

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

Mnemosyne: Tras los pasos de Agnès A. Caamaño

Proyecto de investigación y producción artística

Sisag Clio Bravo Idrobo

Artes Contemporáneas

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciada en Artes Contemporáneas

Quito, 10 de Diciembre de 2017

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES CONTEMPORÁNEAS

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Mnemosyne: Tras los pasos de Agnès A. Caamaño

Sisag Clio Bravo Idrobo

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Deborah Morillo, M.A.

Firma del profesor

Quito, 10 de Diciembre de 2017

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Sisag Clio Bravo Idrobo

Código: 00128247

Cédula de Identidad: 0604186403

Lugar y fecha: Quito, 10 de Diciembre de 2017

RESUMEN

El proyecto comprende una investigación artística sobre Agnès A. Caamaño. Ecuatoriana, y una de las grandes historiadoras, críticas, y curadoras de Arte Moderno del siglo XX. Desconocida en Ecuador. La investigación se plasma en un video-documental, el archivo de A. Caamaño, y su libro "Historia del Arte Moderno".

El archivo y el documento permiten visibilizar narrativas olvidadas u omitidas desde el territorio del arte, construyendo nuevos relatos que atraviesan el genero, el documento y la construcción histórica del arte.

'Tras los pasos de Agnès Caamaño' surge desde la pregunta de Linda Nochlin ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? (1971), expandiéndola a ¿Por qué no han habido grandes críticas, curadoras, e historiadoras de Arte?.

Palabras clave: Mujeres artistas, arte moderno, artistas abstractas, arte político, mujeres artistas latinoamericanas.

ABSTRACT

The project is an artistic research about Agnès A. Caamaño. Ecuadorian, and one of the greatest art historian, critic, and curator of Modern Art of the 20th century. Unknown in Ecuador, until today. The investigation translates into a documentary video, the archive of A. Caamaño, and her book "The Story of Modern Art".

The archive and the document make it possible to make forgotten or omitted narratives from the art world visible, telling new stories that go through gender, the document and the historical construction of art.

"Tras los pasos de Agnes A. Caamaño" arises from the question by Linda Nochlin "Why have there not been great women artists?" (1971), expanding it to "Why have there not been great women critics, curators, historians and curators of Art?".

Keywords: Women artists, modern art, abstract artists, political art, latinoamerican abstract artists.

DEDICATORIA

A mi mamá Ximena, todo lo que soy y puedo llegar a ser es gracias a ti, te amo. *“La luna vino a la fragua...”*.

A mi abuelita Marthita, que siempre ha creído en mi. Mi alma gemela.

A Araceli Gilbert, gracias a ella descubrí el universo de Agnès.

A todas las mujeres artistas latinoamericanas que no han sido nombradas por la Historia del Arte, a las que hemos olvidado.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Anamaría Garzón, Wendy Ribadeneira y Deborah Morillo. Sin su ayuda Agnès no existiría. Cuando inicié la carrera nunca imaginé que encontraría mi lugar, encontrarme. Gracias por creer en mi desde el inicio. Al no ser una persona extremadamente verbal lo mejor que puedo hacer es citar a Camus, que al ganar el premio Nobel escribe una carta a su profesor de escuela:

“Without you, without the affectionate hand you extended to the small poor child that I was, without your teaching and example, none of all this would have happened. I don’t make too much of this sort of honor. But at least it gives me the opportunity to tell you what you have been and still are for me, and to assure you that your efforts, your work, and the generous heart you put into it still live in one of your little schoolboys who, despite the years, has never stopped being your grateful pupil. I embrace you with all my heart.” (Camus, 1957)

También agradezco a Fabiano Kueva, por guiarme en la construcción de Agnès, convertirla en alguien. Al No Lugar (Edu, Pancho y Byron) por permitirme ser parte de Nodo, más allá de darme un espacio de creación, me acompañaron durante todo el proceso. A mi papá, Coquita y Betul, siempre presentes y apoyándome.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	9
¿Quién escribe la Historia del Arte?.....	14
¿A cuántas mujeres en el mundo del arte puedes nombrar?.....	29
Construyendo a Agnès (Conclusiones).....	39
Referencias bibliográficas.....	54
Anexo A: Montaje de la exhibición “Tras los pasos de Agnès A. Caamaño	58
Anexo B: Artículos de prensa sobre la exhibición.....	62

INTRODUCCIÓN

The truth is that Modern Art cannot be defined with any degree of finality either in time or in character and any attempt to do so implies a blind faith, insufficient knowledge, or an academic lack of realism.

(Agnès A. Caamaño, 1934.)

Cuando pensamos en las grandes instituciones museográficas es común pensar en el MoMA, Louvre, Met, Hermitage, Orsay, Centro Pompidou. Un catálogo de 1977 del museo Louvre de París llegó a mis manos por accidente, está dividido en cuatro secciones: Pintura, grabado, dibujo, y escultura. La sección de pintura inicia con la frase “De entre los museos del mundo, el Louvre posee sin duda la colección de pinturas, si bien no la más numerosa por lo menos la más completa” (Quoniam, 1977, p. 36). Esta sección está compuesta por 57 cuadros, en un periodo de quinientos años, iniciando en 1360 y terminando en 1864. Los artistas que las crearon son occidentales, la mayoría franceses, y hombres. De su totalidad, treinta tienen un personaje femenino como protagonista, y once están desnudas. Existen tres cuadros dedicados al desnudo parcial masculino, siendo éstas representaciones de la deidad Jesús. Las demás obras son retratos a personajes bíblicos, monárquicos o eclesiásticos, como San José, los reyes Jean le Bon, Carlos VII, Luís XIV, Napoleón I, entre otros. La elección de este museo y la fecha del catálogo no son al azar, de acuerdo al catálogo el museo, en la década de los 70, acogía a tres millones de visitantes anuales, en una década éste fue visitado por treinta millones de personas. Treinta millones de personas admiraron a “Las bañistas” de Fragonard, a “El Baño turco” de Ingres, a “El aseo de Ester” de Chassériau, a “Betsabea” de Rembrandt. Se conmisieron con el sufrimiento de un Jesús despojado de su ropa, humillado, representado por Quarton en “La piedad de Villeneuve-

lès-Avignon”, o con “El Calvario” de Mantegna, o el “Entierro de Cristo” de Tiziano. Treinta millones forjaron su mirada sobre qué es arte a partir de la curaduría del Louvre.

Linda Nochlin, en la misma década publica su ensayo “Why there have there been no great women artists?” en 1971. Nochlin afirma que en la sociedad las mujeres artistas están categorizadas en otro apartado con respecto a los artistas hombres. Ellas son puestas en un solo canasto, sin importar su género y temática, si hacen arte y son mujeres su arte es femenino. Y el arte femenino no es comparable al arte hecho por hombres, que aspira a la grandeza. Nochlin afirma que esto no es culpa de los ciclos menstruales, ni de las hormonas, es directamente un producto de las instituciones y la educación. Desde un inicio, con los símbolos, signos y señales, la sociedad es condicionada.

Si localizamos el discurso de Nochlin en la época contemporánea sigue siendo relevante, la condición de la mujer en el mundo del arte ha cambiado muy poco en los últimos cuarenta años. Para corroborar esta afirmación se ha acudido al material literario sobre arte que circula en las librerías de Ecuador, contexto de la investigación. De los libros consultados, el que contiene la antología más grande de artistas es “El A B C del arte” publicado por Phaidon Press Limited, que de acuerdo a la editorial, es producto de una investigación realizada por diversos curadores, críticos, artistas y académicos. Comprende una recopilación desde el Renacimiento hasta la actualidad, contiene las obras de aproximadamente novecientos artistas, en la descripción del libro reza “Solo en esta obra podía tener cabida Miguel Ángel junto a Millais, Picasso con Piero della Francesca, y Rodchenko con Rodin” (Phaidon Press Limited, 2006, p. 2). De casi mil artistas, en la portada los únicos mencionados son artistas masculinos.

El siguiente libro es “El ABC del Arte del Siglo XX” de Phaidon Press Limited, uno de los más extensos sobre arte moderno, que incluye a quinientos artistas. Este “Ofrece una guía de la A a la Z del arte de un siglo extraordinario, incluye a los artistas favoritos de finales del siglo IX e inicios del XX como Monet, Picasso, Dalí y Hockney, así como también a los artistas contemporáneos más innovadores” (Phaidon Press Limited, 2006, p. 2). Se mantiene el esquema, los nombrados son artistas masculinos.

Para no ir tan lejos, si seleccionamos textos escritos en el país, en el libro “Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX” escrito por Hernán Rodríguez Castelo -crítico de Arte ecuatoriano- y publicado por el Centro Cultural Benjamín Carrión, encontramos cuatro artistas mujeres entre veintiocho artistas solo en la letra A (1992, p. 5). En “El siglo XX de las artes visuales en Ecuador” escrito, de nuevo, por Rodríguez Castelo y publicado por el Museo de Arte del Banco Central, existe una recopilación de doscientos cincuenta artistas, de los cuales veintiuno son mujeres. En el libro “100 Artistas de Ecuador” publicado por Dinero, y de nuevo editado y escrito por Rodríguez Castelo, encontramos a trece mujeres (1992). Los libros más extensos sobre artistas ecuatorianos fueron elaborados por Hernán Rodríguez Castelo, y tienen un mismo patrón.

Es necesario indicar que la investigación bibliográfica fue abordada desde el análisis de los índices, portadas, e introducciones de cinco libros, este mapeo superficial no fue arbitrario, el propósito fue comprobar cómo desde el primer contacto se muestra una

mirada masculina sobre la Historia del Arte, evidenciándose que las mujeres en el Arte tienen una presencia casi inexistente en estos libros.

