecha bajo la dirección de Francine Larivée<sup>78</sup> a quien se hizo referencia en el primer apartado de este capítulo, pues destacó en el campo artístico gracias a su “atención a la figuración de la pareja hombre/mujer dentro de una perspectiva de crítica y de deconstrucción ideológica” (*Arbour, 1987, p.14*). Esta instalación consistió en una carpa de gran tamaño dedicada a cuestionar los fundamentos de la pareja construidos por la sociedad industrial actual. Es importante destacar que, como menciona Arbour, esta instalación no sólo estuvo guiada por la relación entre el arte y el feminismo, sino que también la engloba un “cuestionamiento más generalizado sobre la eficacia de las instituciones de difusión artística para reunirse con grandes públicos”. Dentro de este cuestionamiento generalizado distintas corrientes artísticas experimentaron con el uso del espacio público para la instalación de distintos tipos de producciones.

De acuerdo con Beaudry esta obra ejemplifica perfectamente la particularidad del contexto quebequense puesto que “ataca las relaciones tradicionales entre

los hombres y las mujeres dentro de la pareja y la familia, sin perdonar la vacuidad de la sociedad de consumo y el atavismo de los valores religiosos que durante mucho tiempo modelaron la sociedad quebequense, en particular el rol de las mujeres en la familia y la sociedad.” (*Beaudry, 2014, p.11*) Sin embargo, esta obra - así como *Artfemme* - también dependió del apoyo de instituciones tradicionales (en este caso el banco Complexe Desjardins) para su instalación.

Por su parte, Courlay considera a esta obra como fundamental para la formación de un discurso de arte con enfoque feminista en Quebec, en tanto que ayudó a articular de manera conjunta preocupaciones tanto artísticas como feministas. Además, la sitúa en relación con diferentes prácticas tanto artísticas como sociales que ya estaban llevándose a cabo en ese momento, como la politización artística de ciertos grupos, la integración de distintos medios (pintura, fotografía y performance, por ejemplo) en instalaciones a gran escala o en espacios públicos, la organización de una comunidad artística desde la horizontalidad, y el contexto de identidad nacionalista que atravesaba la provincia. Sin embargo, también resalta como novedosa la integración de un cuestionamiento político hecho desde el feminismo (en este caso al matrimonio y a la pareja tradicional) a una determinada creación artística.

Finalmente, cabe destacar que la red de galerías paralelas<sup>79</sup> de la cual formó parte durante su surgimiento *La Centrale* representan, de acuerdo con Courlay, actitudes críticas hacia instituciones de arte ya establecidas y sus intereses. Sin embargo, una de sus contradicciones es que también dependen y dependieron en gran parte del financiamiento de instituciones culturales oficiales<sup>80</sup>, como lo revela la historia de la galería anteriormente mencionada.

<sup>79</sup>. Además de *La Centrale/Powerhouse* esta primera red de galerías estuvo constituida por: *Média* (1969-1979), *Véhicule* (1972-1883) y *Óptica* (fundada en 1972).

<sup>80</sup>. Especialmente a través de becas tales como *Opportunities for Youth* en 1971, *Local Initiatives* en 1972 y otros programas por parte del *Ministère des Affaires Culturelles*.

Aun así, es necesario reconocer la influencia de estas mismas galerías sobre el campo artístico y el campo social en tanto que

*proveyeron un apoyo institucional a obras que, al menos inicialmente, no eran fácilmente comercializadas, especialmente arte conceptual, performance, instalaciones, videos y otros medios no tradicionales, así como para los discursos que apoyaban e interpretaban este tipo de trabajos. Estas galerías paralelas por lo tanto brindaron el espacio físico y discursivo para el arte experimental y politizado de los 70s, incluyendo al arte feminista y a través de las políticas de su propia formación promovieron e incitaron este tipo de obras. (Gourlay, 2002, p.116.)*

A pesar de los esfuerzos por hacer más visible el arte de mujeres y de asegurarles mayores espacios de exhibición, las mujeres artistas seguían siendo parte de la minoría del campo, como lo demuestra el hecho de que “en 1978, una encuesta subrayaba el hecho de que las mujeres no ocupaban más de un cuarto del número de artistas expuestos en museos y galerías de colecciones públicas y privadas de Canadá. Además, ese cuando era la proporción máxima de mujeres artistas dentro de diferentes sectores.” (Arbour, 1975, p.23) Esta misma autora vuelve a denunciar más de una época después que “la situación general de las mujeres en áreas decisionales y en aquellas de la creación en general se resume todavía en mantener la cabeza fuera del agua, si bien existen por aquí y por allá algunas excepciones”. (Arbour, 1987, p.5)

Williams explica cómo a pesar de que los 70 fueron una década marcada por el activismo y la rebeldía social, los 80 trajeron una nueva época de conservadurismo que dificulta el financiamiento de algunas prácticas artísticas, sobretodo en Estados Unidos bajo el régimen de Ronald Reagan. En esta década el

feminismo también encontró muchas posturas en su contra y fue severamente criticado y minimizado como esencialista y con poca noción de interseccionalidad. A pesar de este retroceso muchas mujeres siguieron manteniendo el interés por crear plataformas donde las mujeres artistas pudieran ser vistas<sup>81</sup>. Un ejemplo de lo anterior es la creación del *National Museum of Women in the Arts* en 1981 o la creación de la editorial sobre artistas visuales *M/E/A/N/I/N/G* por parte de las artistas Susan Bee y Mira Schor.

Además, esta fue la década en que varios museos recuperaron en forma de retrospectiva el trabajo de muchas mujeres artistas feministas, lo cual ayudó a consolidar esta práctica como una nueva forma válida de hacer y de pensar el arte, así como a acercar sus contenidos a un nuevo tipo de público. Las distintas retrospectivas durante la década de 1980 sobre mujeres artistas (ej. retrospectiva sobre François Sullivan en el Museo de Arte Contemporáneo de Montreal en 1981) y su participación en distintas corrientes es el comienzo de la integración formal de una práctica artística feminista a las instituciones oficiales encargadas de la distribución del arte y la cultura. Otras retrospectivas que marcaron esta década fueron *Art et féminisme* presentada en 1982 por parte del Museo de Arte Contemporáneo, así como la *Réseau Art-femme* que “consistió en exposiciones y eventos producidos simultáneamente en Montreal, Sherbrooke, Quebec y Chicoutimi, recibidos por las instituciones oficiales de difusión (Museo de Quebec, Galería de arte de la Universidad de Sherbrooke, Galería de l’UQAM).” (Arbour, 1987, p.12)

Por su parte, el *National Museum of Women in the Arts* es fruto de los esfuerzos de Wilhelmina Cole Holladay y Wallace F. Holladay, quienes comenzaron a coleccionar arte hecho por mujeres durante la década

<sup>81</sup>. Uno de los referentes más importantes del arte feminista en esta década es el grupo activista llamado Guerrilla Girls, quienes mantenían su actividad anónima –por medio del uso de máscaras de gorilas– y se dedicaron por medio de posters y happenings a denunciar la discrepancia estadística que existía entre la representación de hombres y mujeres en los principales museos e instituciones artísticas. Algunos consideran que “Las Guerrilla Girls hicieron su mejor esfuerzo para rescatar a las mujeres artistas durante un periodo en el que había un interés prácticamente nulo en la representación de las mujeres artistas.” (S. Williams, 2017, p.38).

de los 60 como un intento para contrarrestar su falta de representatividad.<sup>82</sup> Es significativo que esta colección fuera iniciada en un momento donde se comenzaba a discutir la falta de mujeres, así como de otros grupos raciales y étnicos en la producción y circulación artística. Es importante resaltar la importancia de este museo, ya que aparte del rescate que continúa haciendo de obras hechas por mujeres, también cuenta con una colección de libros abierta para consulta, su propia revista y su propio blog.

Mientras tanto *La Centrale/Powerhouse* continuó curando múltiples exhibiciones exclusivas de mujeres, sin embargo, estas fueron ignoradas por la mayor parte del mundo artístico, recibiendo poco interés y duras críticas de este. Aún así, su participación fue vital para seguir consolidando lo que hoy es reconocido como arte feminista, como parte de este proceso de consagración Gourlay identifica a las dos retrospectivas mencionadas anteriormente (*Art et féminisme* y *Réseau Art-femme*) como otros dos momentos clave.

Ella considera que ambas exhibiciones hicieron posible continuar organizando eventos bajo la temática de arte y feminismo, así como a continuar construyendo el significado (y de acuerdo con la teoría de Bourdieu la posibilidad) de un “arte feminista”. También subraya que estos eventos son demostrativos de cambios en la manera en que las prácticas institucionales articulaban la definición del arte hecho por mujeres. también subraya el hecho de que ambos eventos formaron parte de una discusión a mayor escala sobre el cuerpo de la mujer como objeto de opresión, las luchas políticas sobre su liberación, así como la posibilidad de crear una cultura propiamente de mujeres.

A pesar del rechazo internacional al feminismo que Williams identifica en la década de los 80, en Quebec el tema siguió expandiéndose al menos dentro del campo artístico, recibiendo incluso el apoyo de otros espacios que no se consideraban necesariamente como feministas. Tal es el caso de la *Galerie Chambre Blanche*, la cual dirigida mayoritariamente por mujeres organiza una exposición grupal acompañada de diversas manifestaciones bajo el título “*Féministe toi-même, féministe quand même*” en la primavera de 1984, “donde se seleccionan voces más interrogativas que demostrativas, subrayando la importancia de un cuestionamiento renovado y a profundidad sobre la relación entre el arte y el feminismo.” (*Arbour, 1987, p.12*) Lo anterior va en acuerdo con lo expresado por Gourlay referente a la ampliación del dominio del arte feminista dentro de la escena artística quebequense.

A través de una exploración de las exposiciones y las publicaciones llevadas a cabo por *La Centrale/Powerhouse* durante esa década pude notar que uno de los acentos más importantes de las producciones de ese momento es la cuestión de la legitimación. Miembros y artistas por igual se preguntan cómo es que se construye un modelo de legitimación y cómo se llega a legitimar el conocimiento; se cuestiona sobretodo la manera occidental que existe de transmitir el conocimiento y las herramientas que este ha utilizado para mantener a la mujer bajo control. Además, se resalta la importancia de la reconstrucción, la representación y la recontextualización, podemos observar también la cuestión del sujeto, que ha desarrollado acciones, discursos y prácticas sobre y desde la marginalidad el cual se pregunta sobre la manera en que puede alcanzar credibilidad artística más allá de sus motivaciones ideológicas.

---

<sup>82</sup> Información consultada el 12 de marzo de 2018 en el sitio web del museo: <https://nmwa.org/about/our-history>.

Posteriormente, durante la década de los 90, el discurso mercantil fue ganando terreno, como lo indica el hecho de que “los recursos destinados a la cultura se encuentran igualmente amenazados por la política de austeridad de los gobiernos, y los artistas ven cómo su situación económica se vuelve más precaria, y los recursos puestos a su disposición cada vez más modestos. En cambio, las industrias culturales viven un gran momento y algunos artistas quebequenses continúan imponiéndose en la escena internacional.” (Hamelin & Provencher, 2003, p.156)

No obstante, *La Centrale/Powerhouse* continuó siendo un espacio dedicado a la exhibición y exploración del arte hecho por mujeres, principalmente bajo una perspectiva feminista. Durante esta década Gourlay identifica dos momentos relevantes dentro de la historia de la consagración del arte feminista: la inauguración del nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Montreal que se inauguró con una exhibición llamada *Pour la suite du Monde* así como el 16º aniversario de la galería que fue celebrado, entre otras actividades, con la publicación de *Instabili*.

De acuerdo con Gourlay, durante esta década se reconoce la importancia de las producciones artísticas feminista dentro de la formación de lo político dentro del arte. También asegura que ambos momentos contribuyeron a continuar explorando la cuestión de la mujer como un sujeto que era producido a través del lenguaje y la representación y no sólo desde lo biológico.

Finalmente, no me queda más que destacar que hasta el día de hoy *La Centrale/Powerhouse* sigue siendo un espacio dedicado a atender a mujeres artistas, con la intención de abrirles camino dentro del mundo del arte y de ayudar a cambiar distintas perspecti-

vas que se tienen sobre lo que significa ser mujer. Sin embargo, en el 2007 *La Centrale* adoptó un nuevo mandato que ya no limitaba el uso de su espacio exclusivamente para mujeres; de acuerdo con su sitio web:

*el nuevo mandato revisado de La Centrale está basado en una definición de feminismo que cuestiona las relaciones de poder en nuestra sociedad y se preocupa por un rango más amplio de problemas sociales como las implicaciones de las regulaciones de género, regímenes de sexualidad, clase, raza e imperialismo. Consecuentemente, el centro ahora apunta a involucrarse más efectivamente con discursos feministas propios del post-colonialismo y del tercer mundo, así como en áreas emergentes como el trans-feminismo y los estudios de la masculinidad. En 2007 La Centrale cambió su mandato para servir no solo a mujeres sino a cualquier grupo marginalizado dentro de las instituciones culturales dominantes.*



(Imagen 26. “Primera exhibición de *La Centrale / Powerhouse* en 1973”

Fuente: *La Centrale Archives*)

## IV. Reconstrucción histórica a través de la recuperación teórica

La finalidad de este estudio de caso ha sido la de exponer a través del análisis de la teoría de producción simbólica de Bourdieu y la recuperación histórica de una de las primeras galerías de arte con orientación feminista en Norteamérica, una manera de entender la producción artística desde su determinación social e ideológica. A su vez, esto permite entender de qué manera el campo artístico participa en un proceso de naturalización de desigualdades políticas, sociales, artísticas y educativas que permean la posible trayectoria de vida de todos los distintos grupos de agentes sociales; paralelamente (¿tal vez dicotómicamente?) el campo artístico también ofrece una oportunidad de desnaturalizar y desafiar estas jerarquías de dominación presentado escenarios, temáticas, representaciones y organizaciones alternativas, construyendo nuevos públicos y fortaleciendo la identidad en este caso de un grupo de mujeres que se sitúa en el margen del campo para poder irrumpir con éxito en el mismo.

En este apartado me gustaría explicar de una manera más concreta la manera en el estudio de Bourdieu y la profundización en sus conceptos me permitió delimitar y guiar mi mirada, para hacer un análisis basado en la observación de este campo artístico en específico con el objetivo de dar respuesta a mi pregunta de investigación y a las inquietudes presentadas en la introducción de este trabajo.

En primer lugar, el concepto de campo (tanto en Bourdieu como en Becker) permitió una identificar los distintos procesos que forman parte del mundo

del arte y así delimitar que el proceso en particular que me interesaba explorar era el de producción artística. Al entender también al campo como un espacio de luchas por lograr la legitimidad de determinadas representaciones, permitió preguntarme a quién beneficiaban estas representaciones y me brindó la posibilidad de pensar a ciertas prácticas artísticas como resistencias políticas ante narrativas dominantes y hegemónicas que resultan vitales en nuestra percepción y construcción cotidiana del mundo. Posteriormente, permitió decidir qué tenía que investigar más allá del campo artístico y la galería en cuestión para entender su surgimiento, es decir, obligándome a contextualizar y situar en un tiempo-espacio determinado el nacimiento de esta galería para preguntarme por las circunstancias particulares que permitieron su surgimiento.

Se identificaron como agentes relevantes para fines de este estudio de caso: a las mujeres artistas feministas; a las mujeres artistas quebequeses previas a dichas feministas; a otros productores artísticos contemporáneos representantes de visiones, perspectivas y tendencias alternas; al gobierno provincial; a las mujeres pertenecientes al movimiento feminista de la segunda ola; y a grupos activistas y nacionalistas de la provincia que ayudaron a dar forma a una nueva identidad quebequesa. También – siguiendo la propuesta basada en Bourdieu – las principales instituciones (y sus transformaciones) a prestar atención para entender el contexto de Quebec fueron: la Familia, la Iglesia y la Escuela (específicamente la universidad y las academias de arte), dentro de lo cual hice énfasis en el papel de las mujeres y los cambios que su posición social sufrió a raíz de la modernización y posteriormente de la llegada de un pensamiento feminista.

Tal y como se planteo en el apartado teórico, para entender las circunstancias que se articularon en torno a la apertura de la primera galería de arte con enfoque feminista en la provincia de Quebec fue necesario explorar tanto su contexto social (dentro del cual incluí a las universidades, la familia como institución, la religión y al contexto político) así como el contexto artístico y su reciente historia. Fue indispensable conocer las circunstancias y los *habitus* sociales que rodeaban al campo artístico para así entender de qué manera éstas se manifestaban en la producción y organización artística y cómo las transformaciones sociales vividas por la provincia afectaron la manera en que las mujeres artistas se entendían a si mismas.

Sin mencionar ejemplos específicos Bourdieu habla de un fenómeno moderno dentro del arte, donde ha logrado librarse de ciertos requisitos estéticos y éticos, dentro del cual es posible situar a la práctica artística feminista. Como se mencionó en el capítulo I, este proceso de creación de nuevas categorías se ha dado gracias a tres factores (diversificación del público; creciente cuerpo de productores de bienes simbólicos; y la diversificación de agentes de consagración), con los cuales cumple esta práctica artística feminista como se evidenció a través de la recuperación histórica.

Al investigar la historia de la provincia décadas antes del surgimiento de una práctica artística feminista me encuentro con que poco después de la Segunda Guerra Mundial esta atraviesa un proceso de modernización que facilita la entrada de las mujeres a la universidad y al campo laboral en gran escala. Lo anterior se conjuga con un reclamo generalizado de la sociedad por secularizar a

la Iglesia Católica del Estado, lo cual también implicó preguntarse por el rol de la mujer dentro de la familia y la estructura social. Esto nos indica que desde antes del surgimiento de una segunda ola del feminismo en Norteamérica, la sociedad de Quebec ya estaba preocupada por establecer nuevos roles, espacios y posibilidades de vida para las mujeres de la provincia.

Paralelamente al proceso de modernización experimentado por Quebec, los francófonos (quienes numéricamente dominaban esa provincia) comienzan a preguntarse por cuál es su identidad, capaz de diferenciarlos del resto de los canadienses y los norteamericanos, así como de sus antepasados los franceses. Si bien su identidad estaba basada principalmente en el uso y defensa del francés como lengua oficial, buscaron también desde la universidad y la academia construir una historia propia que resaltara las particularidades de esa región. Estas preocupaciones fueron particularmente relevantes dentro de las clases medias, quienes buscaron mejorar su posición social en tanto que francófonos y quienes impulsaron el establecimiento del Partido de Quebec al frente del gobierno provincial, a fin de que este promoviera un nacionalismo quebequense y fortaleciera esa nueva identidad colectiva.

La exploración y construcción de una identidad quebequense no fue exclusiva de activistas y partidos políticos, tanto artistas como escritores buscaron dar forma a esta identidad a través de sus producciones simbólicas. El gobierno también fue partícipe de este interés ya que con el objetivo de comunicar estas nuevas representaciones de Quebec como una nación autónoma tanto al interior de la provincia como al exterior del país destino

muchos recursos a jóvenes artistas para el establecimiento de nuevos grupos y espacios; entre los beneficiados se encuentra la *La Centrale/Powerhouse*, quienes además tuvieron a su favor la coyuntura en pro de los derechos de la mujer que la segunda ola feminista puso en el ojo de la discusión pública. Esta particular situación es un ejemplo de la manera en que las condiciones sociales e institucionales fuera del campo artístico son capaces de moldear el desarrollo de este.

Como ya mencioné, el análisis de las condiciones externas que rodearon al campo artístico de Quebec también me permitió entender de qué manera las condiciones institucionales tanto públicas como privadas dan forma al campo y permiten la entrada de ciertos agentes al mismo mientras excluyen a otros. Este estudio de campo hace evidente la manera en que ciertas instituciones (tanto de gobierno como en este caso bancarias y financieras) hacen uso de sus recursos a favor de una causa, con la intención de formar parte de la discusión actual y así ser capaces de participar en la agenda política del momento.

Por otra parte, en la recuperación de la historia del campo artístico quebequense – al tener ya claras las transformaciones que la provincia había experimentado recientemente – fue posible ver la manera en que luchas e inquietudes externas al campo eran expresadas dentro del mismo. La más relevante para efectos de esta investigación es la lucha feminista que tuvo lugar en la década de los 60 a lo largo de toda Norteamérica y una parte de Europa; este movimiento se preguntaba por el valor del trabajo de la mujer así como por las capacidades de la misma para incursionar en nuevas áreas laborales y establecer nuevos tipos de

relaciones sociales, estos cuestionamientos apoyados desde la académica también encontraron su expresión dentro del arte, como lo evidencia la creación de las artistas feministas que tocaron temas como la violencia intrafamiliar o las dificultades laborales que enfrentaban como mujeres.

Lo anterior evidencia que la mirada, como decía Bourdieu, es un producto social del cual se puede dar cuenta sociológica e históricamente, pues al acercarnos a la historia del campo artístico de Quebec, a su historia social y recientes transformaciones, es posible ver que los esquemas de percepción y expresión construidos en cada década corresponden a las inquietudes y debates que tenían lugar en la provincia, y que a primera vista pueden ser vistos como ajenos al campo del arte.

Al hacer el recuento histórico de la historia específica de este campo, es posible ver que como lo afirma el pensamiento de Bourdieu, el desarrollo de este consiste en la historia de sus luchas, donde los recién llegados intentan convertirse (y sólo pocos lo logran) en la autoridad establecida. Como vimos en un capítulo previo, la escena artística en Quebec en la década de los 40 tenía poco de quebequense, puesto que esta era una identidad que aún no se conformaba entre sus habitantes, la mayor parte de su arte estaba basado en la tradición europea. Sin embargo, conforme el proceso de modernización llegado a finales de la Segunda Guerra Mundial provoca el crecimiento urbano y con ello la creación de nuevos públicos, surgen nuevas figuras artísticas que traen con ellos las vanguardias europeas que eran rechazadas por la academia. Es el inicio de una lucha entre recién llegados y los ya establecidos.

Pronto los recién llegados se convertirían en la nueva autoridad, y durante la década de los 50 la lucha dentro del campo artístico será principalmente entre la tendencia figurativa y la no figurativa, aunque también se menciona que estuvo fuertemente marcada por la pluralidad en estilos y tendencias artísticas. Es en esta década que también comienza la lucha entre las artes tradicionales y nuevas posibles formas artísticas como la fotografía y el video. En la siguiente década la lucha estaría marcada por los artistas políticamente comprometidos y aquellos que querían separar al arte de cuestiones sociales, el triunfo de los primeros llega con el apoyo gubernamental, quien impulsado por una ideología nacionalista y de izquierda dio apoyo financiero a los artistas que colaboraran en la afirmación y creación de una nueva identidad quebequense.

Finalmente, en la década de los 70, las mujeres artistas introducen una nueva lucha al campo artístico, esta vez bajo la óptica del género entre aquellas quienes creían que como mujeres habían sido relegadas de espacios artísticos y aquellos que sostenían al arte como un concepto universal donde el género o sexo del creador o juez era irrelevante. Si en décadas previas el principio de clasificación en disputa se había basado en identidades nacionalistas, grado de involucramiento social o político, o meramente en términos estéticos (lo figurativo vs. lo no figurativo) las mujeres artistas feministas irrumpieron en el campo artístico al evidenciar las relaciones de poder que los hombres tenían sobre ellas en la determinación del valor de sus obras artísticas y la exhibición de este. En otras palabras, propusieron al sexo-género como un nuevo principio de clasificación y una nueva estrategia de posicionamiento dentro del campo artístico.

Lamoureux menciona otros ejemplos de reflejos de luchas externas en las internas artísticas, ella explica que se han reconocido ciertas características dentro de las luchas políticas de distintos grupos sociales que se dieron a cabo tanto dentro como fuera del arte, entre ellos menciona: la creación de nuevos modelos de vida, la protesta en espacios públicos y la exigencia al reconocimiento de la diferencia.

Las artistas feministas observaron la existencia de una violencia simbólica (del hombre hacia la mujer) propia de las distintas condiciones sociales de la provincia y posteriormente fueron capaces de identificar cómo se expresaba a través del campo del arte, tanto en sus estructuras como en sus creaciones, para detrimento de ellas. A partir de ese análisis (hecho bajo otros términos teóricos, recordemos que en este proyecto recuperamos conceptos de Bourdieu), denunciaron la falta de oportunidades y de igualdad económica para las mujeres artistas, así como el hecho de que temáticas que ellas deseaban explorar en tanto que mujeres tendían a ser consideradas como poco serias o valiosas. El entender que los estándares de arte, que hasta entonces eran considerados como neutrales y universales, realmente eran un reflejo de las condiciones sociales exteriores cuya legitimidad ya había sido previamente puesta en cuestión – en este caso gracias a la segunda ola feminista – les permitió a las mujeres artistas pensar en una posibilidad de cambio de estas jerarquías sociales, a través del arte producido y de la manera en que el campo del arte estaba organizado.

Parte importante de esta investigación fue el preguntarse constantemente qué proyectos buscaron imponer los productores del campo artístico y a qué intereses sirvieron estos, lo cual también incluye un interés por saber qué diferencias sociales y qué prác-

ticas se legitiman y reproducen a través de una determinada práctica artística. Además del interés de las mujeres artistas feministas por irrumpir en el campo con un discurso a favor de las mujeres, en la historia de Quebec hay otros discursos y proyectos particulares de la provincia; a saber: el fortalecimiento del arte como una herramienta de protesta social, donde tomo especial fuerza el nacionalismo y la búsqueda de una identidad quebequense como temática principal, este proyecto era de claro interés por el gobierno nacionalista de izquierda quien se encontraba en el proceso de negociar con el gobierno federal más autonomía y de establecerse como una nación aparte en el ámbito internacional, lo cual explica el apoyo por parte de instituciones gubernamentales a artistas que constantemente eran clasificados como militantes o terroristas culturales. Muchos de estos artistas políticamente comprometidos también abogaron fuertemente por una liberalización de las costumbres, lucha de la cual también formó parte el movimiento feminista y por ende las mujeres artistas feministas.

No es posible decir que todos estos artistas buscaron conscientemente en tanto que hombres el excluir a las mujeres de la mayor parte de los espacios de producción y circulación artística, sin embargo a gran escala la posición de las mujeres artistas de Quebec a lo largo de la historia del arte de esa provincia era marginal. Ciertas artistas no tuvieron reparo en denunciar que la desigualdad entre hombres y mujeres que tan duramente se estaba criticando en otros ámbitos no era ajena al campo del arte y que este contribuía activamente a una representación de la mujer limitada y estereotipada.

En términos de Bourdieu, estas mujeres entendieron que entre ellas y los artistas hombres había una dis-

puta por legitimar la representación del mundo que distinguía a cada grupo; como en todo campo artístico lo que se encontraba en juego era la capacidad de determinar que contaba como arte y qué no, lo cual trae consigo un aumento de capitales tanto materiales como simbólicos para la facción que más renombre y aceptación logre. Estas artistas feministas entendieron al campo artístico como un espacio donde ellas estaban en desventaja (con menos oportunidades y menos credibilidad como artistas a causa de su circunstancia de mujer) y que continuamente reproducía representaciones de ellas inadecuadas (como musas o víctimas, por ejemplo, pero nunca su realidad cotidiana o con mayores atributos propositivos). Mientras tanto otros grupos de artistas (principalmente aunque no exclusivamente hombres) defendían la universalidad del arte bajo un criterio de calidad que no reconocía las desventajas sociales con las que unos grupos pretenden acceder al campo, o bien argumentaban que era necesario concentrarse en otras luchas más importantes (entiéndase la lucha por la autonomía de Quebec o la lucha de clases) y no dividir a la sociedad en mujeres contra hombres.

Por su parte, las artistas feministas denunciaron que lo que se defendía como “mirada universal” era en realidad una mirada masculina, occidental y heterosexual, producto de una historia del arte que sólo se había preocupado por consagrar dicha mirada y que excluía la posibilidad de tratar temas de interés para otros grupos minoritarios. Como respuesta, estas artistas se organizaron para generar sus propios espacios de producción y exhibición donde exploraron temas relativos a su subjetividad femenina y a su condición social en tanto que mujeres; estos espacios también tenían como objetivo la construcción de nuevos públicos que antes pudieran sentirse ajenos al mundo del arte.

Buscaron tomar el control de las representaciones de la mujer (a través de la denuncia social y desafiando las narrativas dominantes sobre las mujeres hasta ese momento, hacer visible las realidades de su vida cotidiana, sus luchas y aspiraciones) así como la mejora de la posición de las mujeres artistas y a gran escala la posición social de las mujeres en realidad. A lo largo de este proceso, al desafiar los criterios que hasta entonces se usaban para juzgar la calidad de una obra de arte, las artistas feministas también desafiaron ciertos cánones y convenciones hasta entonces establecidas dentro del mundo del arte. Aunque expuesto en términos distintos, tanto Bourdieu como la producción artística feminista evidencian la importancia de los bienes simbólicos y de una representación plural en el arte, ésta no es posible ni obtenerla ni mantenerla si no es por medio de una constante lucha de poder que asegure una posición privilegiada dentro de la estructura del campo. Ambos subrayaron las posibilidades de la producción artística como una herramienta en que socialmente se construye una manera de ver el mundo, y por lo tanto entienden a estas creaciones como un mecanismo capaz de moldear posibles trayectorias de vida, es decir el lugar que en el mundo les corresponde y a los cuales puede aspirar los distintos grupos que lo conforman.