Afortunadamente la incertidumbre acerca de cómo la Historia es construida, especialmente la Historia del Arte, es un sentimiento compartido por varios autores. La bibliografía de la investigación parte desde Michel Foucault, y su libro “La Arqueología del Saber” de 1969. Con Foucault se esclarece cómo una historia se ha convertido en la Historia, usando el archivo como su herramienta de legitimación. (1988, p. 18) A continuación pasamos a Jacques Derridá, en su ensayo “Archive Fever, a Freudian Impression” de 1995, que nos permite comprender el uso del archivo desde la Institución. Derridá afirma que el archivo representa un deseo latente por la memoria, por apresarla para la eternidad, que éste al mismo tiempo es una herramienta que instituye, y es conservadora, a lo que él llama el Mal de archivo. El archivo preserva, reserva, ahorra, pero no de una manera natural, el archivo hace la ley y valida la Institución. (1995, p. 41)

Nos encontramos con Okwui Enwezor, quien publica en el 2008 el ensayo “Archive Fever: Photography between History and the Monument” que acompaña una exhibición con el mismo nombre en el International Center of Photography. Enwezor parte desde la definición de archivo de Foucault, para replantearse el archivo en el Arte Contemporáneo. Repensar maneras de trabajar en la identidad, historia, memoria y pérdida a partir del arte. (2007, p. 4) Hasta llegar a Ana María Guasch y a “Los lugares de la Memoria: El arte de archivar y recordar” del 2005. Ella afirma que el archivo es una manera de recuperar la memoria, siendo ésta una actividad vital para la práctica humana que define el vínculo con el pasado, y éste vínculo permite definir el presente. El archivo rehabilita el diálogo entre el

pasado y el presente. Nos explica como se ha construido el presente. Los textos van desde lo macro: la Historia, hasta lo micro: el uso del archivo en el arte contemporáneo. (2005, p. 6)

El proyecto “Mnemosyne” parte de la pregunta de Linda Nochlin y la expande a ¿Por qué no han habido grandes mujeres críticas, curadoras, teóricas, e historiadoras en el mundo del Arte?. Es atrevido pero acertado afirmar que hoy, cuarenta años después de la publicación, las cosas han cambiado muy poco. La pregunta de Nochlin sigue latente. ¿En dónde están?. ¿En dónde está Ernesta Gombrich, Horsta Janson, Georgina Vasari, o Joaquina Winckelmann?.

Mnemosyne parte de esta pregunta, y propone resolverla por medio de la transgresión de la historicidad del arte. A través de la introducción de una narrativa alternativa a ésta.

Objetivo general:

El objetivo general del proyecto es transgredir con la historicidad del Arte, al introducir una narrativa en ésta. La narrativa que se introduce es la historia de Agnès, convirtiéndola a ella en parte de la Historia del Arte. El objetivo general deriva de la pregunta de Linda Nochlin “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” desembocando en la pregunta “¿Por qué tampoco han habido grandes curadoras, historiadoras, críticas, y teóricas del arte?”.

Objetivos específicos:

–Investigar cómo la historia del arte ha excluido narrativas de grupos minoritarios, específicamente de las mujeres latinoamericanas artistas.

–Cuestionar el poder del archivo, usarlo como un medio de diálogo con la Historia y utilizarlo como herramienta de ruptura.

–Visibilizar el rol de la mujer en la Historia del Arte, por medio de la sátira.

¿QUIÉN ESCRIBE LA HISTORIA DEL ARTE?

En suma, la historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad; mientras que la historia propiamente dicha, la historia a secas, parece borrar, en provecho de las estructuras más firmes, la irrupción de los acontecimientos.”

(Foucault, 1988, p. 8)

El proyecto “Mnemósine” empezó como una preocupación, sobre cómo la historia del arte es contada y enseñada por la academia. Nunca me sentí completamente identificada con la historia contada, siendo mi posición la de una estudiante mujer ecuatoriana de artes contemporáneas, las mujeres eran escasas en la narrativa, y las mujeres latinoamericanas inexistentes, con excepción de Frida Kahlo. Para entender por qué varias narrativas fueron excluidas de la narrativa oficial, se debe comprender cómo ésta se conformó y llegó a convertirse en la Historia. Una manera de abordar esta problemática es estudiando la historiografía de la Historia del Arte, pero con cautela, utilizando una

mirada crítica, desprovista de inocencia, que nos permita indagar en la historia de la Historia. Por lo tanto, este capítulo pretende elaborar un recorrido rápido por la Historia del Arte, poniendo énfasis en el siglo XX, sin embargo, esta mirada será sesgada, los fragmentos que se toma de la Historia del Arte son intencionales, son parte de narrativas específicas que prueban la subjetividad de la misma, la autora decide qué entra y qué no, ella selecciona, aprueba, y juzga qué merece ser nombrado, de la misma manera que lo hace la historia.

Las personas que han tenido una aproximación académica al arte, probablemente han escuchado el mismo discurso sobre el transcurso de los acontecimientos del mismo, utilizando textos y referentes visuales similares. Esto se debe a que la norma se forma en base de la repetición de ciertos patrones. Siendo mi aproximación a esta historia desde la teoría de género, me pareció acertado citar a Judith Butler, cuando ella habla sobre la repetición y la norma “El hecho de que los regímenes de poder del heterosexismo y el falocentrismo adquieran importancia mediante una repetición constante de su lógica, su metafísica y sus ontologías naturalizadas [...] la repetición debe seguir siendo el mecanismo de la reproducción cultural de las identidades, por lo tanto, podríamos aventurarnos a decir que esta narrativa se ha forjado en base a la repetición.” (Butler, 1990, p. 95). El texto de Butler nos habla sobre cómo el poder configura la norma, siendo la institución del arte una forma de poder, la historia es su disciplina, que se reafirma por medio de la interacción.

En 1998 Donald Preziosi edita el libro “The Art of Art History: A critical Anthology”, el cual según Preziosi “no está organizado como una historia de la historia del arte convencional, ni como una novela histórica, más bien es un ensamblaje de cosas

provocativas para pensar con” (2009, p. 1), este compendio de ensayos fue publicado por Oxford University Press como parte de la serie “Oxford History of Art”, lo cual nos da una señal sobre el lugar de enunciación de Preziosi. De acuerdo a él la Historia del Arte es un sistema de profesiones e instituciones interrelacionadas, cuya función ha sido fabricar un pasado histórico que podría ser usado en el presente (2009, p. 11), Preziosi nos da la primera pista para iniciar el capítulo, la narrativa es construida, por lo tanto se pretenderá en este ensayo indagar sobre quién la construye y desde cuando, para así determinar de dónde viene la Historia del Arte.

La manera en la que se valida la historia es por medio del documento, de acuerdo a Michel Foucault en la “Arqueología del Saber” la Historia es una disciplina, utiliza el documento para “definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones.” (1988, p. 10), esto lo logra al trabajar el documento desde el interior y elaborarlo, por lo tanto la Historia del Arte, al ser parte de una de las grandes historias del poder, debe caer en la misma definición, es decir, ésta organiza, recorta, distribuye, ordena, categoriza, define, y contextualiza los documentos. Ésta se construye en base a un archivo creado por si misma, siendo el documento para la Historia un elemento de legitimación.

Según Foucault, la Historia “transforma los documentos en monumentos, [...] despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos.” (1988, p. 11), la Historia se construye a sí misma y establece documentos que afirman su discurso. Esta idea la confirma Robert Nelson, al decir que “la historia del arte adquirió la habilidad y poder de controlar y juzgar sus fronteras, admitir o rechazar personas y objetos, y enseñar y transmitir valores a otros.”

(1997, p. 28). Por lo tanto podríamos afirmar que ésta construye su narrativa, que después es impartida a la sociedad como la Historia oficial.

Sitúo el arranque de mi investigación hace aproximadamente 250 años en Occidente, con la aparición de la figura de Johann Joachim Winckelmann, llamado por varias fuentes, que tienen cierto poder en el mundo del arte (Como: Metropolitan Museum of Art, Enciclopedia Britannica, Cambridge Scholars, la editorial Boydell and Brewer, Eugene Kleinbauer, Carl Justi, Alex Potts, Germain Bazin, y varios etceteras más.), como el padre de la Historia del Arte, que configuró una mirada que continúa hasta la actualidad, con pequeñas modificaciones que corresponden a una forma de adaptabilidad de los conceptos según su contexto, y los ejes de poder. Mediante el mapeo elaborado por Lee Sorensen sobre la historiografía del arte, para el Dictionary of Art Historians, un proyecto que inició, de acuerdo a Sorensen, en 1986 al indexar historiadores citados en los libros de Eugene Kleinbauer “Research Guide to the History of Western Art” de 1982 y “Modern Perspectives in Western Art History” de 1971, desde el 2010 la investigación forma parte del Departamento de Arte, Historia del Arte, y Estudios Visuales de la Universidad de Duke. (Dictionary of Art Historians, 2017). Se puede afirmar que ésta tiene su raíz en la Grecia Antigua, a pesar de que no existía una disciplina como ésta entre las siete artes liberales del mundo clásico, existían sujetos que quisieron plasmar para la posteridad el arte que se realizaba en la época, tenemos a Xenócrates de Atenas (también llamado como Xenókrates, o Jenókrates), ca. 280 a.C., un escultor, en 1932 Bernhard Schweitzer lo nombra como el padre de la Historia del Arte (1932, p. 3), Schweitzer fue un historiador del arte alemán, parte de la escuela *Strukturforschung* o escuela de investigación estructural, alumno de la DAI, rector de la universidad de Leipzig, y experto en arte geométrico Griego e

historiografía. (Fuchs, 1988, pp. 258-259), Xenócrates escribió sobre lo que pasaba con la escultura en su contexto y fue introducida en el texto “Naruralis Historia” de Plinio el Viejo.

Nos situamos aproximadamente 1700 años después, porque gracias al periodo del oscurantismo de la Edad Media no existen datos que sean lo suficientemente relevantes para ser nombrados, cuando Giorgio Vasari, un arquitecto, pintor y escritor italiano, escribe la biografía de los artistas del renacimiento italiano llamada “Las vidas de los artistas” publicada en 1550 y dedicada al duque Cosme I, nombrado por algunos (Como Rud Einar, Blake Gopnik, The Oxford Dictionary of Art and Artists, Fred Kleiner.) como el padre de la historia del arte, Vasari nos enseña cómo es su visión de la escritura sobre la historia desde el segundo prefacio:

“Not merely the dry narration of events which occur during the rule of a prince or a republic, but a means of pointing out the judgements, counsels, decisions, and plans of human beings, as well as the reason for their successful or unsuccessful actions; this is the true spirit of history, that which truly instructs men on how to live and act prudently, and which, along with the pleasure derived from observing events from the past as well as the present, represents the true goal of history.” (Vasari, 1998, p. 48)

Este es el verdadero espíritu de la historia, que introduce a los hombres a una forma de vivir y actuar prudentemente (p. 48), él nos afirma que no intenta ser objetivo, no quiere realizar una narración de eventos que ocurren en un periodo de tiempo, él quiere enseñar a los otros ciertos actos, decisiones, y planes de seres humanos destacados, para así saber cómo obrar. El nombra a 34 artistas de la época para ser el ejemplo para los demás. Entre ellos encontramos a Leonardo Da Vinci, Masaccio, Filippo Brunelleschi, Donatello, Piero

della Francesca, Fra Angelico, Leon Battista Alberti, Sandro Botticelli, Mantegna, Rafael, Michelangelo, Tiziano.

Vasari nos contó su contexto, nos habló sobre la gente que lo rodeaba, sobre sus precedentes, y sus logros. La historia de Vasari se ha convertido en la Historia. Los artistas nombrados por Vasari han llegado hasta nuestros días como: Genios- Artistas (De acuerdo a The National Gallery Michelangelo es el primer artista reconocido por contemporáneos como genio) , Old Masters (Término utilizado desde el siglo XVIII, por los Holandeses).

Nos ubicamos doscientos años después, en la Ilustración. Donde nace una necesidad por documentar archivos y monumentos de la época medieval, con el propósito de generar un banco de datos que permita a otros sujetos construir a partir de esa base histórica. Es completamente necesario referirnos la definición de Immanuel Kant sobre la Ilustración. Para entender la necesidad de recopilar el conocimiento:

“La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. ¡Sapere aude! ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón! : he aquí el lema de la ilustración.” (Kant, ¿Qué es la ilustración?, 1784, p. 1)

Existe la necesidad de conocer. Conocimiento. Se debe recuperar lo ya hecho. Por lo tanto, nacen figuras que cumplen esta necesidad. Todos los sujetos mencionados a continuación pertenecen al mapeo de la Historia del Arte realizado por Sorensen. A finales

del s. XVII encontramos a Jean Mabillon, monje francés, y Lodovico Muratori, sacerdote italiano. A inicios del s. XVIII a Browne Willis, coleccionista de antigüedades y político inglés, que elaboró varios estudios sobre la catedral de Landaff, York, Durham, Carlisle, Chester, Man y Litchfield. A mediados del s. XVIII Bernard de Montfaucon, monje francés, publica un libro sobre los monumentos de la monarquía francesa. En 1666 se crea la primera academia de arte extranjera: l'Académie de France, construida bajo la orden de Louis XIV, en la villa Medici. (Sorensen, *An Outline of the History of Art History*, 2000, p. s/p)

Hasta que llegamos a las figuras dos figuras claves para la configuración de la Historia del Arte como la conocemos hoy en día: Immanuel Kant, y Johann Winckelmann. Kant definió la Ilustración. Racionalista. Construyó un método para aproximarse a las disciplinas, es decir, una manera correcta y uniforme de crear una disciplina, que permitiría en un futuro determinar qué se estudia y qué no en la historia del arte. Determinó las condiciones para el juicio del gusto en el libro "Crítica del Juicio". Que recaen en la subjetividad y la universalidad. (Kant, *Critique of Judgment*, 1790)

Como lo dije anteriormente Winckelmann es considerado por varias fuentes como el padre de la historia del arte, al igual que Kant, determinó que el arte clásico correspondía al gusto correcto, y por lo tanto, él fue una de las grandes influencias del arte neoclásico, que dominaba en la época, además generó categorías para el arte clásico. Por ejemplo, el arte y la arquitectura griegos debían ser puros y sin color.

De acuerdo a Preziosi, la diferencia entre los dos es su noción sobre el gusto y belleza. Kant afirmaba que lo bello no recae simplemente en la imagen material, sino en la

libertad de imaginación que constituye la característica principal del humano. Siendo éste una criatura finita capaz de pensar al infinito. (2009, p. 57)

Como podemos ver el s. XVIII fue dominado por las teorías alemanas. Lo que hizo que el s. XIX también lo fuera. Siguiendo con el mapeo de Sorensen nos encontramos con Johann Fiorillo, primer profesor de arte en Alemania. Después en 1844 a Gustav Waagen, profesor de “Historia del Arte Moderno” en la universidad de Berlín, siendo la primera vez que la historia del arte era una materia de educación formal. En 1855 en Suiza se genera un departamento de historia del arte en la Universidad de Zurich, siendo Jakob Burckhardt el director.

A mediados del s. XIX se crean centros que se especializan en la investigación de arte en Roma y Atenas. Al ser Roma nombrada capital de Italia, proliferan los descubrimientos arqueológicos. Los alemanes establecen un centro de investigación en 1829 llamado DAI. En 1873 en Francia se crea la Ecole Francaise, en 1881 se crea un centro en Austria, en 1894 en Estados Unidos, en Inglaterra en 1901 y por último en España en 1910. Todas estas academias publicaban sus propios textos, por lo tanto se empieza a elaborar material acerca de la historia del arte de forma más masiva. Y se generan teorías. (Sorensen, *An Outline of the History of Art History*, 2000)

Quisiera generar un alto en este punto. Para analizar la información dada hasta el momento. Una forma de historia del arte inicia en Grecia. Re-aparece en Italia, después de 1700 años. Se mueve a Francia. Regresa a Italia. Y hasta el siglo XIX se queda en Alemania.

Nos encontramos con tres figuras, que son nombradas por algunos autores como padres de la Historia del Arte: Xenócrates, Vasari y Winckelmann. De Grecia, Italia, y Alemania.

Entre los sujetos e Instituciones que los nombran se encuentran: el Metropolitan Museum of Art, se llama a si mismo como uno de los mayores y mejores museos de arte del mundo (The Metropolitan Museum of Art), situado en Nueva York. La Enciclopedia Británica, reconocida como la enciclopedia más erudita de todas la editadas en inglés (Kister, 1994), de Reino Unido. Cambridge Scholars, fundada por investigadores y académicos de la Universidad de Cambridge. La editorial Boydell and Brewer, fundada por un historiador inglés y un profesor universitario de la Universidad de Cambridge. Eugene Kleinbauer, historiógrafo del arte estadounidense, profesor de la UCLA. Carl Justi, filósofo e historiador del arte alemán. Alex Potts, teórico e historiador del arte estadounidense. Germain Bazin, historiador del arte y curador francés del Museo del Louvre. Bernhard Schweitzer, arqueólogo clásico alemán. Blake Gopnik, crítico de arte estadounidense de Artnet, su alma mater es la universidad de Oxford.

Tenemos tres países que dominan a este grupo. Estados Unidos, Alemania, y Reino Unido. Francia aparece, en menor medida. Entonces existen dos características comunes entre ellos. Todos son occidentales. Todos son hombres. Dentro de esta larga lista de nombres de Instituciones y sujetos, que a momentos es agobiante, me pregunto en dónde se localizan el resto de las narrativas, qué ocurre con la historia en otras regiones del mundo, con las mujeres. Son silenciados.

Continuando con el recorrido y el mapeo de Sorensen nos encontramos a mediados del siglo XIX en Estados Unidos. Surge la figura de William Dunlap, primer estadounidense en crear un libro sobre la Historia del Arte de Estados Unidos “History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States” de 1834. El journal American Art le hace un homenaje en su primera edición. Afirmando que él es el primer y probablemente más grande cronista del arte americano . (Flexner, 1969, p. 10)

Es prudente notar que desde finales del siglo XVII en Europa y Estados Unidos se empezó a forjar la idea del Darwinismo Social, ideas adaptadas en la teoría de Charles Darwin acerca de la evolución, para justificar las jerarquías sociales, las políticas del estado sobre los individuos, y las relaciones entre los colonizadores y colonizados, asumiendo que dichas relaciones reflejaban el orden natural de la evolución. En Estados Unidos William Graham Sumner, profesor de la universidad de Yale, popularizó estas ideas pero con un toque anti-imperialista, utilizándolas para justificar la conquista continua de las tribus indoamericanas, la subyugación de los afroamericanos en la postguerra Civil, y como una manera de validar la construcción del nuevo imperio Americano. Más tarde estas ideas se convertirían en la base del “American Way of Life”, una forma de probar su fuerza frente a otras naciones. (Atwood, 2010, p. 93) Por lo tanto, si bien USA en un inicio tuvo influencia europea, poco a poco fue separándose, para entrar en una carrera contra ciertas instituciones de Europa, entre ellas con la institución del arte. Consecuencia de esto se puede mirar cómo en los siguientes párrafos Estados Unidos se introduce de manera más concisa en la narrativa.