Si bien esta nueva práctica artística basada en el pensamiento feminista generó cierta resistencia tanto entre la sociedad como entre el mundo artístico debido al desafío del imaginario artístico hegemónico que implicó, lo cierto es que también tuvo cierto grado de aceptación que permitió la apertura de *Galerie La Centrale / Powerhouse* y que permite hasta el día de hoy su supervivencia. Lo anterior es posible analizarlo gracias al concepto de convenciones propuesto previamente, puesto que el estudio del surgimiento

de esta galería hace evidente que si bien estas artistas fueron en gran medida disruptivas, también se valieron de ciertas circunstancias sociales así como discursos artísticos previamente existentes para irrumpir en el campo artístico y comenzar a acumular el capital deseado.

El análisis desde esta óptica explica que ninguna idea artística es espontánea o depende del genio creativo de su creador, sino que responde a la articulación novedosa de idea y discursos previos y contemporáneos. En términos más cercanos a Bourdieu, esto hace referencia a la capacidad de los agentes de entender el universo de posibilidades donde están parados y así decidir qué disposiciones y criterios se van a desafiar y cómo. En este caso, las mujeres artistas feministas introdujeron nuevas posiciones y posibilidades al campo de la producción artística al fortalecer el uso de nuevas técnicas y temáticas discutidas anteriormente. Los principales discursos que se entretijeron y articularon la posibilidad de surgimiento de *La Centrale / Powerhouse* - al otorgarle legitimidad desde distintas perspectivas - fueron: el discurso identitario (principalmente representado por el nacionalismo quebequense), la creciente visión del artista como un agente activo de transformación social, el discurso feminista, un discurso “anti-modernista”<sup>83</sup> en el arte que permitió la entrada de nuevas técnicas y que abogaba por la creación de nuevos públicos, y por otro lado un discurso de modernización en la sociedad que abogaba por la liberalización de las costumbres de los quebequenses.

Para la articulación novedosa de todos estos discursos en el surgimiento de una práctica artística feminista fue necesario que estas artistas se organizaran y usaran estrategias colectivas para su posicionamiento así como justificaciones teóricas y artísti-

---

<sup>83</sup> Refiere Pollock sobre Lippard: “...concluyó que si bien el feminismo fue antimodernista, proveyó en cierto sentido el paradigma para el arte posmoderno. La autora sugirió que el paradigma artístico de las mujeres podía ser visto como el modelo de ruptura, el otro total que finalmente reconciliaría la estética con la política.” (Pollock, 2015, p.283)

cas que dieran pertinencia a sus reclamos. La mayor parte de estas justificaciones se llevaron a cabo desde las universidades, cuya enseñanza del arte se había profesionalizado y profundizado recientemente, y a través de la creación de revistas de arte y política y arte y feminismo. Se basaron en la idea del artista como un sujeto social y políticamente involucrado para continuar de manera más recurrente y dramática algunas de las prácticas que estos artistas ya llevaban a cabo (como instalaciones a gran escala en espacios públicos o happenings) relacionados a la denuncia de la posición social y artística de la mujer.

Bajo la teoría de Bourdieu estas mujeres artistas pueden ser identificadas como el grupo marginal o dominado en el campo artístico quebequense de la segunda mitad del siglo XX, que sin embargo lograron adentrarse en el campo hasta el punto en que hoy el arte feminista ya es considerada como una tendencia y una disciplina formal dentro de la historia del arte. Para entender cómo llegaron a ese punto también resultó necesario buscar –según lo establecido previamente– las estrategias de acumulación de capital de estas mujeres así como su distribución, los nuevos discursos y posiciones introducidas en la escena artística de Quebec, y las formas de legitimidad obtenidas por la galería objeto de estudio; todo ello a través de una reconstrucción del espacio de posibilidades en el campo en ese momento. Este balance del estado de fuerzas permitirá entender la manera en que la estructura del campo se transformó a raíz de una nueva resistencia política.

Después de la reconstrucción histórica del panorama artístico de Quebec en la segunda mitad del siglo XX es posible reconstruir del universo de posibles (también nombrado por Bourdieu como el espacio de posibilidades) del campo; es decir, lo que estaba

permitido y limitado hacer como parte del campo artístico, los agentes involucrados así como la transformación de todas estas características. A su vez, lo anterior facilita la identificación del *habitus* y del *nomos*, los cambios sufridos, las disposiciones y prácticas que generan, así como su significación y repercusión social y política, particularmente respecto a la posición social y artística de la mujer.

Hasta antes del surgimiento de una práctica artística feminista, el campo artístico en Quebec había innovado principalmente respecto a las técnicas introducidas en la producción artística, la forma de organización de los artistas y el rol social de los mismos. Por otro lado, las mujeres ya eran una parte activa e importante del campo, sin embargo su reconocimiento era marginal y no contaban con una voz u organización colectiva que les permitiera hacer demandas concretas o irrumpir a manera de tendencia. Paralelamente, los temas relativos a la subjetividad femenina se encontraban prácticamente fuera de los límites (sólo pocas mujeres los habían explorado y de manera individualizada) y la manera en que las mujeres eran representadas artísticamente también era considerablemente limitada y en gran parte basada en estereotipos que el feminismo comenzaba a desmitificar. Como explica Pollock:

*Los posicionamientos de quien mira y de quien es mirado ponen en acto un orden específico de diferencia sexual y determinan de quién es la lucha interna que se está negociando. No es el orden natural de las cosas que los hombres disfruten de mirar a mujeres encantadoras sin importar cuanto se haya naturalizado ese orden. Las relaciones de placer vinculadas a esa actividad necesitan ser construidas y controladas para que sea posible lidiar con los peligros concomitantes al momento en que esa mirada se focaliza en algo que, en cuanto signo de la diferenciación, implica pérdida y muerte. (Pollock, 2015, p.263)*

Para comprender el panorama de este campo artístico, también hay que tener en cuenta que las mujeres artistas feministas no fueron las primeras artistas en Quebec en involucrarse políticamente a través de su arte; antes de (y al mismo tiempo que) ellas los artistas nacionalistas tuvieron una fuerte presencia en la provincia. Además, los criterios de valoración dentro de la producción artística de Quebec guiados por el modernismo que en ese momento dominaba la narrativa artística, se orientaban al “arte por el arte” dejando de lado de lado temáticas sociales y personales, y aunque se afirmaban como universales, las artistas feministas fueron parte de los muchos grupos que históricamente han evidenciado estos criterios como favorables para los productores hombres, blancos, heterosexuales de clases privilegiadas y pertenecientes a Occidente. Durante la modernidad este arquetipo de hombre fue el dueño de la mirada artística, hecho que cambió sustancialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Este conjunto de leyes, reglas, criterios y tendencias es lo que en bloque considero como el *nomos* imperante en el campo artístico de Quebec, indicativo del hecho que nadie produce arte sin un punto de vista que muchas veces sin saberlo está guiado por una determinada construcción de lo político y lo ideológico. Este *nomos* refleja la convicción que tienen todos los agentes participantes del campo artístico (tanto dominados como dominantes) respecto al valor del arte y sus posibilidades de transformación y construcción social; característica esencial para que cualquier campo de producción de bienes simbólicos continúe en funcionamiento. Sin embargo, para entender ambas posiciones es importante diferenciar que mientras los dominantes, los ya establecidos, creían en el poder del arte desde la

perspectiva de la belleza y el disfrute, los nuevos grupos recién llegados, llenos del contexto de activismo y arte políticamente comprometido, creen en un arte con mayor involucramiento social y mucho más contestatario, donde lo importante es más el fondo que la forma o lo estéticamente agradable o aceptable.

En tanto que el arte forma parte de la institución que Bourdieu identifica como Escuela, las instituciones propiamente artísticas fueron y han construido a lo largo de la historia un propio *habitus*, heredado a través de la socialización escolar y familiar. Este *habitus* artístico, al igual que todos los demás, impone valores y esquemas de pensamiento orientados a una cierta comprensión de la realidad social que se habita y la manera como se interactúa con ella. En el caso del *habitus* artístico canadiense previo a la aparición de una práctica artística feminista se daba por hecho que los únicos capaces de poseer - salvo contadas excepciones - genio creativo y talento para las bellas artes eran los hombres, que “coincidentalmente” eran también blancos y de las clases más privilegiadas; la manera en que se juzgaba al arte beneficiaba de manera no explícita la manera en que los hombres hacían arte, y no los temas que las mujeres (cuya experiencia social había sido necesariamente distinta) pudiesen trabajar a raíz de su cotidianidad. Al mismo tiempo se disuadía sutilmente a las mujeres de participar en el campo artístico (con menor posibilidad de ganancia económica, la presencia de acoso sexual en las aulas, las bajas expectativas de los profesores, la denostación de temáticas cercanas a sus realidades como mujeres) y se les excluía de los principales espacios de exhibición. En palabras de Bourdieu lo anterior equivaldría a legitimar ciertas prácticas como naturalmente superiores a otras.

El caso del campo artístico evidencia que todos los esquemas de percepción y de expresión están históricamente constituidos a la vez que socialmente condicionados, en este sentido las disposiciones estéticas obedecen a un *habitus* propio del campo artístico mientras que también apoyan a la construcción del *habitus* en el campo social. La manera en que miramos y construimos el mundo nos está dada por esta serie de disposiciones, actitudes y maneras de percibir que hemos naturalizado como una verdad universal entre todos los seres humanos. Lo anterior implica que las relaciones de dominación basadas en la división social y muchas veces supuestamente biológica no son más que construcción de un principio de visión del mundo que ha llegado a una posición dominante, donde a su vez el arte forma parte de un importante proceso de reproducción de estos esquemas y estas jerarquías de dominación, perpetuando las representaciones de los grupos convenientes para quienes se encuentran en el poder.

En ese sentido, es posible ver parte del *habitus* social que el campo artístico de la provincia ayudaba a reproducir, especialmente en términos de las relaciones jerárquicas entre hombres y mujeres tanto dentro como fuera del mundo del arte. Mientras que a los hombres se les consideraba dueños de un cierto genio artístico, la expresión artística de las mujeres era considerada de menor calidad y su papel en el arte era reducido a ser musas o ayudantes detrás de escena, lo cual imposibilitaba la supervivencia económica independiente que las mujeres demandaron con tanta fuerza durante la década de los 60 y 70 más allá de en la escena artística. Las producciones artísticas han sido para la sociedad una manera de representarse a sí mismos – como individuos y como grupos –, de entender la realidad social que los rodea y su posición en la misma. Conforme las mujeres

fortalecían su voz colectiva fuera del mundo del arte, también lo fueron haciendo dentro del mismo, exigiendo que sus obras fueran valoradas bajo los mismos criterios que los de sus contrapartes masculinos e intentando tomar el poder de la manera en que las mujeres eran representadas artísticamente. Las mujeres artistas feministas consideraban que representaciones artísticas históricamente hechas a cabo sobre ellas contribuían a reproducir ciertos estereotipos que las posicionaban en una posición de desventaja social respecto a los hombres, por ejemplo el ser vistas como superficiales, incapaces o como objetos sexuales. El cuestionamiento de estas representaciones y el establecimiento de unas nuevas, contribuyeron a la crítica externa feminista que estaba teniendo lugar en la provincia respecto al papel tanto laboral como familiar de la mujer, lo cual a su vez ha sido una de las maneras en que se ha desnaturalizado la división social entre hombres y mujeres.

Sin embargo, con la vinculación del pensamiento feminista en el arte el *nomos* sufrió una serie de cambios significativos, gracias al uso de estrategias disruptivas y apoyo en discursos previamente establecidas discutidos previamente. Las mujeres artistas feministas comenzaron a organizarse de manera colectiva, buscando espacios propios para la creación, discusión y exhibición de obras que exploraran su realidad social e íntima en tanto que mujeres, todo esto apoyadas por un lado por teorías académicas recientes sobre feminismo y por otro, por años de experiencias y técnicas tanto organizativas como de producción de artistas nacionalistas y de izquierda que constantemente se involucraban en cuestiones políticas. Estas artistas contribuyeron a fortalecer y expandir el uso de técnicas “recién llegadas” al campo artístico, tales como el performance,

las instalaciones a gran escala, los happenings y el constante uso de espacios públicos para la presentación de estas obras; la introducción de temas autobiográficos y relativos a la cotidianidad e intimidad de las mujeres; continuar explorando la organización horizontal y la creación colectiva entre artistas, con el giro de que se construían redes exclusivamente de mujeres y para tratar dichos últimos temas; la intensificación de protestas y denuncias sociales a través de sus creaciones respecto a la posición social y artística de la mujer; la recuperación de técnicas – principalmente textiles – tradicionalmente consideradas como menores o femeninas (en un sentido denotativo). A su vez, toda esta introducción de nuevas posibilidades en el universo de posibles modificó la manera en que la producción artística y los espacios en los que se exhibía era llevada a cabo en la provincia de Quebec, transformó los límites del campo y fortaleció el movimiento feminista dentro y fuera del mismo, conforme a lo explicado previamente en este capítulo.

Es importante resaltar que si bien estas luchas se llevan a cabo desde lo simbólico, esto no las hace menos importantes o relevantes en términos sociales. No en vano Bourdieu clasificó a las ideas detrás de la producción de bienes simbólicos como Ideas-Fuerza, que contienen en ellas el poder de las representaciones. Estas ideas, como lo evidenció la práctica artística feminista tienen el poder de movilizar agentes y de cambiar sus esquemas de percepción, es decir sus *habitus*; lo anterior implica que se pueda comprender de manera distinta las posiciones o posibilidades abiertas a los grupos sociales, es decir su lugar en el mundo. La teoría de la reproducción social de Bourdieu permite entender que los cambios en los principios de clasificación expresados a través de la producción de distintos bienes simbólicos no es un acto que sea relevante solamente en términos intelectuales, académicos o estéticos,

sino que son en esencia políticos, en tanto que pueden ser determinantes en la redefinición de una sociedad. Las artistas feministas entendieron también al arte como una herramienta política, puesto que a través de su producción y de la manera en que se organizaban entre ellas buscaron modificar la manera en que las mujeres eran vistas, en que funcionaban como grupo y sus posibilidades tanto artísticas como sociales, es decir, apoyar el cambio del estilo de vida que la modernidad les empezaba a permitir en la provincia.

En el caso de la práctica artística feminista, abrieron nuevas posibilidades a las mujeres de entenderse a sí mismas tanto dentro como fuera del campo artístico. Dentro del campo artístico crearon redes de mujeres mediante las cuales se fue cultivando un imaginario propio de ellas, lo cual les permitió tener referentes de mujeres artistas y empezar a pensar en la posibilidad de sobrevivir y triunfar por medio de su arte; de igual forma, brindó la posibilidad de cuestionar los criterios de evaluación artística que “casualmente” tendían a dejar a las mujeres fuera de una participación valiosa. Hacia fuera del campo artístico, el poner temas sobre la mesa a través del arte tales como la violencia intrafamiliar, la discriminación laboral y los estereotipos de belleza, brindó a muchas mujeres la posibilidad de entenderse a sí mismas fuera de las representaciones hasta entonces mandatarias, hegemónicas; llevó por medio de obras de arte, discursos y cuestionamientos que ya existían fuera de este campo a nuevos públicos; y amplió el alcance de una epistemología feminista como un nuevo método de conocimiento y de producción tanto artístico como académico y social.