Surge la Escuela de Viena de Historia del Arte, fundada en 1847, que de acuerdo a Matthew Rampley es un hito para la historia del arte emergente, estableció normas para la enseñanza de historia del arte, e involucró un debate más amplio sobre la implicación de las identidades culturales y políticas de la monarquía. (2013, p. 12) Ésta se oponía a las tradiciones iconológicas. De Aby Warburg y los historiadores del arte holandeses. Su énfasis radicaba en el Renacimiento Italiano. La metodología de la Escuela de Viena estaba basada en la aproximación a la historia de Max Dvořák, la aproximación a la estética de Franz Wickhoff, y la metodología lingüística de Julius Schlosser y Alois Rieg. (Sorensen, 2000)

A inicios del siglo XX la disciplina de la Historia del Arte se había consolidado, por lo cual ciertos historiadores empezaron a trabajar con la historiografía. Hans Hermann Russack publica el primer ensayo sobre la historiografía en Alemania en 1910. En 1924 Johannes Jahn publica un libro sobre el trabajo de los historiadores del arte contemporáneos. Poco tiempo después se funda “The Society of Architectural Historians” en Estados Unidos en una reunión elaborada por Kenneth Conant, un arqueólogo-historiador que poseía una beca Guggenheim. (Sorensen, 2000, p. s/p)

Llegamos al final del recorrido con la figura de Sir Ernst Gombrich. Un historiador de arte vienés. Escritor de uno de los libros más famosos y populares de arte jamás escritos. “The Story of Art”. De acuerdo a Phaidon, su editorial. Es hijo de la Escuela de Viena, que como ya fue mencionada, es un hito para la historia del arte. Enseñó en el Instituto Warburg, Harvard University, Royal College of Art, London University. El libro “The Story of Art” permitió que Gombrich se convirtiera en una celebridad en el mundo del arte. Lanzó la carrera, de un emigrante austriaco-judío. (Azatyan, 2010, p. 132)

Al principio de la década de los 50, Gombrich nombra a Hegel como el padre de la historia del arte, en su texto “The Father of Art History”, A Reading of the Lectures on Aesthetics of G. W. F. Hegel (1770-1831). Para Hegel la belleza absoluta se encuentra en la escultura Griega antigua. Es el ideal. (Hegel, 1975, p. 179) En Hegel existe un ideal, al igual que en Gombrich.

De acuerdo a Nelson, “la historia del arte es revivida y replicada cada vez que se enseña, lee, estudia actos educativos y de ritual, se crean identidades y significados sociales por medio de sus asistentes.” (1997, p. 28) La narrativa de la historia del arte se encarna por medio de la repetición, es una historia que ha sido contada desde hace 2000 años, está claro que ha cambiado, pero existen ciertos parámetros que han prevalecido, y han trascendido al tiempo.

Por ejemplo si vemos la manera de categorización del “Art Bulletin” de junio de 1995, en la que clasifica las disertaciones anuales de América y Canadá , así:

Arte Egipcio, Antiguo del cercano este y clásico.

Arte de inicios del cristianismo, bizantino y medieval.

El Renacimiento

Barroco y el siglo 18 en Europa.

Siglos 19 y 20 Europa.

Fotografía y Film,

Arte de los Estados Unidos y Canadá.

Nativo Americano.

Arte Pre-colombino, y latinoamericano.

Arte Asiático.

Arte Islámico,

Arte Africano,

Diáspora Africana,

Crítica de arte y teoría.

Según Nelson, ésta categorización es tan arbitraria como la que encontramos en el libro de Borges sobre la categorización de los animales en la enciclopedia China. En la mayoría de textos la narrativa del arte occidental, como en “Historia del Arte” de Ernst Gombrich, “Janson’s History of Art” de Horst Waldemar Janson, “The Oxford History of the Classical World” de John Boardman, “The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists” de Ian Chilvers, etc., no sigue un orden alfabético, ni cronológico. Sino de importancia. Primero se sitúa al arte occidental. Este si es clasificado de forma cronológica. Después se mencionan a los otros.

Las clasificaciones involucran la formación de grupos y su arreglo de jerarquía, no replica la lógica humana, sino las estructuras conceptuales del presente que son sociales, culturales, religiosas, políticas, etc. El sistema replica las estructuras de su tiempo y lugar, pero una vez formado, tiene la capacidad de interactuar con el presente, al clasificar e interpretar los fenómenos e incentivar un cambio social.

Para ilustrar este punto he decidido incluir un apartado en este capítulo que enumere varias categorizaciones que he encontrado en libros, artículos, y textos sobre

historia del arte, en el transcurso de la investigación. Inspirado en la clasificación del “Art Bulletin”.

Vértigo de las Listas

A continuación presento el índice del libro “Historia del Arte” de Ernst Gombrich, para ilustrar cómo la historia del arte es construida. Dicho texto es parte de las lecturas remendadas para los programas de historia del arte de la Universidad de Cambridge, Christie’s Education, y King’s College.

E. Gombrich, en la Historia del Arte.

Extraños comienzos (Pueblos prehistóricos y primitivos)

Arte para la eternidad (Egipto, Mesopotamia, Creta)

El gran despertar (Grecia, del siglo VII al V a. C.)

El reino de la belleza (Grecia y el mundo griego, del siglo IV a.C. al I)

Conquistadores del mundo (Romanos, budistas, judíos y cristianos, del siglo I al IV)

Una división de caminos (Roma y Bizancio, del siglo V al XIII)

Mirando al oriente (Islam, China, del siglo II al XIII)

El arte occidental en el crisol (Europa, del siglo VI al XI)

La iglesia militante (El siglo XII)

La iglesia triunfante (El siglo XIII)

Cortesanos y burgueses (El siglo XIV)

La conquista de la realidad (Primera mitad del siglo XV)

Tradición e innovación, I (Segunda mitad del siglo XV en Italia)

Tradición e innovación II (El siglo XV en el norte)

La consecución de la armonía (Toscana y roma, primera mitad del siglo XVI)

Luz y Color (Venecia y la Italia septentrional, primera mitad del siglo XVI)

El curso del nuevo aprendizaje (Alemania y Países Bajos, primera mitad del siglo XVI)

Una crisis en el arte (Europa, segunda mitad del siglo XVI)

Visión y visiones (La Europa católica, primera mitad del siglo XVII)

El espejo de la naturaleza (Holanda, siglo XVII)

El poder y la gloria, I (Italia, segunda mitad del siglo XVII y siglo XVIII)

El poder y la gloria, II (Francia, Alemania y Austria, final del siglo XVII y primera mitad del XVIII)

La edad de la razón (Inglaterra y Francia, siglo XVIII)

La ruptura de la tradición (Inglaterra, América y Francia, final del siglo XVIII y primera mitad del XIX)

Revolución permanente (El siglo XIX)

En busca de nuevas concepciones (Final del siglo XIX)

Arte experimental (Primera mitad del siglo XX)

Una historia sin fin (El triunfo de las vanguardias; Otro cambio de marea; El pasado cambiante) (Gombrich, 1997)

En el caso de Gombrich, la clasificación es cronológica. Sin embargo solo se nombra a América del Sur, una vez. Como arte primitivo. Otro capítulo es dedicado al arte de oriente. Los demás hablan exclusivamente de la creación desde occidente. Con títulos como “El reino de la belleza”.

¿A CUÁNTAS MUJERES EN EL MUNDO DEL ARTE PUEDES NOMBRAR?

De acuerdo a Anna María Guasch en el texto “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” la “mneme” y la “hypomnema” son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria y salvar historia en tanto que contraofensiva a la “pulsión de muerte” y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria. (p. 158) Para luchar contra la amnesia solo se necesita recordar, por lo tanto el propósito de este capítulo es retirar el polvo del olvido de la historia de las mujeres y el arte en el siglo XX. La elección de este periodo responde a dos razones, la primera es porque la tesis en concreto habla sobre una reivindicación de los personajes femeninos en la Historia del Arte desde inicios de 1900 hasta finales de la década de los 1970, y segundo porque abarcar un periodo más largo involucra una investigación de carácter doctoral. El texto sigue una narrativa cronológica centrándose en tres focos: Latinoamérica, Francia, y Estados Unidos. Divididos en dos tiempos: arte moderno y postmoderno. Siguiendo el recorrido homérico, del no retorno, de Agnès. El texto va más allá de las artistas mujeres, enfocándose también en las carreras que conforman el entramado del mundo del arte, para reconocer todos los aspectos que han sido pasados por alto en la construcción de la

narrativa del arte. Por lo tanto este capítulo es un mapeo realizado por la autora, para evitar a amnesia.