El concepto de convenciones es el que permite entender las distintas estrategias usadas para la irrupción y mantenimiento de las artistas feministas en el campo artístico, dado que para lograrlo se requirieron algu-

nas estrategias disruptivas, otras que hacían uso de la autoridad (capital simbólico) de algunas instituciones, y otras cuya búsqueda de legitimidad se basó en articular de manera novedosa discursos e Ideas-Fuerza que ya circulaban en el ambiente de Quebec. Para completar el análisis propuesto del campo artístico examinaré estas estrategias así como, según lo observado en la recuperación histórica. No está de más recordar que la importancia de tener una posición dominante o privilegiada dentro del campo se traduce para los agentes en beneficios simbólicos, económicos y materiales, la predominancia en el mercado y la posibilidad de intervenir en la manera en que la realidad social es percibida y por lo tanto organizada; en pocas palabras, trascender más allá del campo artístico. El triunfo de la práctica artística feminista se observa en su institucionalización, ahora el arte feminista ya es una disciplina formal dentro de los distintos tipos de estudios artísticos, su trascendencia en los cambios experimentados por la estructura del campo artístico, y la supervivencia de la galería objeto de estudio hasta el día de hoy. El concepto de convenciones también valida la teoría de Bourdieu cuando afirma que para que los campos de producción simbólica avancen es necesaria su constante crítica, puesta en juicio y modificación de los límites y temáticas usadas.

Para que estas artistas feministas pudieran entrar y mantenerse en el campo artístico quebequense era preciso que aumentaran su capital tanto simbólico como material y económico, para lograrlo desafiaron algunas de las convenciones del campo (el nomos previamente explicado) mientras que fortalecieron y expandieron algunos de los discursos que ya habían irrumpido previamente tanto en el campo artístico como en el campo social. Las artistas feministas hicieron uso de Ideas-Fuerza (ideas con la capacidad de movilizar agentes y de modificar esquemas de percep-

ción) que ya circulaban en el contexto quebequense y las articularon entre ellas de una nueva manera para dar salida a sus particulares preocupaciones, a saber: la idea del artista y su rol de responsabilidad social e histórica; la ruptura del rol tradicional de la mujer o en otras palabras, la idea de un nuevo tipo de mujer con mayores oportunidades educativas y laborales en todos los ámbitos, sin estar ligada obligatoriamente al rol maternal y familiar; la idea sobre la importancia de la creación de una identidad colectiva y de nuevos sujetos sociales; asimismo se puede considerar el ambiente general de desafío a la autoridad y a las prácticas tradicionales y conservadoras de la provincia.

Con la articulación de este nuevo discurso (un “arte feminista”) los nuevos agentes buscaron diferenciarse de los dominantes por medio de la adopción de posiciones propias y distintivas (en este caso basados en su condición de mujeres), e hicieron uso de su posicionamiento desde los márgenes, aprovechando los estigmas y prejuicios existentes alrededor de ellas para amenazar la apariencia de representatividad de la escena artística en Quebec y Norteamérica. La incorporación de temas tabú y estigmatizados a sus creaciones artísticas, como la violencia familiar, la menstruación y la sexualidad femenina fue otro de sus signos distintivos en esta nueva práctica. Aunque se hable en términos de grupos dominantes y dominados, es importante reconocer que aunque inferiores en términos sociales, los grupos que eran dominados en el campo del arte fuera del mismo no eran los más excluidos. La mayoría de los artistas que formaron parte tanto de la segunda ola feminista, como de otros proyectos de compromiso político, eran parte de la clase media, quien fue a su vez la que impulsó la autonomía de Quebec, hecho que como se explicó en el capítulo anterior fue decisivo para la creación de un campo artístico único y diferenciado del resto de los círculos artísticos de Norteamérica.

Es importante aclarar que si bien las mujeres artistas feministas se situaron desde una posición marginal y denunciando su dominación en tanto mujeres, la modernización experimentada en la provincia de Quebec, en sus múltiples ámbitos, así como sus consecuentes ramificaciones fue permitida gracias a las luchas de las clases medias urbanas, principalmente de tendencias políticas de izquierda. Fue este sector de la sociedad quien con mayor fervor apostó por un estado del Quebec nacionalista y autónomo, fueron ellos también quienes apoyaron la secularización del estado quebequense y quienes permitieron durante muchos años la estancia en el poder provincial del Partido de Quebec, quien fungió como un representante de la liberalización de las costumbres y apoyo nuevas causas de todas sus vertientes, de la cual parcialmente se desprende la creación de la galería objeto de estudio de este proyecto. Los que llevaban la batuta de estas vanguardias tanto sociales como artísticas eran los ya privilegiados - aunque en menor medida que los más privilegiados - puesto que contaban con antecedentes universitarios, oportunidades laborales y acceso al arte y a la cultura así como a conocimientos de distintos campos y muchas veces provenientes del extranjero. A pesar de estos privilegios su representación como parte de una estrategia de denuncia y reconocimiento la hacen situándose desde los márgenes, como una parte dominada de la sociedad, tanto los francófonos, como muchos artistas y a su vez las feministas en tanto que mujeres. Esta identidad marginal es una herramienta que les permitió construir un análisis de las relaciones de poder, la manera en que moldeaban al mundo así como una identidad propia que fuera capaz de anteponerse al imaginario hegemónico, al mismo tiempo esta posición les permitía exigir ciertas mejoras respecto a su posición social y en este caso dentro del campo artístico - específicamente en términos de producción y exhibición -.

Entre las estrategias disruptivas que apoyaron la irrupción de este nuevo discurso es posible enlistar la apertura de

espacios alternativos a los oficiales en espera de generar nuevos públicos, así como la creación de una red de artísticas, críticas, académicas y estudiantes que dieran soporte y continuidad a la práctica artística feminista. Con la apertura de estos espacios alternativos las artistas feministas buscaron que generar nuevos productos y la necesidad de estos. Ellas entendieron - en términos de Bourdieu - que las mujeres habían sido excluidas del mundo del arte como productoras y espectadoras (en tanto que no se les daban las mismas herramientas de decodificación y apreciación que a sus contrapartes varones) y para poder llevar su mensaje más allá de los públicos ya constituidos, estas artistas acercaron su arte a la calle, buscaron llamar la atención, acercarse a comunidades de mujeres y hablar de temas que fueran comprensibles e identificables para todas.

Otra de las estrategias fue ya constituidas como colectivo tomar el control de las representaciones que se hacían de las mujeres para así desafiar las narrativas dominantes que existían sobre ellas y crear un nuevo imaginario que se viera traducido en nuevas maneras de imaginar posibles caminos de vida para las mujeres, es decir desafiaron a través de su arte tanto sus posibilidades como artistas (técnica, temática y organizativamente) y los roles que constantemente se les decía a las mujeres a través del arte y la cultura que éstas tenían que adoptar. En términos de Bourdieu, estas estrategias estaban orientadas a generar una percepción de las mujeres que fuera de acuerdo con los intereses de emancipación feminista con el objetivo de mejorar su posición en el campo social y artístico. Dichas artistas feministas comprendieron que:

*La producción de verdad está unida a los sistemas de poder que operan en la sociedad, los cuales mantienen regímenes de verdad. Las "verdades" que circulan sobre las artistas mujeres y la feminidad son producidas en favor de las "verdades" sobre los artistas varones y la masculinidad, que aquellas mantienen simultáneamente. (Pollock, 2015, p.18)*

Bourdieu también establece que un determinado estilo o modo de representación expresa “el modo de percepción y de pensamiento propio de una época, de una clase o fracción de clase, de un grupo de artistas o de un artista particular” (Bourdieu, 2012, p.27). Al analizar la práctica artística feminista notamos que su modo de representación no se encuentra unificado por una sola temática o estilo, sin embargo tuvo como interés de trasfondo durante la década de su nacimiento la denuncia y transformación de la posición social y artística de la mujer, así como la exploración de un imaginario propiamente de mujeres artistas y una recuperación histórica de las mismas. Lo que nos indica esto respecto al modo de percepción y pensamiento de este grupo de artistas era acorde a los cambios que habían vivido previamente las mujeres como sujeto: habían pasado de una posición exclusivamente doméstica a campos labores y académicos que las hicieron replantearse su lugar y sus aportes para con la sociedad; de igual forma, la segunda ola del feminismo influenciada por textos marxistas les había ayudado a replantear desde la academia a la mujer como un sujeto históricamente dominado y degradado para cuya reparación demandaba la garantía de nuevos derechos.

Finalmente, resta identificar cómo se expresan los tres principios competitivos de legitimidad enumerados por Bourdieu. Respecto al primero – reconocimiento entre productores artísticos – esta investigación sugiere que la crítica artística quebequense fue poco receptiva con las producciones de arte feministas, sin embargo las artistas se encargaron de generar sus propias redes de crítica, revistas, foros y seminarios que dieran sustento y difusión a su nueva práctica. Dada la necesidad de cada agente de competir por espacios y recompensas limitados que el campo artístico ofrece cada grupo procura construir sus propios críticos, justificaciones teóricas, estéticas y sus propios centros de exhibición, formando así lo que Becker denomina submundos dentro del mundo artístico. En el caso de la práctica artística feminista es posible observar una importante red

de revistas norteamericanas sobre arte y feminismo, distintos espacios destinados a la discusión y creación artística entre mujeres; lo cual a su vez refleja la necesidad colectiva de gestar una especie de movimiento de mujeres con el objetivo de no desaparecer como una sola artista olvidada, como muchas de sus precursoras habían hecho. Se consolidan a través de la creación de redes y el fortalecimiento identitario como grupo que a su vez les permite colectivizar las demandas con una voz que se escuche más fuerte y dar una batalla mucho más organizada a los viejos paradigmas del arte.

En relación al segundo principio – consagración otorgada por las fracciones y agentes dominantes de las clases dominantes así como por “tribunales” privados y oficiales - en un inicio las artistas feministas hicieron uso de recursos financieros del gobierno para subsistir así como de espacios de exhibición de museos y de su apoyo en nombre y reconocimiento para poder lograr mayor aceptación en el campo; sin embargo, la consagración llegó más tarde, durante la década de los 80 cuando los museos comenzaron a exhibir retrospectivas sobre arte feminista y las escuelas de arte lo integraron como una disciplina formal. Por último el principio de legitimidad popular, el cual debido a las limitantes de esta investigación no es posible observar a totalidad, sin embargo el hecho de que la galería aquí estudiada sigue en funciones y que ha logrado integrarse con la comunidad feminista y marginal de la ciudad de Montreal y en otros circuitos internacionales de arte sugieren que goza de un cierto apoyo popular necesario para la continua exhibición de obras.

Tanto Bourdieu como las artistas feministas comprendieron que la producción, mantenimiento y destrucción de reputaciones (componente fundamental en la construcción de legitimidad arriba expuesta) es un proceso social, dado que las categorías de clasificación están suscritas a teorías sociales más generales o a luchas y relaciones de poder que existen fuera del campo artístico.

Son las condiciones sociales particulares que rodean cada campo simbólico las que determinan qué obras son clasificadas como valiosas y cuáles no, dependiendo de qué grupos se encuentren en las posiciones más favorables, tanto dentro como fuera del campo artístico así como la relación de este mismo con otros campos en una determinada articulación social específica de ese tiempo y espacio.

En ese sentido, la reputación de un agente no debe entenderse como algo determinado por un genio creativo, sino como una actividad colectiva, basada en las disputas entre los ya establecidos (es decir los que ya tienen una acumulación previa de capitales) y los recién llegados. Esta construcción de la reputación también depende de la interrelación de la obra que se presenta con otras obras previas o contemporáneas. Como explicó Courlay, a través de la inter-discursividad, estas obras se vuelven legibles y cobran valor en tanto que se insertan en múltiples discursos que ya dan forma a nuestra realidad social. Esto evidencia una vez más la necesidad de que al analizar la manera en que se produce arte así como su recepción en la sociedad, se haga un análisis relacional que sea capaz de complejizar distintos fenómenos, estructuras y procesos de la sociedad que aunque distintos se dan en un mismo momento y confluyen para dar lugar a una sola producción artística.

Examinados ya los principales puntos propuestos para el análisis de un determinado campo artístico, procederé a usar dicha interpretación teórica y reconstrucción histórica para dar respuesta a la pregunta de investigación que ha guiado este proyecto, respecto a las circunstancias que permitieron la articulación de la primera galería de arte con enfoque feminista en la provincia de Quebec y sus conse-

cuencias tanto políticas como sociales. Con ello espero transmitir la idea de las narrativas dominantes en el arte como un lugar privilegiado de imposición de una visión del mundo, con todas las jerarquías y divisiones que lo anterior implica a favor de un determinado grupo.

## V. Conclusiones

A lo largo de este proyecto de investigación me interesó entender a través de un estudio de caso de qué manera opera la historia, el contexto social y el trasfondo político en las producciones artísticas que llegan a nuestras manos, así como a la historia del arte que se escribe y transmite a través de instituciones académicas. Así mismo, un estudio de esta índole me pareció una forma interesante de explorar la capacidad social tanto del feminismo como del arte a partir de su puesta en escena a través del campo artístico. Para ello me pregunte por los símbolos y significados que es capaz de producir una determinada corriente artística, sus destinatarios y sus objetivos. Uno de los intereses principales fue entender las posibilidades de establecer una resistencia política a través de la producción artística y las estrategias de subversión necesarias para lograrlo.

Además, este estudio de caso pretende servir como un ejemplo de las muchas formas en las que se ha expresado la lucha por la liberación de las mujeres y subrayar el hecho de que “al negarnos visión y voz nos privan de poder” (Pollock, 2015, p.109), el poder de decidir nuestras propias trayectorias de vida, de construir la manera en que elegimos ser vistas y tratadas por la sociedad, es una resistencia necesar-

ia para construirnos como un sujeto social digno de derechos y con la capacidad de decidir por su propio futuro.