En 1971 Linda Nochlin se plantea la pregunta ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?. De acuerdo a Nochlin las premisas para responder la pregunta van desde demostraciones científicas sobre la incapacidad de los seres humanos con útero, y no pene, para crear algo destacable, hasta afirmar que las mujeres han tenido las mismas oportunidades, pero no las han sabido aprovechar. (Nochlin, 1971, p. 1) Nochlin abre la puerta a la crítica de la historicidad del arte, enfocada desde el género. Y las mujeres que habitaban el mundo del arte reaccionaron. Empezaron a crear desde el género. Se desacreditaron los supuestos que influían en los juicios de valor estético. Cuestionando los prejuicios populares contra la pintura de género, y las artes decorativas, de acuerdo al canon inherente a las mujeres, la posición de crítica femenina cambió su posición elitista, para otorgar otros criterios de valor estético, más democráticos e igualitarios. (Feman, 1975, p. 506)

El mundo del arte aparentemente sufre un cambio enorme con los movimientos de liberación femenina. Por ejemplo en Enero de 1973 Esther Leong, profesora de la Universidad de Oregón, presenta un ensayo en la reunión anual de la Asociación de Colegios de Arte titulada “El orden social y la definición de belleza: El caso de las mujeres en la pintura China temprana”. (Feman, 1975, p. 508) En 1971 se funda el Women’s Building en San Francisco, un centro dedicado a los proyectos artísticos hechos por mujeres, siendo la primera organización del arte fundada, administrada y operada por mujeres. (San Francisco Women's Centers, 2017). En 1973 Arlene Raven, Judy Chicago, y Sheila Levrant de

Bretteville, crean el Women's Building en Los Angeles e iniciaron el programa educacional de dos años "Feminist Studio Workshop". (Lovelace, 2006, p. 18) En 1979 Judy Chicago exhibe la obra "The Dinner Party", un banquete elaborado con cerámica, porcelana, y textiles, que tiene 39 puestos, cada uno conmemora una mujer que ha generado impacto en la historia. (Brooklyn Museum, 2002) En 1969 Mierle Laderman Ukeles escribió un manifiesto llamado "Maintenance Art-Proposal for an Exhibition" en el cual ella propone ideas como "Dos sistemas básicos: Desarrollo y Mantenimiento. Lo agridulce de cada revolución: después de la revolución, ¿quién va a recoger la basura el lunes por la mañana?" (Laderman Ukeles, 1969) con el manifiesto ella intenta destacar la importancia de las actividades cotidianas, y cuestiona los sistemas binarios de conocimiento, la obra es producto del nacimiento de su primer hijo, se pregunta sobre el rol de artista contrapuesto al de madre. (Tuka, 2014)

Y la lista de logros en el campo del arte en relación a las mujeres a finales de los 1960 y en la década de los 1970 podría continuar. Se podría pensar que esta "revolución" generó un cambio de 180 grados en el mundo del arte. Se movilizaron tantas cosas. Se activaron tantas voces. Sin embargo los avances han sido mínimos. De acuerdo al National Museum of Women in the Arts en Estados Unidos el 51% de artistas activos son mujeres. En los últimos 6 años las mujeres han tenido 27% de las exhibiciones en solitario, es decir, 159 de 590 exhibiciones. Las mujeres representan del 65 al 75% de los estudiantes de MFA. El 24% de los museos, que tienen un presupuesto anual de más de 15 millones de dólares, tienen mujeres directoras. Del 25 al 35% de artistas que son representados por una galería son mujeres. Dos artistas fueron incluidas en la lista de "100 artistas más caros de todos los tiempos". El 5% de obras de arte en las paredes de los principales museos de U.S.A

pertenecen a mujeres artistas. Entre el 3 y 5% de las obras en colecciones permanentes de museos con gran presupuesto son de mujeres. (National Museum of Women in the Arts, 2016)

Se que es tedioso abombar con cifras un texto, sin embargo es necesario para visibilizar el rol de las mujeres en el mundo del arte. Con esta idea en mente, a continuación se re-memora una parte de la narrativa de las mujeres en la historia del arte del siglo XX.

En este capítulo nos situamos en Nueva York en 1913, solo un año después del nacimiento de Agnès, nuestro personaje principal, cuando se inaugura el Armory Show. De acuerdo a Milton Brown, un historiador del arte estadounidense y ocasionalmente curador (Kleinbauer, 1971), esta exhibición fue “Indiscutiblemente la más importante hecha en Estados Unidos” (1963), y de acuerdo a Arthur Davies, presidente de la Asociación de Pintores y Escultores Americanos, después del Armory “New York nunca va a ser el mismo” (1913).

El Armory Show fue inaugurado el 17 de Febrero de 1913, y se mantuvo hasta el 15 de Marzo del mismo año, se estableció en el 69º Arsenal de Regimiento de Nueva York, que estaba ubicado en la avenida Lexington entre las Avenidas 25º y 26º. Es reconocida como la exhibición que introdujo el Avant-Garde europeo en Estados Unidos (Orcutt, 2013). Sobretudo mediante las obras de Brancusi, Duchamp, Matisse, Picasso, y Picabia. Iniciando el arte moderno en Estados Unidos. Sin embargo, cada vez que nos es narrada la historia del Armory Show, se excluyen a las mujeres de la narrativa. Se exalta la figura de Arthur Davies, organizador de la muestra, o de los artistas presentes. No se menciona por ejemplo que Gertrude Vanderbilt Whitney, creadora del Whitney Museum de Nueva York, contribuyó

con obras de su propiedad, y durante años subvencionó los déficits de la Sociedad de Artistas Independientes Americanos, a la que pertenecía Davis. (Rocamora García-Iglesias, 2001) O que la mayoría de compradoras de las obras de la muestra fueron mujeres, como es el caso de Abby Aldrich Rockefeller, Lillie Bliss, Katherine Dreier, Louisine Havemeyer, Sarah Sears, entre muchas otras. Impulsando así el mercado del arte moderno, lo que permitió la inserción del mismo en Estados Unidos.

Diez años antes Gertrude Stein llegó a París, donde se instaló con su hermano Leo. Ambos desarrollaron una fascinación por los artistas modernos que habitaban París. Lo que les llevó a invertir mucho dinero en las obras de arte de los modernistas, sobretodo cubistas y fauvistas. Se convirtieron en patronos de las grandes figuras modernas en momentos cruciales de su carrera, especialmente de Picasso y Matisse, dándoles un gran impulso que iba más allá de lo económico. Gertrude usualmente escribía sobre los artistas, haciendo sonar su nombre, de esta manera atraía clientes. Los Stein vivían en un apartamento en la 27 rue de Fleurus. Este espacio se convirtió en el punto de encuentro de aspirantes a artistas, escritores, poetas, músicos, y coleccionistas. Entre los visitantes habituales estaban Pablo Picasso y Fernande Oliver, Henri y Amélie Matisse, Guillaume Apollinaire, Marie Laurencin, Edward Steichen, y Virgil Thomson. (The Museum of Modern Art, 1970) La razón por la cual se menciona a Stein después del Armory Show, es porque en su departamento funcionó como laboratorio para el Armory Show. De acuerdo a la crítica de arte Aline Saarinen, los involucrados en el show habían recibido la iniciación o el adoctrinamiento por Stein en el 27 rue de Fleurus. (Saarinen, 1958, p. 48) Gertrude mantenía un flujo constante de sus pinturas, todo el tiempo estaba vendiendo y comprando piezas a sus amigos, artistas y comerciantes de arte. Al final sus obras terminaron en las colecciones privadas más

importantes de Estados Unidos, como en la colección de Andre Meyer, William Paley, David Rockefeller, Nelson A. Rockefeller y John Hay Whitney. (The Museum of Modern Art, 1970) Y en 1970 se hizo una exhibición en el MoMA, como homenaje a Stein, llamada "Four Americans in Paris: The Collection of Getrude Stein and Her Family", organizado por Margaret Potter, curadora asociada del departamento de pintura y escultura. Lo curioso de Gertrude es que ella se relacionaba con artistas hombres en su mayoría, a pesar de que la escena parisina estaba llena de mujeres artistas.

El surrealismo fue uno de los movimientos más concurridos por las mujeres en el Avant-Garde, entre las artistas encontramos a Dorothea Tanning, Meret Oppenheim, Leonor Fini, Remedios Varo, Leonora Carrington, y Toyen.

Dentro de las mujeres surrealistas me causó particular interés la obra de Leonor Fini. Ella nació en Buenos Aires y llegó a París en los 1930, formó parte de algunas exhibiciones surrealistas, y fue amiga de Max Ernst, Paul Eluard, Leonora Carrington, Lee Miller, y Nusch Eluard. Ella era pintora, su trabajo siempre fue acerca de la mujer, abordada desde el misticismo, y el paganismo. Sus personajes siempre se encontraban en posiciones de poder. Fini trabaja con las representaciones clásicas, cambiando sus significados, exponiendo los miedos, y rompiendo los límites ente lo masculino y lo femenino.