Para lograr lo anterior fue necesario entender al arte no como un producto, sino como un proceso, una práctica situada en un tiempo y espacio concretos, determinada hasta cierto punto por su contexto. Sólo bajo esa lógica es posible entender las implicaciones sociales del arte, el significado de las narrativas y discursos dominantes dentro de éste y cómo forma parte de la construcción de lo político. Fue necesaria toda la investigación previamente presentada, en su complejidad y hecha a manera de capas, para entender la manera en que tanto discursos como intereses – a veces en apariencia disimiles – se conjugan para dar lugar a un nuevo tipo de práctica artística. En ese sentido es importante rescatar los aportes de Pollock quien afirma que “la historia del arte debe ser entendida en si misma como una serie de practicas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder.” (Pollock, 2015, p.38) dentro de lo cual sitúa a “las relaciones de genero como un factor determinante en la producción y significación cultural” (Pollock, 2015 p.40)

Como vimos en este capítulo, la existencia de mujeres dentro del campo artístico de Quebec se remonta a mucho antes del surgimiento de una práctica artística feminista, el trabajo de estas fue invaluable para el circuito artístico de la provincia ya fuera como artistas, como organizadoras, promotoras, directoras de centros culturales o mecenas. Sin embargo, hubo una serie de cambios tanto sociales como artísticos que contribuyeron a generar una conciencia distinta sobre lo que significaba ser mujer y el papel que las

instituciones artísticas jugaban en la construcción de dicho significado; los cuales eventualmente darían cause a un nuevo tipo de práctica artística cuya principal orientación pasaba por los intereses del feminismo de su época.

De acuerdo con lo estudiado por LeGates

*aunque las mujeres creativas y estudiadas del Renacimiento y siglos siguientes encontraron apoyo, era ambivalente y siempre dentro de límites estrictamente definidos. Las mujeres eruditas eran rarezas, alternativamente bienvenidas y denigradas. Al faltarle el acceso a oportunidades y recompensas que sus contrapartes masculinos disfrutaban, enfocaron todas sus energías en encontrar algo de aceptación. Su anhelo precedió a una rebelión feminista. (LeGates, 1996, p.76)*

Esto quiere decir que tanto las mujeres pintoras como escritoras y artistas en general logran expresarse pero sólo en formas sutiles, refugiándose en temas aceptables marcados por el canon masculino, manipulándolos en algunas ocasiones. Para ser aceptadas - y por ende sobrevivir económicamente - era necesario alejarse de contenidos radicales, ser modestas y virtuosas como la moral de la época lo marcaban. Estas historias “de éxito” pueden ser considerados como actos feministas precedentes, pero no necesariamente llevaron consigo una conciencia propiamente feminista (en términos de su articulación histórica).

La modernización que vivió Quebec a partir de la década de los 50 trajo consigo una expansión de la educación universitaria para los hombres y por primera vez para las mujeres, muchas de las cuales se dedicaron al estudio de las artes plásticas. Ya para 1975 Arbour destacaba la numerosa presencia de mujeres en disciplinas relacionadas al arte y a la cultura (mayor a la de áreas científicas, la medicina y el derecho).

Algunas de estas mujeres artistas que comenzaron a producir obras entre los 50 y 60 fueron abriendo camino con innovadoras temáticas y medios, muchas veces preocupándose por explorar su realidad integrando un punto de vista femenino, sentando así los precedentes para la constitución de una práctica artística feminista.

Sin embargo, a pesar de que había aumentado el número de mujeres artistas muchas de ellas tenían dificultades encontrando espacios para la exhibición de sus obras o para venderlas al mismo precio que sus contrapartes masculinos. Arbour atribuye lo anterior a una “devaluación institucional de la producción de mujeres dentro del campo de las artes plásticas, particularmente al nivel de la práctica profesional”. Ella considera que “el acceso al reconocimiento oficial está casi enteramente reservado a los hombres, lo cual obliga a que la mayoría de las mujeres artistas se desarrollen desde una casi marginalidad”. (Arbour, 1975, p.7) Esta falta de apoyos para el desarrollo profesional de las mujeres artistas será uno de los puntos centrales en el desarrollo de una práctica artística feminista en Quebec.

Estas mujeres abrieron nuevas posiciones (es decir, posibilidades) dentro del campo artístico de Quebec al introducir al sujeto mujer a discusión dentro de este mismo campo. Lo que la teoría de campos de Bourdieu nos permite hacer además de esta conceptualización en términos de posiciones es entender que para que esto sucediera fue necesaria una ruptura del rol de la mujer como sujeto previo al arte feminista tanto dentro como fuera del campo artístico. La creación de nuevas posiciones para ellas dentro del campo artístico es un reflejo de las nuevas posiciones que paralela y previamente les fueron creadas en otros ámbitos profesionales y educativos.

Además, las mujeres artistas en Quebec ya habían empezado a explorar con su subjetividad femenina desde el arte previo a lo que identifico como el surgimiento de una práctica artística feminista. Sin embargo, la segunda ola feminista les brindó mayores herramientas tanto teóricas como organizativas que llevan esta exploración de lo femenino desde el arte a un discurso de cuestionamiento e interrogación. Lo anterior genera una práctica artística más politizada tanto en la producción de sus obras como en sus formas de organización colectiva en tanto que mujeres y artistas.

Es posible hablar del surgimiento de una práctica artística feminista en el momento en que dichas mujeres artistas que introdujeron la subjetividad femenina al arte comienzan a organizarse en comunidades dedicadas al desarrollo de más mujeres artistas y se dedican a la denuncia de la posición socialmente desventajosa de la mujer. Lo anterior genera un cambio tanto dentro de su práctica artística como dentro del mismo campo, dotando a sus producciones y a sus organizaciones de una óptica feminista que las lleva tanto a la denuncia social como a la teorización de lo que significaba ser mujer tanto dentro como fuera del mundo del arte. Además de redes de mujeres, la práctica artística feminista creó su propio *corpus* de conocimiento, de historia del arte, críticos y revistas. Adicionalmente se puede hablar ya propiamente de un arte feminista en el momento en que esta práctica es admitida por las instituciones oficiales de arte y de cultura como una corriente artística con validez y aportes relevantes dignos de recuperar por los integrantes del campo; es decir cuando se consagra como un tipo de creación y de organización con una voz propia y respetada. Debo resaltar que la construcción de este concepto fue posible gracias a las teorías de Bourdieu y a la recuperación histórica vista bajo esa óptica.

Mujeres artistas usan este rasgo sexual como un distintivo dentro de su identidad artística necesario para la lectura y la creación de sus obras (creación no sólo como la obra en sí sino como todas las circunstancias que permiten su puesta en escena). Como indica Lucille Beaudry “el arte feminista tuvo un fuerte impacto en las prácticas artísticas de las mujeres al favorecer su reproducción y exhibición, autorizando una relectura y una reescritura de la historia del arte en el mundo occidental y al permitir la creación de obras donde el sujeto mujer se encuentra en primer plano, particularmente de aquellas obras que se situaron dentro de una perspectiva de compromiso hacia el feminismo”. (*Beaudry, 2014, p.7*) Esta es una de las razones por las cuales, de acuerdo con esta autora, las mujeres artistas y feministas pudieron obtener un lugar importante en el arte contemporáneo.

Una de las particularidades de la práctica artística feminista en Quebec es que no puede ser reducida a una sola temática o estilo homogéneo (como sucede con la mayoría de las corrientes o movimientos artísticos). Beaudry aplaude esta heterogeneidad al mencionar que “una parte importante de su eficacia social y política [del arte feminista] fue su indefinición, su indeterminación”. (*Beaudry, 2014, p.8*) Después de haber llevado a cabo esta investigación pienso que esta pluralidad, o esta falta de definición, fue eficiente sólo gracias al anclaje en convenciones, habitus y discursos ya previamente existentes que hasta cierto punto de ese momento comenzaban ya a ser aceptados.

El análisis de este fenómeno bajo la óptica de la teoría de campos de Bourdieu permite entender que no es la inclusión del feminismo en el arte lo que provoca la entrada de las mujeres en el campo, sin

embargo este juega un papel determinante que les genera una mayor visibilización. La inclusión de una práctica feminista en el campo artístico buscó inicialmente otorgarles el mismo valor económico que a los hombres y terminó por darles una identidad en cuanto a sus sexo desde la cual pudieran construir un imaginario colectivo propio de las mujeres y su historia o bien denunciar problemáticas sociales del género. En otras palabras, esas artistas feministas hicieron del género una herramienta para el análisis y posterior transformación del campo artístico a su favor.

El estudio de la teoría de campos también ayuda a pensar el surgimiento de una práctica artística feminista (y por lo tanto de la primera galería de esta índole) en términos de posiciones múltiples, oposiciones y la manera en que estas interactúan para dar lugar a nuevos discursos y habitus que al mismo tiempo demuestran la vigencia y mantienen viva la apuesta por el poder decisional de un campo, en este caso la decisión por quien tiene derecho a ser llamado artista y recibir con ello los beneficios económicos, sociales y culturales que este reconocimiento implica. Lo anterior implica que para entender con precisión el surgimiento de esta práctica artística también fue necesario considerar la manera en que la cuestión del sujeto mujer se estaba formulando desde fuera del campo artístico a través de distintos tipos de debates y cómo esto se fue articulando con el contexto de nacionalismo y de arte politizado que la provincia estaba atravesando. La importancia de la creación de un nuevo habitus puede ser explicada en palabras de Pollock cuando asegura que “con el arte feminista se abre la posibilidad a nuevas comprensiones políticas de las condiciones de nuestra existencia y de nuestra estructura psicológica.” (*Pollock, 2015, p.46*)

A través de esta teoría se ha demostrado que ninguna corriente artística nace de manera espontánea, por así decirlo, sino que depende del uso de convenciones, discursos y *habitus* ya existentes para la generación de problemáticas propias que puedan generarle una nueva posición y nuevas posibilidades dentro del campo artístico con el objetivo de consagrarlo en tanto que artista. Esto concuerda con lo analizado por Gourlay bajo una perspectiva foucaultiana cuando asegura que “la formación discursiva del feminismo no fue hecha de áreas distintas del pensamiento político, sino que fue un terreno abierto en el cual las cuestiones de nación y diferencia hicieron disponibles ciertas teorías políticas que fueron usadas en la formación y elaboración de un discurso y de un set de prácticas políticas”. (Gourlay, 2002, p.104).

Recordemos también que - como parte del ya mencionado proceso de modernización - Quebec vivió una revolución cultural entre la cual se encontraban distintos grupos de artistas, mayoritariamente guiados por ideales de izquierda, quienes se dedicaron a la producción de un arte altamente politizado. Dentro de estos artistas la corriente más fuerte pertenece a los nacionalistas, quienes buscaban la autonomía francófona de la provincia, sin embargo el arte feminista también forma parte de este momento histórico del campo artístico en Quebec.

En esa época - tanto entre universitarios (académicos y estudiantes por igual), como entre artistas, trabajadores y principalmente entre clases medias - reinaba un sentimiento de utopía que se manifestaba en una firme creencia en la capacidad de cambiar drásticamente las estructuras sociales; en el caso de los artistas, por medio de sus obras y sus nuevas formas de organizarse colectivamente. En otras palabras, las producciones y los grupos artísticos del Quebec de los 60s y

70s incorporaron al arte las inquietudes del activismo de ese momento al mismo tiempo que fomentaron la creación de valores y espacios compartidos.

Dentro de este proceso de modernización y politización resulta indispensable señalar la importancia de las universidades para la formación de distintos grupos de activistas - algunos artistas, otros no - y en la creación de un *corpus* de estudio que permitiera abordar desde la teoría las relaciones de dominación a las cuales la sociedad moderna se veía sujeta. El arte en la provincia de Quebec tuvo un crecimiento notable dentro de las universidades, quienes a partir de la segunda mitad del siglo XX comenzaron a expandir los espacios de estudio, la seriedad y el financiamiento que se le otorgaba a esta área de estudios; esto favorece que los artistas se vinculen con ideales universitarios y logren así un entendimiento del arte como un vehículo crítico de protesta.

La relevancia de este arte políticamente comprometido para el campo artístico en general es que contribuyó por un lado a cambiar la imagen que la sociedad tenía respecto al rol de los artistas y por otro permitió la entrada de nuevos elementos como los son “el contenido subjetivo, la desjerarquización de géneros y estilos, la importancia del contexto, el pluralismo, la hibridez, la singularidad”. (Lamoureux, 2011, p.81) Recordemos que el inicio de un arte política y socialmente involucrado está marcado por la creación de los automatistas y la publicación de su manifiesto *Refus Global*.

Todos estos elementos fueron considerados en su momento no sólo como innovadores sino como parte de una ruptura de la mano de artistas que aún se encontraban en los márgenes del campo; esta misma teoría también permite ver cómo estos recién llegados (los artistas jóvenes y activistas, muchos de ellos recién egre-

sados de las universidades) hicieron uso de disruptivas maneras de crear arte y de organizarse entre artistas como una manera de desafiar a las autoridades ya establecidas y de generar un lenguaje propio. En otras palabras, esta ruptura o cambio de paradigma puede ser vista como una estrategia y como un resultado a la vez (no olvidar la perspectiva de la estructura estructurante) de los artistas por generarse un capital y un reconocimiento que los hiciera ascender hasta los puestos decisivos dentro del campo artístico quebequense que a su vez facilitase la exhibición tanto de sus obras como de los artistas a cuyos grupos pertenecían.

Socialmente también es importante rescatar las repercusiones de esta nueva práctica artística las cuales pueden ser resumida así según Pollock: “las intervenciones feministas demandan el reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción.” (Pollock, 2015, p.34) Como vimos bajo los postulados de Bourdieu la producción artística reproduce las relaciones de desigualdad que imperan fuera del campo a través de dichas representaciones; dada la importancia por dominar las narrativas que existen fuera del campo sobre ciertos grupos – en este caso de los mujeres – las luchas de poder dentro del campo tuvieron como objetivo cambiar la percepción sobre lo que era considerado como artísticamente valioso a su favor.

Es importante tener en mente que el surgimiento de estas distintas corrientes de arte políticamente comprometido se da en un contexto internacional donde proliferan los discursos sobre la modernidad, los derechos humanos liberales, de emancipación de las mujeres y otras minorías, lo cual generó una fragmentación de identidades. Esta serie de distintos discursos que or-

ganizan, transforman y construyen distintas identidades colectivas (ser mujer, ser obrero, ser estudiante, ser gay, etc.), se forman muchos de ellos desde los márgenes; y en la combinación de varias de esas identidades (ser feminista, ser artista, ser nacionalista, ser de izquierda) se fue fraguando lo que hoy ya es admitido académicamente como arte feminista.

Además localmente había un fuerte clima de rechazo a la autoridad, de nacionalismo, de izquierdas organizadas en la búsqueda de un mundo más incluyente e igualitario que fue acompañado por cambios sociales y económicos importantes alrededor del rol de la mujer. Más aún, la izquierda nacionalista llegó a tener presencia en el gobierno local, a través del cual fortaleció el campo de las artes y la cultura, y se dio a la tarea de producir obras basadas en una identidad propia capaz de diferenciarlas del resto de las naciones a cambio de financiamiento.

Tanto internacional como nacionalmente cobró fuerza una segunda ola feminista, que en el caso de Quebec tuvo ciertas particularidades ya explicadas, dentro de las cuales es importante volver a resaltar la fuerte presencia de una vertiente más radical basada en la creación de comunidades y espacios propios para mujeres. Mucho de este feminismo radical llegó a la provincia a través de organizaciones y publicaciones de otras partes de Norteamérica y Europa. Por otra parte, el alejamiento de la sociedad quebequense de la iglesia católica que hasta ese momento había guiado con una fuerte moral conservadora la estructura familiar y la mayor parte de la educación, contribuyó a fortalecer la legitimidad de los cuestionamientos feministas, dado que por distintos grupos no necesariamente feministas el lugar de la mujer en el seno de la familia tradicional y la estructura de esta fue un fuerte objeto de cuestionamientos sociales y también artísticos.

Por medio de la interacción entre lo social, lo colectivo, las historias de vida y perspectivas políticas personales se da una transformación de la imagen pública del artista, el cual comienza a legitimar (y por lo tanto a otorgar más espacios tanto físicos como simbólicos) un tipo de arte con mayor contenido político y contestatario. En el caso de la práctica artística feminista las intersecciones de las experiencias privadas y personales de las artistas - específicamente la cotidianidad y subjetividad propiamente femenina - con el renovado interés de los 60 por la posición social de la mujer llevó a las mujeres artistas a apropiarse de una nueva conceptualización de su realidad social, a la cual buscaron dar salida a través del arte.

En palabras de Arbour:

*Esta tentativa de equilibrio en las relaciones que tienen las mujeres con las artes plásticas se agrupa alrededor de los dos ejes siguientes: la integración del arte a la sociedad hace aparecer la doble dificultad para las mujeres de participar en tanto que mujeres primero, y artistas después- El segundo eje se articula alrededor de la noción de arte y contestación: el cuestionamiento de una de las funciones del arte, que consiste en revelar las condiciones sociales respecto de la mujer y la sociedad en general, es una de las preocupaciones mayores de las mujeres artistas. (Arbour, 1975, p.13)*

Pas distintas vertientes del arte politizado, el clima de nacionalismo quebequense y la presión social que ambos generaron sobre los gobiernos locales de izquierda condujo a que se pusieran en marcha distintos programas de financiamiento a todo tipo de industrias culturales, ya fuera para el surgimiento de nuevos centros de creación o para colectivos de artistas que posteriormente fundaron lugares alternativos de creación, investigación y difusión. Es dentro de este contexto y con la ayuda de estas iniciativas que se sitúa el nacimiento de la primera galería de arte con enfoque fem-

inista en Canadá, *La Centrale/Powerhouse*; esta estuvo a cargo de algunas de las mujeres artistas mencionadas previamente que bajo la influencia feminista habían ya empezado a preocuparse tanto por la subjetividad de la mujer dentro de la creación artística como por su posición en los distintos circuitos de exhibición y venta de obras de arte.

Otro de los factores que contribuyó al asentamiento de esta nueva práctica artística fue la profesionalización del mismo campo artístico, ya que este hecho permitió que los artistas llevarán a cabo una mayor teorización sobre el arte y sus prácticas<sup>84</sup>. Lamoureux menciona que esta teorización fue llevada a cabo tanto por artistas como por críticos de arte y académicos, a través de distintas vías como lo eran revistas especializadas de reciente creación, publicaciones independientes y artículos académicos o tesis. De igual forma destaca que “galerías como Powerhouse también funcionaron como un lugar de discusión y producción teórica, un va y viene constante entre la innovación práctica y la innovación teórica”. (Lamoureux, 2011, p.88)

Es relevante hacer notar lo paradójico del hecho de que aunque organizaciones como las de las galerías paralelas buscaron deliberadamente posicionarse en margen y en contraste con las instituciones oficiales de arte, dependieron de sus recursos financieros y de la permisividad que estas permitían (sobretudo en términos de las obras que eran exhibidas en espacios públicos u oficiales o que eran socialmente críticas) para su subsistencia.

Considero que a la pregunta inicial de investigación (¿qué significado político y social (visto desde la teoría de campos de Bourdieu) tiene la apertura de la primera galería de arte feminista en Montreal y cuál es el contexto que posibilita su articulación y posterior consol-

<sup>84</sup> Paralelamente, el mismo movimiento feminista se estaba convirtiendo en objeto de teorización y estudio por parte de las mujeres que participaron en él; es decir, que es un movimiento no sólo social sino también académico. Lo anterior también se ve reflejado en la práctica artística feminista, ya que para su supervivencia también depende de la capacidad de los artistas de brindar sustento teórico a sus producciones en términos históricos y estéticos.

idación?) puedo contestar que el contexto que posibilitó su surgimiento fue un entorno muy particular de la provincia de Quebec, que como intenté explicar en los últimos capítulos, estuvo marcado por un proceso de modernización y urbanización, una sociedad fuertemente politizada e influenciada por corrientes de pensamiento de izquierda, el surgimiento de un arte políticamente comprometido, la llegada de la segunda ola del feminismo, cambios tanto sociales, familiares y económicos en el rol de la mujer, mayor teorización en y sobre el campo del arte así como un mayor financiamiento para el mismo, especialmente para los jóvenes recién llegados.

La articulación de un nuevo discurso - a partir de otros previamente aceptados a la sociedad y sin embargo sin dejar de ser contestatario, novedoso) y otro tipo de redes de apoyo fue estratégica en el posicionamiento al interior del campo. Sin la creación colectiva de ambos, aunque las artistas hubieran manifestado preocupaciones personales en su arte por el significado de ser mujer, no podríamos hablar de una práctica artística feminista, ya que esta participación individualizada difícilmente habría sido capaz de desafiar en gran medida los discursos y narrativas dominantes dentro del campo artístico quebequense o de construir un imaginario colectivo propio de las mujeres.

Por otro lado, en contra de lo que creía al inicio de esta investigación la apertura de la primera galería de arte feminista en Canadá y Quebec no marca el punto máximo de consolidación de esta nueva práctica artística. Sin embargo, dentro de esta historia sí debe ser considerado como un momento clave que ayudó a dar entrada y a estandarizar el uso de ciertos materiales, ciertas temáticas y perspectivas, así como ciertas formas de organización colectiva que hoy ya forman parte de un lenguaje propio de esta corriente artística. Visto desde

la óptica de Bourdieu la creación de esta galería no representa una conquista del campo, sino una entrada al mismo y una parte vital en la construcción de un imaginario y un discurso propio de una práctica artística feminista que les permitió dar inicio a un proceso de acumulación de capital que poco a poco permitió a las mujeres artistas participantes y a su nueva práctica artística consagrarse (es decir, tener mayor voz e influencia dentro del campo artístico, más acceso a exposiciones, mayor número de ventas, el derecho a una identidad propia, etc.)

Sin embargo, esta consagración tuvo que estar marcada por la competencia entre esta corriente artística y otras del momento (así como entre los mismos grupos feministas de artistas y no artistas), que buscan acceso al mismo número de recursos limitados (espacio, visibilidad y financiamientos). Courlay apunta un poco al respecto cuando menciona que: “el establecimiento de *Powerhouse*, así como la organización de *La Chambre Nuptiale* y *Artfemme '75* fueron parte de un proceso más grande que tuvo lugar a través de las diferentes y competitivas posiciones y organizaciones feministas, de tal forma que el feminismo se estableció como un área de elaboración discursiva y no discursiva.” (Courlay, 2002, p.103)

En este proceso de consagración es importante notar la participación de los museos y de las instituciones oficiales de arte y cultura como aliados en la aceptación y promoción de este nuevo tipo de arte. A pesar de que son duramente criticados dentro del discurso de las artistas feministas, estas instituciones otorgan financiamiento y espacio que ayuda a que esta corriente se legitime y salga de los márgenes. Eventualmente esto permitió la institucionalización (o consagración) de este arte dentro del campo artístico, lo cual a su vez contribuye a generar mayor financiamiento y una aceptación más generalizada por parte de la sociedad quebequense.

En el caso de su significado tanto político como social, la apertura de *La Centrale/Powerhouse* puede ser interpretada como un ejemplo de resistencia política dentro del arte y un fenómeno que contribuyó a cambiar la posición de las mujeres tanto dentro del espacio social como del artístico. Lo anterior a su vez, puede ser entendido como una de las formas en que el arte demuestra y ayuda al mismo tiempo a imaginar y construir nuevos mundos posibles, a explorar nuevas identidades y a dar la oportunidad de que cada mujer sea capaz de construir su propio camino de vida en un mundo libre de prejuicios de género y sexo. La importancia social y cultural de este hecho sólo es posible entenderla gracias al análisis de la teoría de campos así como otro análisis también de inspiración marxista, la cual nos permite ver al arte como un campo de luchas que ultimadamente discute el derecho por decidir los modos de ver, de entender y de vivir que reproduce a través de sus propias producciones y formas de organización.

Además, artísticamente el arte feminista desafió muchos de los preceptos que se daban por sentados dentro del mundo del arte, al admitir nuevos temas como la inclusión de la autobiografía, de objetos cotidianos o la denuncia política de ciertos hechos, por lo cual contribuyó directamente a entender el arte desde una perspectiva menos rígida y academicista como lo hacemos hoy. También revolucionaron la manera en que hasta entonces las y los artistas se organizaban, puesto que por primera vez decidieron optar por formas de relación horizontales y jerárquicas, donde los artistas tuvieran la última palabra sobre la forma en que circulaban sus obras. En palabras de Lippard: “la contribución del feminismo a la evolución de las artes se revela no en formas, sino en estructuras. Sólo nuevas estructuras pueden traer la posibilidad de cambiar el vehículo en sí mismo, el significado del arte en la

sociedad.” (Lippard, 1980, p.363)

El feminismo contribuye a hacer de las artes visuales un arte interrogativo y altamente político, lo cual a su vez constituye un medio de exploración y cuestionamiento hacia el mundo que nos rodea y las estructuras que le dan forma. Este es un importante aporte que perdura hoy en las maneras de hacer arte y lo que es aceptado como parte de este campo, aunque el mérito no sea exclusivo de este grupo de artistas. La galería de arte feminista aquí estudiada también puede situarse dentro de un nuevo cuestionamiento en el arte - que a su vez las artistas feministas han contribuido a enriquecer - dentro del cual los artistas recién organizados se preocuparon por encontrar nuevas maneras de interactuar con la comunidad - para lo cual muchas veces hicieron uso del espacio público y de instalaciones de gran tamaño - como una manera de abrir el debate sobre temas de actualidad - entre ellos la mujer y la familia, el trabajo, el amor - con el objetivo de transformar uno a uno a través de reflexiones y cambios de conciencia un poco el mundo en el que vivieron.

En términos de Bourdieu, las artistas feministas entendieron la producción artística (las creaciones y la manera en que se organizaban los productores) como un sistema de clasificación y reproducción de determinadas jerarquías sociales basadas en relaciones de poder. Ellas profundizaron en este análisis al situar a la mujer como un grupo dominado y marginalizado del campo artístico por el grupo artístico dominante de los varones (principalmente blancos y de clases altas o medias-altas), quienes a lo largo de la historia, a través de la organización de la estructura del campo y de las obras producidas naturalizaron esta relación basada en una desigualdad, excluyendo a las mujeres de la posibilidad de ser grandes artistas o de tener un papel equivalente al de los hombres en el mundo del

arte. Las artistas feministas evidenciaron esta relación de dominación al exhibir a museos y a libros de arte usados oficialmente por las universidades por su falta de inclusión de mujeres artistas, así como a su general categorización como artesanas o como artistas menores, siempre a la sombra de un hombre. En otras palabras, la constante percepción de la mujer como musa, no como creadora; como víctima, no como guerrera; como doméstica, no como trabajadora o intelectual, hicieron que en efecto las mujeres como colectividad se pensarán a sí mismas sólo en referencia de esos términos, impidiendo una participación de índole distinta al relacionarse con el campo artístico. Esta representación de sí mismas ha cambiado gracias a la interacción de esta práctica artística feminista, la modernización de Norteamérica y su correspondiente liberalización de costumbres y la segunda ola del feminismo.

Lo anterior forma parte de la respuesta a una de las preguntas de investigación secundarias propuestas al inicio del proyecto respecto al posible enriquecimiento mutuo tanto del arte como del movimiento feminista gracias a la vinculación de ambos. Puedo concluir que esta nueva práctica artística trajo consigo para el mundo artístico de Quebec y de Norteamérica un fuerte aporte en términos de innovaciones artísticas (de forma y fondo) y un fortalecimiento del movimiento feminista; bajo el entendido que el arte muchas veces es capaz de llegar por distintas vías a donde muchas veces otro tipo de discursos no alcanzan, este apoyo visual sin duda es una parte invaluable en la construcción de una historia de la lucha feminista, así como un ejemplo una de las muchas maneras en que es posible politizar a la sociedad sobre distintos temas.

Esta misma teoría de campos, al visualizar al arte como un mundo regido por distintas luchas de poder,

donde las posiciones de cada artista están constantemente fluctuando por las circunstancias tanto externas como internas del campo, permite entender que cada posibilidad de acción de estos artistas está a su vez marcada por las decisiones y caminos que ya se hayan abierto antes de él o ella. Es decir, así como el surgimiento de esta galería estuvo marcada por los hechos arriba descritos, la misma práctica artística feminista fue posibilitada por la existencia de discursos, procesos y perspectivas ya existentes previamente (como lo fue la modernización y desjerarquización del mismo campo artístico abordada en el capítulo previo; la creación de una subjetividad femenina en el arte; y el interés por un arte politizado y militante). En otras palabras:

*La formación del arte feminista en Quebec a mediados de 1970 puso sobre la mesa una serie de problemáticas - supuestos o preguntas que pudieron ser elaborados más allá o contestadas a través de otras obras, exhibiciones y textos, incitando nuevos cuestionamientos y una elaboración discursiva adicional. Una vez formado, el arte feminista se convirtió en un locus de conocimiento y poder y en una invitación al discurso. También produjo una nueva identidad colectiva, un lugar dentro del discurso para la identificación, aquella de la artista feminista. (Gourlay, 2002, p.118).*

Socialmente, el surgimiento de esta galería y una práctica artística feminista resulta relevante en tanto que hasta ese momento dentro de la historia del arte las mujeres artistas habían trabajado desde los márgenes y con un reconocimiento mucho menor que los artistas hombres, lo cual había imposibilitado la opción de crear un imaginario o una especificidad propia de mujeres dentro del arte. De igual forma, lo anterior también impidió que las mujeres artistas tuvieran las mismas posibilidades de sobrevivir laboralmente en tanto tales, y que tuvieran mayor dificultad para exponer.