A pesar de la gran cantidad de mujeres que conformaban el movimiento, los hombres artistas tenían todo el protagonismo, basta recordar la famosa frase de Salvador Dalí "Yo soy el surrealismo", cuando André Bretón lo expulsó del movimiento. Que si bien pudo nunca ser dicha, está presente en el imaginario cultural, al igual que la frase de Maria Antonieta "¡Qué coman pasteles!". De acuerdo a Griselda Pollock sus compañeros

surrealistas y los historiadores del arte moderno las ignoraron al momento de contar la narrativa, o sosegaron sus aportes al movimiento, como es el caso de Marcel Jean que en libro "Historia de la Pintura Surrealista" de 1960 discute la cocina surrealista de Carrington, destaca los excéntricos gustos por la moda de las mujeres surrealistas, señala qué tan simpáticas son las joyas de Oppenheim y subraya la elegancia de Leonor Fini. (Parker & Pollock , 1981, p. 137)

Los surrealistas intentaban atacar el orden simbólico de la cultura, liberar la fantasía, expandir su experiencia y concepto de humanidad. Por lo tanto identificaban la masculinidad y el patriarcado como el orden represivo, y para transgredir ese orden ellos intentaron apropiarse de lo femenino. Para llenar su deseo de totalidad debían abrazar el concepto de la otredad, lo que significaba que las mujeres surrealistas no pudieran apropiarse del concepto de lo masculino, porque representaba el orden, por lo tanto ellas no podían completarse. Cabe señalar que las nociones de lo femenino adoptadas por los surrealistas estaban conectadas con la naturaleza, el enigma silencioso, la esfinge, la niñez. (Parker & Pollock , 1981, p. 139)

El surrealismo es importante para la historia de las mujeres en el arte porque intentó luchar en contra de la represión al introducir la fantasía y el sueño. Sin embargo, seguía usando el estilo figurativo, lo cual solo rompió parcialmente los discursos, o el discurso, tradicional. Por lo tanto un movimiento que generó una fuerte ruptura con las nociones tradicionales fue el Expresionismo Abstracto, de los años 1940 y 1950, el cual tenía influencia de las prácticas surrealistas, y se preocupaba por el proceso del inconsciente, más allá de la representación. Entonces ofreció un espacio en el cual las artistas mujeres podían

dialogar, y transformar el lenguaje. Sin embargo, la figura del artista seguía muy presente, pues el acto de pintar, los materiales y sus efectos, los gestos realizados por el artista, se convirtieron en el sujeto del trabajo como tal. Entonces el Expresionismo Abstracto celebra la figura del artista. De acuerdo a Pollock la situación de las mujeres artistas en el grupo era contradictoria. Porque las prácticas casi performáticas del gesto abrieron las posibilidades para producir nuevos significados, sin embargo, el mítico estatus del artista, que era reafirmado por los críticos, no coincidía con el estereotipo de lo femenino. Por lo tanto las obras de muchas artistas fueron relegadas por ser hechas por mujeres. Como es el caso de Carmen Herrera, que cuando quiso exhibir sus obras en la Rose Fried Gallery en Nueva York, Fried le respondió “Tu sabes, Carmen, puedes superar a todos los hombres artistas que tengo, pero no te voy a dar una exhibición porque eres mujer”. (Hattenstone, 2016) O el caso de Helen Frankenthaler, que trabajó con el expresionismo abstracto y los campos de color, la cual no era si quiera mencionada dentro del grupo de los expresionistas por la crítica del arte, al que pertenecía, de acuerdo a Pollock porque una mujer no podía adquirir la categoría de pintora de acción y estar en la posición de creadora semi-divina. (Parker & Pollock , 1981, p. 145) A inicios de los años 1950 Helen descubrió una técnica de pintura, que más tarde sería la precursora de los campos de color, “stain-and-soak” (Mancha y remoja). Por sus aportes a la pintura, en 1969 el Museo Whitney de Arte Americano le hizo una retrospectiva, en la cual Eugene C. Goossen, un crítico de arte estadounidense, reconoció que sin su trabajo la pintura “americana” no sería la misma. Sin embargo, el mismo Goosen escribió en el catálogo “No importa qué tan abstractas sus pinturas sean, estas nunca pierden esa conexión hereditaria con el mundo de la naturaleza y sus manifestaciones”. Barbara Rose, una crítica de arte estadounidense, afirma que “ella es esencialmente intuitiva, una pintora natural, no una intelectual” (Parker & Pollock , 1981, p.

146) Estos comentarios realizados por críticos, no solo encasillan a la artista en la categoría de lo femenino, pero la excluyen de su contexto histórico, es más arte femenino, como los otros.

Y partiendo del caso de Frankenthaler me gustaría hablar desde un contexto más local, de Araceli Gilbert. Araceli trabajó desde el expresionismo geométrico, mientras que en Ecuador el arte predominante era el realismo social, indigenismo. Los grandes nombres, hombres, del mundo del arte eran Kingman, Guerrero, Guayasamín, y Paredes. De acuerdo a Jacqueline Barnitz, en su libro "Abstract Currents in Ecuadorian Art". En 1939 estos artistas crean un movimiento, con el apoyo del Salón de Mayo, y lanzan un manifiesto que protege la libertad de expresión y las nuevas formas de creatividad (p. 6). Sin embargo el arte que no entraba en la categoría que ellos trabajaban era puesto en segundo plano. Vale la pena señalar que este grupo de indigenistas eran todos hombres, y estaban respaldados por el Salón de Mayo, un espacio también masculino. Araceli tuvo una educación extensa, primero viajó a Chile, donde estudió bellas artes durante tres años, a su regreso estudió bellas artes en Guayaquil, durante otros tres años, más tarde viajó a Nueva York, donde vivió dos años, regresó a Quito y viajó a París, donde estudió durante cuatro años. (Oleas Rueda, 2016) Esta información nos revela algo importante sobre Araceli, ella pertenecía a una familia de clase alta, lo cual le permitía viajar, estudiar arte, y permanecer soltera durante mucho tiempo. Ella era libre, y la libertad le permitía dos cosas, dedicarse solo al arte, y no sucumbir ante el arte que predominaba la escena ecuatoriana. Lo cual le cerró las puertas en el mundo del arte ecuatoriano, pero se abrieron ciertas ventanas en el mundo.

Al igual que Araceli, varias artistas latinoamericanas buscaron educarse en donde las vanguardias estaban ocurriendo, tanto a Estados Unidos, como a Europa. Se cree que una de las primeras artistas en hacer este recorrido fue Anita Malfatti, en 1910 ella viajó de Sao Paulo a Berlín, para estudiar en la Academia Imperial de Bellas Artes, cuando regresó en 1915 se dirigió a Nueva York, tras una corta parada en Sao Paulo. Malfatti era pintora expresionista, contrario a lo aprendido en la escuela de artes de Brasil. En 1916 expone en su ciudad natal, generando una controversia a partir de su obra. (Lacroix, 1990, p. 10) Sin embargo Brasil poco a poco se adaptó a las nuevas corrientes de las vanguardias. Por ejemplo el trabajo de Zélia Salgado tuvo buena acogida, tanto así que la escuela de Bellas Artes en 1924 le otorgó una beca para estudiar escultura en París. Ella es premiada por el Salón de Arte Moderno de Sao Paulo. (Rosa, 2012) Zélia fue profesora de composición y pintura en el taller de Roberto Burke Marx y en el MAM de Rio de Janeiro. En 1947 la escultora Lygia Clark fue su alumna en el taller de Burke, y en 1954 en el MAM. Zélia alentó a Lygia para que estudiara en París en 1950. Cuando Clark regresa de Europa funda el Grupo Frente y firma el manifiesto NeoConcreto en 1959. Lygia es pionera del arte participativo en Brasil. (Rosa, 2012)

Lygia Clark y Zélia Salgado ejemplifican que en Brasil existía una mayor apertura a las mujeres en el mundo del arte, eran profesoras, tenían exposiciones en solitario, becas, etc. Entre otras artistas brasileñas se destacan Frida Baranek, Mira Schendel, Tarsila do Amaral, y Fayga Ostrower. Entre las artistas latinoamericanas encontramos a Gego (Gertrude Goldschmidt) de Venezuela, Maria Izquierdo de México, a Diyi Laan de Argentina, a Lidy Prati de Argentina, a Marisol (Marisol Escobar) de Venezuela, y Florencia Molina Campos de Argentina.

Esta es solo una lista pequeña de ciertas mujeres que conforman la lista de los artistas latinoamericanos. Faltan muchas por nombrar, pero por lo menos se ha generado un pequeño repertorio de artistas.

CONSTRUYENDO A AGNÈS (CONCLUSIONES)

Todo lo escrito en esta tesis es una especie de introducción para el proyecto Mnemosyne: “Tras los pasos de Agnès A. Caamaño”. Hasta el momento se han establecido dos puntos, la Historia del Arte (con mayúsculas) es construida por los ganadores, y las mujeres no forman parte del grupo ganador. María del Carmen Oleas, historiadora del arte y profesora de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador de la Carrera de Artes Visuales, en la materia Vanguardias del siglo XX, valida esta afirmación al decir que “los relatos oficiales, patriarcales de la historia del arte desarraigan de esta historia a personajes femeninos” (entrevista, 2017).

Existen mujeres que trabajan y trabajaron en el mundo del arte, sin embargo no son nombradas por la Historia porque esta se construye desde el punto de vista del poder, grupo del que las mujeres no son parte. Por lo tanto decidí crear un personaje que se posicione desde este poder para nombrar a las no-nombradas: Agnès Augusta Caamaño Millet. Sin embargo tuvo que pasar mucho tiempo antes de llegar a Agnès.

En un inicio la idea de que el arte sea siempre visto, enseñado, y estudiado desde la perspectiva masculina era lo que me molestaba. En las clases de historia del arte yo no me

sentía identificada, y comencé a cuestionarme ¿En dónde están las mujeres?, ¿Cuál es el punto de que yo estudie arte, si las mujeres no formamos parte de ese mundo?. El tema de los estudios de género estuvo presente desde el comienzo, sin embargo no estaba segura cómo abordarlo. Pensé en trabajar con el tema del desnudo femenino, cómo la figura de la mujer está siempre representada pero no presente.