El surgimiento de teorías y espacios que vinculan el arte con el feminismo permitió subsanar al menos hasta cierto punto este sentir. Para ello fue necesario entender que “la historia del arte como discurso produce activamente sus significados a través de la exclusión, represión y subordinación de su otro. En las estrategias textuales y las formaciones ideológicas de la historia del arte, lo femenino es localizado como objeto pasivo, hermoso o erótico de una creatividad exclusivamente ligada a lo masculino.” (Pollock, 2015, p.165)

El surgimiento de una práctica artística feminista puede ser visto como un éxito en la historia de las mujeres (tanto dentro como fuera del campo artístico) en tanto que hasta ese momento “la exclusión de las mujeres de las oportunidades dadas a sus hermanos no sólo previno a las mujeres de involucrarse en trabajo creativo y satisfactorio, sino que también priva a la sociedad en su conjunto de la contribución de la mitad de sus miembros.” (LeGates, 1996, p.76)

Las mujeres artistas sabían ya - previo al nacimiento de una práctica artística feminista - que en tanto que mujeres tenían que gastar más tiempo y recursos para probar su valía en campos creativos e intelectuales. LeGates incluso llega a afirmar que identifica un patrón de auto duda en las mujeres respecto a sus capacidades, derivada de esta situación de discriminación respecto a sus capacidades intelectuales y de creación. Hasta el surgimiento de grupos de mujeres artistas, que se organizaron para discutir las problemáticas en tanto que tales y fomentar el espacio para las mismas, la excepcionalidad de las mujeres en el arte (y la falta de una teorización sobre la mujer en tanto que identidad y sujeto) impidió la identificación de las mujeres entre ellas y la promoción de sus intereses como grupo.

La inclusión de un interés político y una perspectiva feminista en el arte, así como la apertura de la educación y el financiamiento para grupos de mujeres permitió a las primeras mujeres artistas feministas una expresión más creativa y explorativa de su subjetividad femenina, contribuyendo así a un cambio social en la representación cultural que se hacía y transmitía sobre el rol y la posición social de las mujeres.

La necesidad de estas mujeres por ser tomadas más seriamente en su papel como artistas las llevó a desafiar lo que ellas conceptualizan como un “monopolio masculino” tanto en el arte como en distintas áreas profesionales en general. A esta lucha puede atribuirse sin duda un cambio en los paradigmas existentes sobre la cultura, el arte, los posibles caminos de vida para las mujeres en ambos así como la manera en que a través de ellos se aprenden las representaciones y significados del ser mujer.

En otras palabras, puedo afirmar que las mujeres artistas que vincularon el feminismo a su producción artística y a su organización colectiva hicieron de la subjetividad femenina una estrategia y una herramienta para llevar a cabo una resistencia política tanto dentro como fuera del campo artístico. Esta lucha de poder estuvo marcada por dos intereses: el primero fue mejorar la posición social de la mujer a través de un fortalecimiento en su posición como artista y la denuncia de ciertas problemáticas sociales; mientras que el segundo interés consistió en variar las representaciones artísticas y culturales de la mujer, de tal manera que se crearán nuevos roles, modelos y referencias con las que las mujeres pudieran orientar su trayectoria de vida dentro de la sociedad.

Finalmente, la importancia de la construcción de prácticas artísticas que se sitúen desde los márgenes y cuestionen las formas en que el poder ha repartido los capitales y por tanto organizado a la sociedad con la siguiente cita; la cual me parece indicativa de las posibilidades del arte para transformar nuestras formas de vivir y relacionarnos si logra primero cambiar las perspectivas dentro de las cuales nos imaginamos y construimos tanto a nosotros como a los otros:

*La posición de las mujeres artistas dentro del sistema del arte y dentro del todo social permite orientar su proyecto creador en función de otros valores en los cuales podemos ver la afirmación de muchos artistas, y que si asumido colectivamente, pero no uniforme o dogmáticamente, permite y permitirá modificar la conciencia artística en la misma proporción que una modificación de la conciencia individual. (Arbour, 1987, p.25).*

Para expandir en las posibilidades de transformación social del arte es importante continuar algunas las líneas de pensamiento teórico aquí expuestas, para así entender al arte como un espacio de interacción social, donde se producen relaciones jerárquicas y regulaciones sociales. En ese sentido, las luchas de poder que imperan dentro del campo artístico convierten a la producción artística en un sitio de negociación de la identidad, tanto personal como social, y de tomas de posicionamiento político. Esta construcción de la identidad se da a través de la representación (cómo me veo a mí, cómo veo a los demás y como interpreto mi posición en la realidad social), lo cual puede ser – y las artistas feministas demostraron que históricamente ha sido – un mecanismo para articular la sexualidad y lo que se espera de cada sexo en términos sociales. En consecuencia, debo rescatar la importancia que tiene la creación de modelos y espacios alternativos a las narrativas dominantes en el campo artístico para negociar estas identidades, con

el objetivo de que estos permitan la construcción de nuevas categorías y maneras de organizarnos y entendernos socialmente.

Se ha demostrado que el arte produce sentidos y definiciones de la realidad, lo cual ha contribuido a naturalizar y legitimar ciertas relaciones de dominación, algunas de ellas relativas a las definiciones de lo que es ser hombre y lo que es ser mujer. Esto bajo el entendido que “el poder no es solo una cuestión de fuerza coercitiva, sino una red de relaciones, de inclusiones y exclusiones, dominación y subordinación” (Pollock, 2015, p.81), el cual se expresa y se reproduce continuamente a través de lo que Bourdieu denominó bienes simbólicos. Es mi esperanza que se continúe estudiando al arte como un terreno “ideológicamente estratégico” (Pollock, 2015, p.61) en tanto que se relaciona a una política del conocimiento (cómo percibimos al mundo, a los grupos que lo componen y nuestro lugar en él). Lo anterior requiere pensarlo en toda su complejidad, a partir de los discursos que le otorgan legitimidad, historicidad y particularidad, no como mera expresión creativa personal o como perfeccionamiento de la técnica; sólo así podremos desafiar algunos de los opuestos que tendemos a pensar como irreconciliables, entre ellos la posición social del hombre y la mujer.

## Epílogo: Descubrimientos e Inquietudes

A través de este trabajo tuve la oportunidad de profundizar en la obra de Pierre Bourdieu para observar más de cerca cómo operan las luchas de poder en el arte y como a través de éstas se ejerce una función de reproducción social. Lo anterior implicó entender al arte como un proceso – en lugar de como un producto – que va más allá de la mera expresión personal; como un espacio político en una íntima y constante relación con la sociedad en la que toma forma; un constructo a la vez que un constructor de la manera en que nos entendemos a nosotros mismos y a nuestra posición en el mundo.

Busqué resaltar la relevancia de pensar la producción artística a partir de las imágenes que reproduce como cargadas de simbolismos relativos a las visiones del mundo que guían la creación de estas obras. Dichas creaciones deben ser interpretadas como llenas de historia y de memoria cultural, que de manera sutil contribuyen a construir una determinada manera de interpretar el mundo. En tanto que estas representaciones y expresiones artísticas continuamente producen significados sobre lo que es ser – por ejemplo en este caso, lo que es ser hombre y lo que es ser mujer, estos significados dictan determinadas prácticas sociales como naturales y determina qué miradas sobre el mundo son correctas y cuales deberían ser excluidas de su circulación (es decir, decida la posible manera en que comprendemos el mundo), lo cual a su vez implica la producción de sujetos sociales.

Es por ello que creo que constantemente deberíamos preguntarnos por qué memoria, qué historia y qué

mundos posibles es capaz de construir el arte, ¿puede este retribuir de alguna manera las injusticias sociales llevadas a cabo por grupos dominantes? En ese sentido, como un sujeto social con voz e intereses propios, es importante transmitir como válida nuestra mirada en tanto que mujeres, legitimar nuestras preocupaciones sociales así como las expresiones creativas de las que hagamos uso. Toda expresión artística que se aleja o desafía de cierta manera al canon representa una oportunidad para preguntarnos por la validez histórica de cierto tipo de jerarquías sociales y de criterios estéticos.

Por otro lado, el estudio de una práctica artística feminista permitió entender algunas de las maneras en que se han perpetuado relaciones desiguales de género a través de la producción artística. Recuperar el feminismo como una postura epistemológica de importancia crítica ayuda a cuestionar muchos de los preceptos sociales que hemos naturalizado en distintos campos, no sólo en el artístico. En ese sentido, celebro la vinculación del arte y el feminismo puesto que en conjunto brindan una posibilidad única a las mujeres para entenderse, observarse y construirse desde nuevas lógicas y perspectivas que hagan valer su voz y su experiencia al hacer posible la inclusión de temas políticos desde lo personal, lo íntimo y lo simbólico.

Las artistas feministas pusieron en un primer plano de la discusión dentro del campo artístico la manera en que las prácticas artísticas funcionan como un espacio donde históricamente se construyen subjetividades, expectativas sobre el cuerpo y sobre las posibles trayectorias de vida que ofrece su realidad social. Esto ya ha sido entendido por ellas, por Bourdieu y por otros académicos como una posibilidad de hacer al arte una herramienta de acción e intervención políti-

ca, sin embargo la necesidad de que estas opiniones trasciendan de los círculos cerrados de la academia y de algunos artistas sigue estando presente.

Intenté aclarar a lo largo de este proyecto de qué manera el arte construye la representación o idea de la mujer a través de la interrelación de distintos discursos (cada uno de ellos con tiempos y orígenes distintos) que sin embargo se articulan para darle una forma específica, si bien cambiante según el contexto social. Al entender a la producción artística como un espacio donde las representaciones construyen subjetividades que trascienden el mismo campo, termino convencida más que nunca de sus potencialidades políticas, de su importancia al imaginar y construir un nuevo mundo, uno que sea igual de habitable para todos, que ofrezca las mismas oportunidades de crecimiento.

Esta particular participación del arte en la construcción de la sociedad, indica que el arte no es un mero reflejo de la sociedad: es al mismo tiempo su producto, un mecanismo de transmisión de conocimiento y una herramienta para la posible transformación social. Esta visión minimiza las producciones y aportaciones individuales creativas de cada artista, a favor de una visión más histórica y complejizante que integre distintas ideas sobre la producción artística. El arte, como estructura estructurante es “constitutivo de una ideología, no su mera ilustración” (Pollock, 2015, p.75)

En otras palabras, el arte no es pasivo, es acción; es una herramienta de difusión, de conocimiento, de construcción y de reproducción social, y también de denuncia que permite imaginar otros mundos posibles. De ahí la importancia de conocer las transformaciones y posibilidades de este desde lo social y

desde su historia particular. Como científicos sociales nos cuestionamos constantemente de qué manera se organiza la sociedad en la que vivimos, y sin duda un elemento importante para hacer esta reconstrucción es el estudio de cómo se produce y se circula aquello que llamamos arte; para así entender a qué intereses sirve o a qué grupos sociales beneficia.

Una vez más quisiera resaltar de que todo agente social se pregunte a través de que imágenes nos estamos pensando y como nos están enseñando a pensarnos a través de ellas, en este caso en tanto mujeres pero no debe limitarse a esta parte de nuestra identidad. Para entender una obra más allá de su mero disfrute estético resulta necesario entender qué gustos provoca, a qué diferencias apela, para quién fue hecha, que visiones del mundo reproduce, con qué temores juega y qué sujetos crea o legitima. Análisis teóricos como este proyecto de investigación - así como los movimientos artísticos políticamente comprometidos del cual el arte feminista forma parte - evidencian las motivaciones políticas encubiertas que buscan tener el control sobre aquellos temas que son adecuados presentar ante el público y la manera en que estos deben ser representados.

Como espero que se haya evidenciado en este proyecto, aproximarse al proceso de producción artística desde las ciencias sociales requiere de una investigación hecha desde la complejidad, donde el arte sea entendido como un constructo social (no como una obra producto de un genio creativo individual) y que sea capaz de integrar distintos elementos como la historia de los campos con los cuales el artístico se relaciona, las transformaciones sociales que generan un determinado *habitus*, así como las distintas representaciones de las múltiples identidades que se encuentran en disputa dentro del campo.

La importancia de un estudio basado en la complejidad y el entendimiento por capas reside en que nos permite entender y gestar algo desde el cruce de fronteras, construyendo nuevas maneras de comprender el mundo que nos rodea. Como entiende Griselda Pollock: “en la sutil negociación de lo que es pensable o esta más allá de los límites se van modificando las definiciones y prácticas sociales dominantes mediante las cuales se producen y articulan esos límites” (Pollock, 2015, p.37) En el caso de la producción de bienes simbólico vemos que la cultura no es sólo la creación y puesta en escena de obras artísticas, junto con ellas se están creando sujetos (en imagen e identidad); es en su centro creación de lo político, de las maneras en que elegimos ver la realidad e involucrarnos con ella.

Lo anterior también implica evidenciar lo simbólico dentro del arte, para identificar de qué manera se ejerce este tipo de violencia desde él. Ni el gusto ni las competencias artísticas son innatas, sino que ambas han sido naturalizados y estandarizados como una herramienta de diferenciación social; es de esta manera que el arte ha permitido que se generen configuraciones sociales más profundas que las que están a primera vista. En ese sentido, resulta más importante que nunca la invitación hecha por las artistas feministas a reescribir la historia del arte, de tal manera que se entienda cómo a través de este se ha reforzado el poder de ciertos grupos mientras que se ha marginalizado al crear representaciones nocivas e incorrectas de ellos y al no dejarlos ser partícipes de la producción artística.

Quedan sin embargo algunas preguntas pendientes que este trabajo me dejó y que me interesaría en un futuro regresar a ellas, a saber: ¿podríamos decir que en cualquier lucha política se hace necesaria la presencia de una producción artística? ¿Hasta que punto es capaz esta de provocar una revolución social? ¿Se debería

evaluar al arte de las mujeres en tanto que tales? ¿Cómo definir criterios más allá de lo estético para decidir qué arte se permite y cuál se excluye? ¿Como espectadores debemos cambiar a un accionar menos pasivo que no sea sólo ver? ¿Cómo lograr a partir de estas obras abrir conversaciones, para politizarnos y a los de nuestros entornos cercanos? ¿Se puede hacer que el arte mire hacia el futuro?

Asimismo es importante resaltar algunos de los debates que continúan vivos alrededor de este tema, tales como sobre si hay alguna característica esencial o diferencial en el arte de mujeres vs. el arte producido por hombres o si debería pensarse a las producciones artísticas en función del género o situación social de su creador o apreciarlas y decodificarlas independientemente de éstos. También persisten las dudas sobre el alcance real de esta práctica artística feminista, especialmente respecto a si ha logrado subsanar la disparidad entre las promesas escolares y las oportunidades de vida para las mujeres artistas, lo cual recordemos fue una de sus principales luchas. En ese sentido, también me parece necesario reconocer como limitante de este proyecto de investigación la falta de acercamiento a la trayectoria individual de cada una de las productoras fundadoras.

Las artistas feministas reclaman que la distinción social hecha a partir de lo sexual que les da a las mujeres un acceso desigual a la capacidad de reconocimiento como artistas (al dificultar su entrada y posterior consagración tanto en el área de producción como de recepción). La práctica artística feminista a la que ellas dieron vida retó los límites de lo pensable en el arte desde su decisión de temáticas, medios y formas de organización; lo cual contribuyó a continuarle dando tracción al campo, ya que recordemos que éste sin luchas no existe, se estanca o desaparece.

La identificación por parte de estas mujeres artistas de la existencia de relaciones de poder y categorías jerárquicas dentro del mundo del arte que impedían su pleno desarrollo como artistas abrió la puerta a muchas posibilidades de exploración y exhibición a mujeres artistas contemporáneas y por venir. Además fueron vitales al apoyar la lucha externa al campo artístico que denunciaba las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres basadas en una división sexual y de género que había sido impuesta como naturalizada.

Al entender cómo es que el arte puede estructurar nuestro pensamiento y por lo tanto la manera en que nos movemos en el mundo, se entiende que la toma de posición en y respecto al mismo se vuelve necesaria si lo que se busca es hacer de éste una herramienta consciente en la construcción del tipo de sociedad que deseamos, donde los creadores sean correctamente identificados como productores y como constructores sociales con una responsabilidad histórica.

El creador artístico es un productor simbólico de lo social en tanto que genera y transmite ideas, representaciones y visiones distintas sobre el modo del ver el mundo, o cual incluye jerarquías y relaciones desiguales. Bajo esa lógica me parece importante concluir haciendo énfasis en la importancia de resistencias políticas dentro del arte (y en todos los campos propios de la producción simbólica), a cuál reside en su capacidad de cambiar la manera en que vemos y entendemos el mundo a favor de uno más equitativo donde las relaciones de poder desiguales, injustificadas y naturalizadas puedan ser reconfiguradas. En ese sentido, se hace evidente la necesidad de imágenes positivas para que las mujeres podamos construir alternativas de vida más satisfactorias y multidimensionales.

La producción artística en términos de creación de iden-

tidades y sujetos resulta un parte vital de la humanidad, donde todos los grupos que conviven tienen un interés político por ver validadas sus representaciones y que éstas sean aceptadas como legítimas y difundidas entre otros grupos sociales. El arte nos indica posibilidades en que podemos crear un yo o un nosotros, tanto en su estructura como en las representaciones de los distintos grupos que se haga.

Sin embargo, el arte muchas veces es visto como un lujo inaccesible - tanto económica como simbólicamente - por muchos grupos sociales, sin embargo su potencia como herramienta de conocimiento y como una forma de hacer política (dejando un poco de lado su posibilidad de entretener) ponen en claro la necesidad de que todos los agentes sociales participen de él. Lo anterior deviene en una necesidad de seguir cuestionando al privilegio y la educación como uno de los principios de legitimidad del arte, para así convertir a este en un disfrute y un maestro que nos esté permitido a todos (tanto en su circulación como en su producción) sin importar el origen o la posición social de la cual provengan.

Me inquieta alegremente el pensar hasta dónde puede seguir creciendo este campo, interactuando con las circunstancias sociales que rodean a sus ahora todos posibles creadores y hacia qué lugares puede llevarnos respecto a la manera en que pensamos al mundo, a nosotros mismos y las formas en que interactuamos con otros, con aquellos que no son como yo. Consecuentemente, me gustaría proponer a manera de fin al campo artístico como un espacio que contiene en sí mismo la posibilidad de incluir nuevos agentes o de ser un espacio de resistencia que opere por un lado como crítica del mismo campo y que por otro haga uso de él para llevar distintas luchas políticas por un mundo más igual y equitativo a nuevos públicos.

Es por ello por lo que me gustaría hacer una invitación a preguntarnos por el valor político y social de muchas de las prácticas artísticas que quedan fuera de las instituciones de lo que podríamos llamar Gran Arte, puesto que muchas de ellas cuestionan las formas en que el poder se ha ejercido y plantean la posibilidad de nuevas subjetividades y formas de organizar a la sociedad. De manera individual eso puede hacer que nos replanteemos la manera en que estamos viviendo y relacionándonos con aquello que nos rodea, las perspectivas bajo las cuales guiamos nuestras acciones cotidianas, y pueden ayudar a construir un nosotros y un otros diferente. Los empuja a atrevernos a explorar y a conocer lo diferente, aquello que no siempre está avalado por los grandes nombres e instituciones, a usar nuestra creatividad como una forma de protesta y como una vía para generar comunidad.

En tiempos como los actuales también me parece importante seguir subrayando la necesidad del feminismo - tanto como movimiento social como corriente de pensamiento - en un contexto social, laboral, familiar, académico y artístico dada su relevancia política y epistemológica al permitirnos pensar a las mujeres como un nuevo sujeto lleno de potencialidades con mucho que aportar a la construcción de nuevas estructuras y formas de relación dentro de la sociedad.

La lucha por un mundo más igual, para las mujeres y para muchos otros grupos marcados por la diferencia continúa. Retomar este estudio de caso para posicionar a esta galería como un ejemplo de resistencia política, es decir, un ejemplo de las formas en que el arte imagina y contribuye a construir nuevos mundos posibles e indaga dentro de nuevas identidades, contribuye a la esperanza por hacer de este mundo

uno donde cada mujer sea capaz de construir su propia trayectoria de vida en una sociedad que no dicte su valor de acuerdo con su diferencia biológica o sexual. Es momento de permitir a las mujeres construir nuestra propia representación de sí mismas y dejar que seamos productoras de significados, de sujetos, de conocimiento, de formas de ver, de pensar y de sentir para públicos que hasta hace poco se veían limitados en su capacidad de elección y de creación.



## Fuentes de Consulta

**ADAMSON, Nancy y BRISKIN, Linda, et al.:** “Feminist organizing for change. The contemporary women’s movement in Canada”, Oxford University Press, Canadá, 1988, pp. 332.

**ARBOUR, Rose-Marie:**

- “Le rôle des Québécoises dans les arts plastiques depuis trente ans”, *Vie des arts*, 20 (78), 1975, p.16–67.
- “Quelques hypothèses pour une histoire de l’art des femmes, 1965-1985”, *Le monde selon Graff*, 1966-1987, Ed. Graff, Montreal, 1987, pp. 575-589.
- “Déclis, art et société: le Québec des années 1960 et 1970”, Collection Images de sociétés, Canada, 1999, pp. 256.
- “Le champ de l’art moderne et les femmes artistes au Québec dans les années 1960”, *Arte a Parte. Donne artiste fra margini e centro*, Franco Angeli Editore, Milan, 2000, pp.1-20.

**AUSINA, Anne-Julie:** “Le performance comme force de combat dans le féminisme”, *Recherches féministes*, vol. 27, n°2, 2014, pp. 81-96.

**BEAUDRY, Lucille:** “L’art et le féminisme au Québec: aspects d’une contribution à l’interrogation politique”, *Recherches féministes*, vol. 27, n°2, 2014, pp. 7-19.

**BECKER, Howard:** “Art Worlds”, University of California Press, United States of America, 1982, pp. 392.

**BERGER, John:** “Ways of seeing”, Penguin Books, England, 1973, pp. 165

**BISHOP, Jacqueline:** “Catherine Morris discusses feminism’s enduring contributions and why women artists should think ahead”, Huffington Post, October 2014.

**BOURDIEU, Pierre:**

- “Sur le pouvoir symbolique”, en *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 32 année, N.3, 1977, pp. 405-411.
- “Sociología y cultura”, Grijalbo, México, 1990, pp. 317.
- “The love of art. European art museums and their public”, Polity Press, Great Britain, 1991, pp. 182.

- “The field of cultural production”, Polity Press, United Kingdom, 1993, pp. 266.
- “La domination masculine”, Éditions du Seuil, Canadá, 1998, pp. 177.
- “Capital cultural, escuela y espacio social”, Siglo XXI, Argentina, 2000, pp.184.
- “Sobre el campo político”, Presses Universitaires de Lyon, Francia, 2000, pp. 35.
- “El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura”, Siglo XXI, México, 2010, pp. 281.
- “Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario”, Anagrama, España, 2011, pp. 514
- “La distinción. Criterios y bases sociales del gusto”, Taurus, España, 2012, pp. 597

**BROUDE, Norma y Garrard, Mary:** “Power of feminist art”, HN Abrams, United States of America, 1994, pp. 318.

**BUTLER, Cornelia:** “WACK!: art and the feminist revolution”, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007, pp. 511.

**CHAPMAN, Jenny:** “La perspectiva feminista” en MARSH, David y STOKER, Gerry (eds.), *Teoría y métodos de la ciencia política*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp.322.

**DUMONT-JOHNSON, Micheline:** “La pensée féministe au Québec: anthologie, 1900-1985”, Éditions du Remue-Ménage, Montréal, 2003, pp.750.

**DURAND, Marc:** “Histoire du Québec”, Imago, Paris, 1999, pp.236.

**FOURNIER, MARCEL:** “Culture et politique du Québec”, *Cahiers canadiens de sociologie*, Vol.12, No. ½ (spring, 1987), pp. 64-82.

**GALLEGOS ELÍAS, Carlos:** “¿Cómo pensar el objeto artístico? El regreso del sujeto. Una mirada interdisciplinaria”, ponencia presentada en *Ver y oír el siglo XXI: la relación de la música – imagen en México*, Facultad de Música, UNAM, marzo 2019, pp.16

**GARCÍA-OLIVEROS, Elena y Durán, Gloria:** “Cambiar el arte para cambiar el mundo (Una perspectiva feminista) Diálogo abierto con

Suzanne Lacy". *Calle14*, 11 (16), 2014, pp. 116 - 129

**GOMBRICH, Ernst Hans:** "Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual", Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 152.

**GOURLAY, Sheena:** "Feminist / Art in Quebec. 1975-1992", Concordia University, Canada, 2002, pp. 367.

**GRANÉS, Carlos:** "El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales", Taurus, México, 2011, pp. 489.

**GUTIERREZ, María Laura:** "Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos", *Asparkia*, 27, 2015, pp.65-78.

**HAMELIN, Jean y PROVENCHER, Jean:** "Breve historia de Quebec", Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp.164.

**LACRUZ, Tito:** "Haciendo de la violencia familiar un asunto público. La experiencia en Quebec, Canadá", *Temas de Coyunturas*, no. 55, Junio 2007, pp.57-88.

**LAMOUREUX, Diane:** "L'amère patrie", Éditions du Remue-Ménage, Québec, 1990, pp.175.

**LAMOUREUX, Ève:**

- "Art et politique: nouvelles formes d'engagement artistique au Québec", Éditions Écosociété, Montréal, 2009, pp.368.
- "Évolution de l'art engagé au Québec. Structuration et spécificités", *Globe*, 14(1), 2011, pp. 77-97.

**LeGATES, Marlene:** "Making Waves. A history of feminism in western society", Copp Clark LTD, Toronto, 1996, pp.397.

**LIPPARD, Lucy:**

- "Sweeping Exchanges. The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s", *Art Journal*, 40:1-2, 1980, pp. 362-365.
- "The pink glass swan: selected essays on feminist art", New Press, New York, 1995, pp.342

**LUPIEN, Anna:** "De la cuisine au studio", Éditions du Remue-Ménage, Québec, 2012, pp. 208.

**MARTÍNEZ-COLLADO, Ana:** "Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. "Lo personal es político" y la transformación del arte contemporáneo", *Dossiers Feministes*, 18, 2014, pp.35-54.

**MULLER, Adam:** "Concepts of culture: arts, politics & society", University of Calgary Press, Canada, 2005, pp.414.

**NENGAN MENSAH, Maria:** "Dialogues sur la troisième vague féministe", Éditions du Remue-Ménage, Québec, 2005, pp.247.

**NOCHLIN, Linda y Reilly, Maura, eds:** "Women Artists: The Linda Nochlin Reader", Thames & Hudson, New York, 2015, pp. 472

**POLLOCK, Griselda:** "Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte", Fiordo, Argentina, 2015, pp.346.

**POURTAF, Leila:** "Féminismes électriques 2000-2010, Éditions du Remue-Ménage, Québec, 2012, pp.230.

**READ, Herbert:** "Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana", Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp.239.

**ROBERT, Guy:** "L'art au Québec depuis 1940", La Presse, Montreal, 1973, pp.501.

**SAINT-MARTIN, Lori:** "Mots et espaces du féminisme", *Cahiers de l'IREF*, Montréal, 2000, pp.119.

**SEERY, Annabelle:** "Les jeunes féministes et la valorisation du travail de reproduction: quelques réflexions sur le mouvement des femmes au Québec", *Recherches féministes*, vol. 28, n°1, 2015, pp. 151-168.

**SIOUI DURAND, Guy:** "L'art comme alternative: Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec: 1976-1996.", *Intervention*, Québec, 1997.

**ST-GELAIS, Thérèse:** “Loin des yeux, près du corps: entre théorie et création”, Éditions du Remue-Ménage, Québec, 2011, pp.177.

**STRATICA - MIHAIL, Eliana:** “Feminist Beginnings: an interview with six founding members of La Centrale Galerie Powerhouse”, *Impact féministe sur l'art actuel: La Centrale à 40 ans*, Montreal, La Centrale Galerie Powerhouse, 2015, pp.43-50.

**WARK, Jayne:** “Radical gestures: feminism and performance arts in North America”, McGill-Queen’s University Press, Montréal, 2006, pp.285.

**WESTEN, Mirjam:** “Rebelle: art and feminism 1969-2009”, Arhem: Museum voor Moderne Kunst, 2010, pp.351.

**WILLIAMS S., Nicole:** “Emerging from the room: reevaluating the role of gender exclusivity and women’s representation in the 21st Century Mainstream Art World”, Tesis presentada para obtener el título de Maestría en Estudios de Arte en Dartmouth College, New Hampshire, Agosto, 2017, pp.127.

Publicaciones de **LaCentrale/Galerie Powerhouse:**

- “Instabili”, LaCentrale/Galerie Powerhouse y Éditions du Remue-Ménage, Québec, 1990, pp.175.
- “Légitimation”, LaCentrale/Galerie Powerhouse y Éditions du Remue-Ménage, Québec, 2004, pp.80
- “Les Centrelles”, LaCentrale/Galerie Powerhouse y Éditions du Remue-Ménage, Québec, 2004, pp.72.
- “Multiplier. Points de vue sur l’art actuel des femmes”, LaCentrale/Galerie Powerhouse y Éditions du Remue-Ménage, Québec, 1998, pp.68
- “Textura”, LaCentrale/Galerie Powerhouse y Éditions du Remue-Ménage, Québec, 2000, pp.135.
- “Transsmision”, LaCentrale/Galerie Powerhouse y Éditions du Remue-Ménage, Québec, 1996, pp.147.
- “Voix Singuliers”, LaCentrale/Galerie Powerhouse y Éditions du Remue-Ménage, Québec, 1997, pp.76.

RISE UP: A digital archive of feminist activism.

Sitio web: <http://riseupfeministarchive.ca>