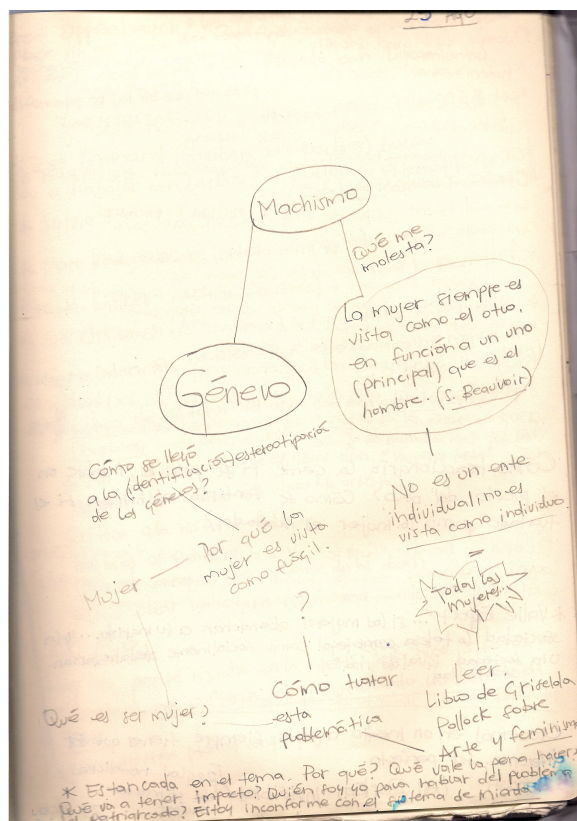


IMAGEN 1. CUADERNO DE BOCETOS. AGOSTO 2016.

Sin embargo no era una manera de criticar al sistema en sí, necesitaba encontrar una manera de transgredir con la historicidad, trabajar desde la historia. Lo que nos regresa al primer capítulo de la tesis ¿Quién escribe la Historia del Arte?, necesitaba encontrar una forma de posicionar a mi trabajo en el poder. Ahí encontré a Agnès. Al crear un personaje que desde el poder nombre y defina, encontré una manera de quebrantar la Historia del Arte.

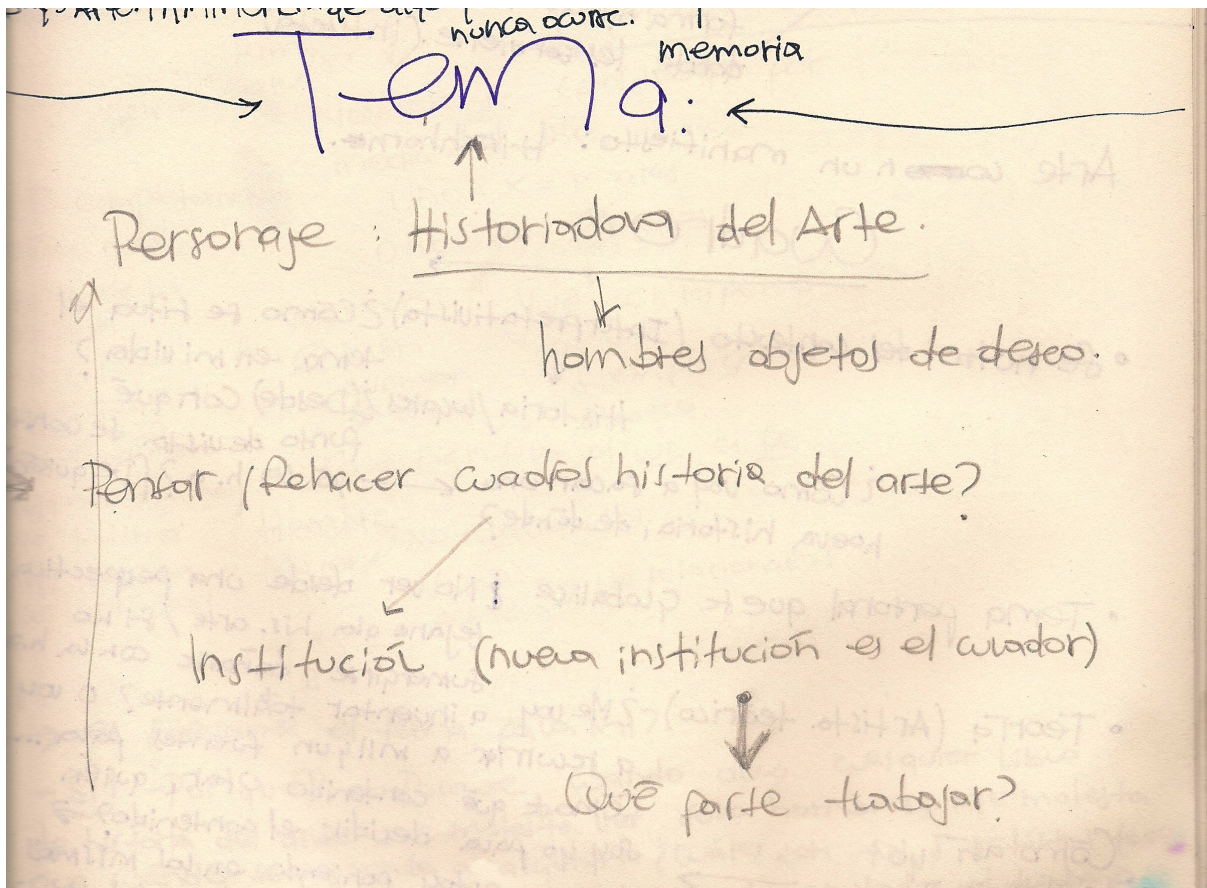


IMAGEN 2. CUADERNO DE BOCETOS. ESTABLECER EL PERSONAJE. SEPTIEMBRE 2016.

Agnès debía representar a la institución, por lo tanto ella actúa desde el rol de crítica, curadora e historiadora y reemplaza a las figuras masculinas occidentales de Clement Greenberg (crítico de arte que posiciona a Jackson Pollock en la década de los 50), Alfred Barr (primer curador del MoMA, que forja qué es el arte moderno y cómo debe ser visto), y Ernst Gombrich (historiador del arte, que determina que será estudiado en el futuro). Ella decide qué debe ser visto, cómo debe ser visto y cómo será contado. El relato de Agnès no podía localizarse en la contemporaneidad porque la ficción sería revelada fácilmente, por lo tanto se la localiza en la modernidad, época en que las mujeres empiezan a tener cierto control y libertad de actuar. Al mismo tiempo Agnès no podía hallarse en Ecuador, porque Ecuador no pertenecía al foco del poder, por lo tanto el personaje se ubica en Francia primero y después en Estados Unidos, sin embargo, Agnès parte desde Ecuador, para

permitirle hablar desde la periferia. Hasta el momento tenemos un personaje que habita en la modernidad, en Nueva York y París, es crítica, curadora e historiadora, y es ecuatoriana. Para concretar este personaje y que la ficción se convierta en verdad, desarrollé la vida completa de Agnès, su contexto y su obra.

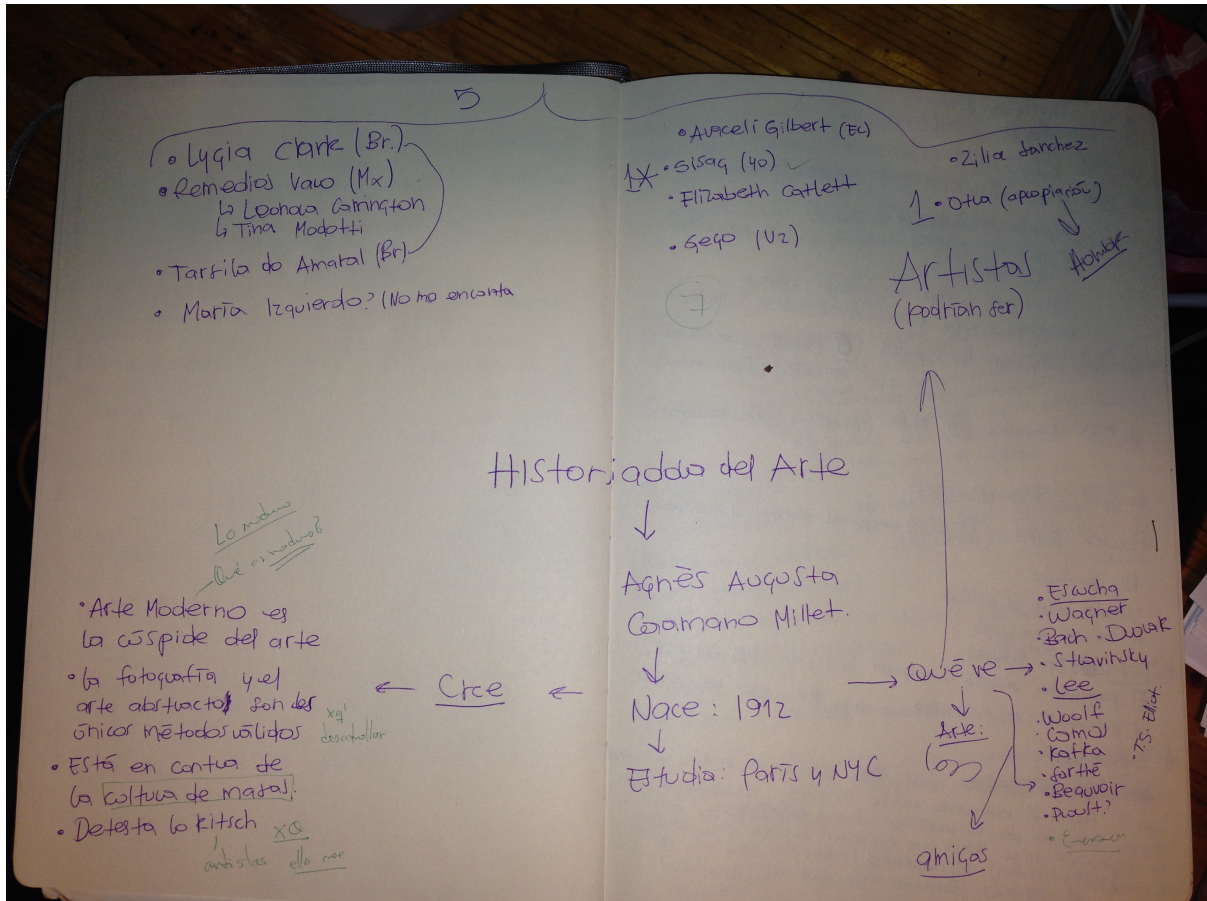


IMAGEN 3. CUADERNO DE BOCETOS. CONFIGURACIÓN DE AGNÈS. SEPTIEMBRE 2016.

Empezando por su nombre “Agnès Augusta Caamaño Millet”, para viajar a Estados Unidos y París ella debía pertenecer a una familia de clase alta, y para decidir ser parte del mundo del arte dicha familia debía estar relacionada en alguna medida con dicho mundo. Por lo tanto la relacioné con la familia Jijón y Caamaño, en específico con Jacinto Jijón y Caamaño, primer arqueólogo y coleccionista de Arte del Ecuador y III Conde de la Casa de Jijón (Museo Jacinto Jijón y Caamaño, 2017). Jijón ocupa el rol de tío abuelo de Agnès, él se

encarga de su educación artística y la acompaña a su viaje a París. El dinero de su familia permite que el personaje tenga independencia económica, y al mismo tiempo educación. Cuando viaja a París ella puede financiar sus estudios en La Sorbona de París, para la carrera de Historia del Arte.

Otra parte fundamental es la elaboración de la personalidad de Agnès, cómo lo que ella mira, escucha, y lee la forja. Al tener una educación privilegiada, los rasgos occidentales predominan. Entonces ella escucha a Bach, Wagner, Dvorak y Stravinski, lee a Virginia Wolf, Albert Camus, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, y Marcel Proust, mira a los impresionistas como Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, y a Paul Cézanne. En resumidas palabras es una intelectual desde temprana edad. La figura de su madre Madeleine Millet Veintimilla es predominante, en su familia lidera el matriarcado, siendo su padre Antonio Hector Caamaño Flores un heredero y profesionalmente mediocre, su madre es alumna de la Escuela de Bellas Artes de la Alameda y maneja las finanzas de su hacienda cacaotera El Tenguel. Agnès replica el modelo de la mujer fuerte que lidera su propio destino, sin embargo esto implica que tenga un carácter fuerte, y que suprima características que pueden ser consideradas como femeninas en la sociedad hegemónica, no es afable, mujer de hogar, recatada, conservadora, maternal, afectuosa, ni sensible. Esto se puede corroborar con una cita del pensador polaco Arthur Schopenhauer:

“(...) Que la mujer es por naturaleza obediente al hombre puede verse en el hecho de que cada mujer que es colocada en la no natural posición de completa independencia, inmediatamente se une a un hombre, por quien se permite ella misma ser guiada y gobernada. Esto es porque necesita un señor y amo. Si ella es joven, será un amante; si ella es vieja, un cura (...)” (1931, publicado post mortem).

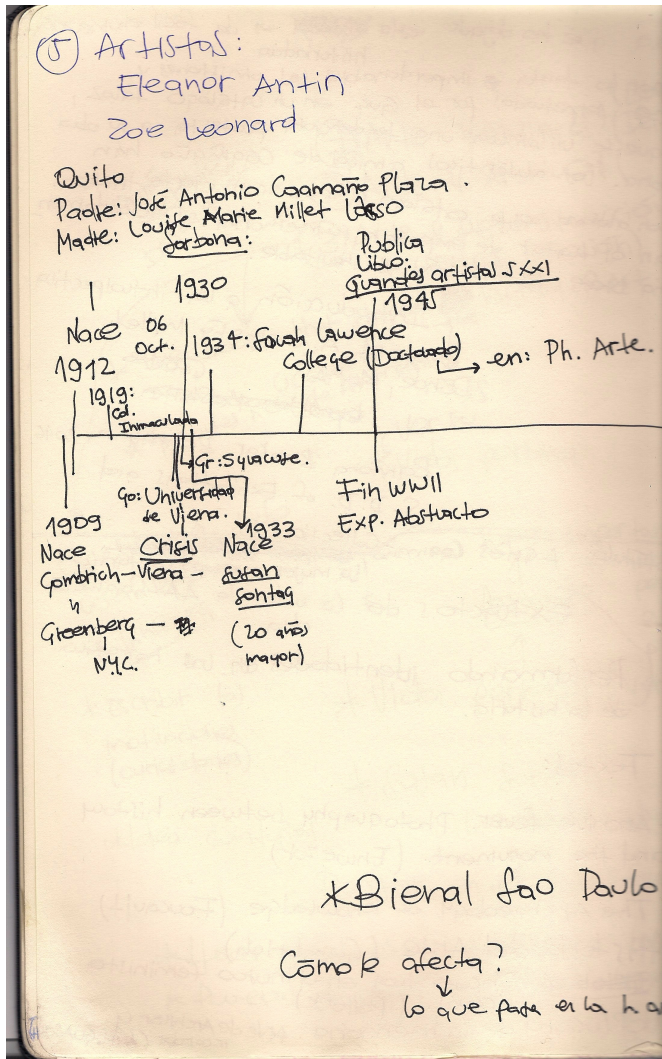


IMAGEN 4. CUADERNO DE BOCETOS. LÍNEA DEL TIEMPO DE AGNÈS. NOVIEMBRE 2016.

Después se desarrolla su vida, con el objetivo de forjarle una trayectoria que le permita ser nombradora. Agnès viaja a París junto a Jijón y Caamaño, viajaron para establecer vínculos con arqueólogos, antropólogos y científicos de la época, asistieron a congresos, visitaron archivos y bibliotecas. En París se encontró con un amigo de su tío: Gonzalo Zaldumbide, embajador de Ecuador en París, con quien tuvo varios encuentros de diálogo acerca de la identidad latinoamericana y puso a su disposición una nutrida biblioteca, además de conectarla con los intelectuales latinoamericanos afincados en París,

producto de este encuentro conoce al poeta Vicente Huidobro en momentos en que estaba en debate su cuestionamiento a los jesuitas recogido en la obra "Pasando".

La largas discusiones con Huidobro más otras, volcaron la atención de Agnès hacia el conocimiento de las nuevas tendencias del pensamiento elaborado desde los intelectuales y artistas latinoamericanos así como también de los europeos, lo que le motiva a indagar sobre la producción de artistas mujeres, produciéndose -meses más tarde- el encuentro con Maya Deren, esta polifacética artista -experimentó en el cine, la fotografía, la poesía, la danza, el teatro y la escritura- la integró al círculo de las artistas: Lee Miller, Leonora Carrington y Nush Eluard, de las frecuentes y prolongadas reuniones en el café Les Deux Magots, encontrará respuesta a muchas de sus interrogantes y confirmará sus reflexiones iniciadas años atrás sobre la producción de las mujeres artistas, también le asaltan otras dudas la principal: como confrontar su yo historiadora, crítica, y curadora con la Franciscana ciudad de Quito y su familia. Cuando regresa a Quito después de seis meses, el reencuentro con la ciudad es agrídulce, en algunos aspectos no corresponde al de sus recuerdos. O quizás su mirada del mundo y de su entorno cambiaron, las conversaciones le parecían banales, las reuniones sin-sentido y la religión obsoleta.

No solo brotaron discrepancias con la ciudad y su gente, también con su familia, es así como ella y su padre tienen una pelea que marca un quiebre en la vida de Agnès. Ella decide marcharse a París y no regresar, ella nunca lo perdona. Se muda a París, allí estudió Historia del Arte en la Sorbona, y después de un tiempo se muda a Nueva York, su decisión de ir a Estados Unidos fue influenciada por todo lo que estaba pasando en la esfera del arte en Nueva York, un gran grupo de artistas, curadores, críticos, parten de Europa a Estados

Unidos, llevando sus ideas y, establecen los parámetros para crear el arte moderno norteamericano. Dentro de ese contexto logra publicar su libro “Abstract and Modern Art”, después de una investigación de cinco años sobre qué es el arte moderno, con la editorial del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1954, y su libro es un éxito entre los intelectuales de la época.

Hasta el momento el personaje de Agnès existía. El próximo paso fue pensar qué hacer con Agnès, me enfrenté a esta mujer con poder que tiene infinitas posibilidades de resolución. Por lo tanto decidí elaborar tres piezas que conforman el proyecto “Tras los pasos de Agnès A. Caamaño”: el archivo “A. A. Caamaño”, el documental “Agnès”, y el archivo “This is Art”. Los tres se enfocan en la vida y obra de Caamaño, sin embargo Agnès es solo el contenedor para visibilizar a trece artistas no-nombradas en la Historia del Arte. Agnès funciona como una intermediaria entre la Historia, la ficción, y las historias olvidadas.

El archivo “A. A. Caamaño” inició con ponerle cuerpo a Agnès, la mejor manera de hacerlo fue por medio de mi cuerpo, al usar mi cuerpo como contenedor de la ficción logré no caer en contradicciones morales sobre el uso del otro.



IMAGEN 5. CUADERNO DE BOCETOS. EL CUERPO DE AGNÈS. NOVIEMBRE 2016.

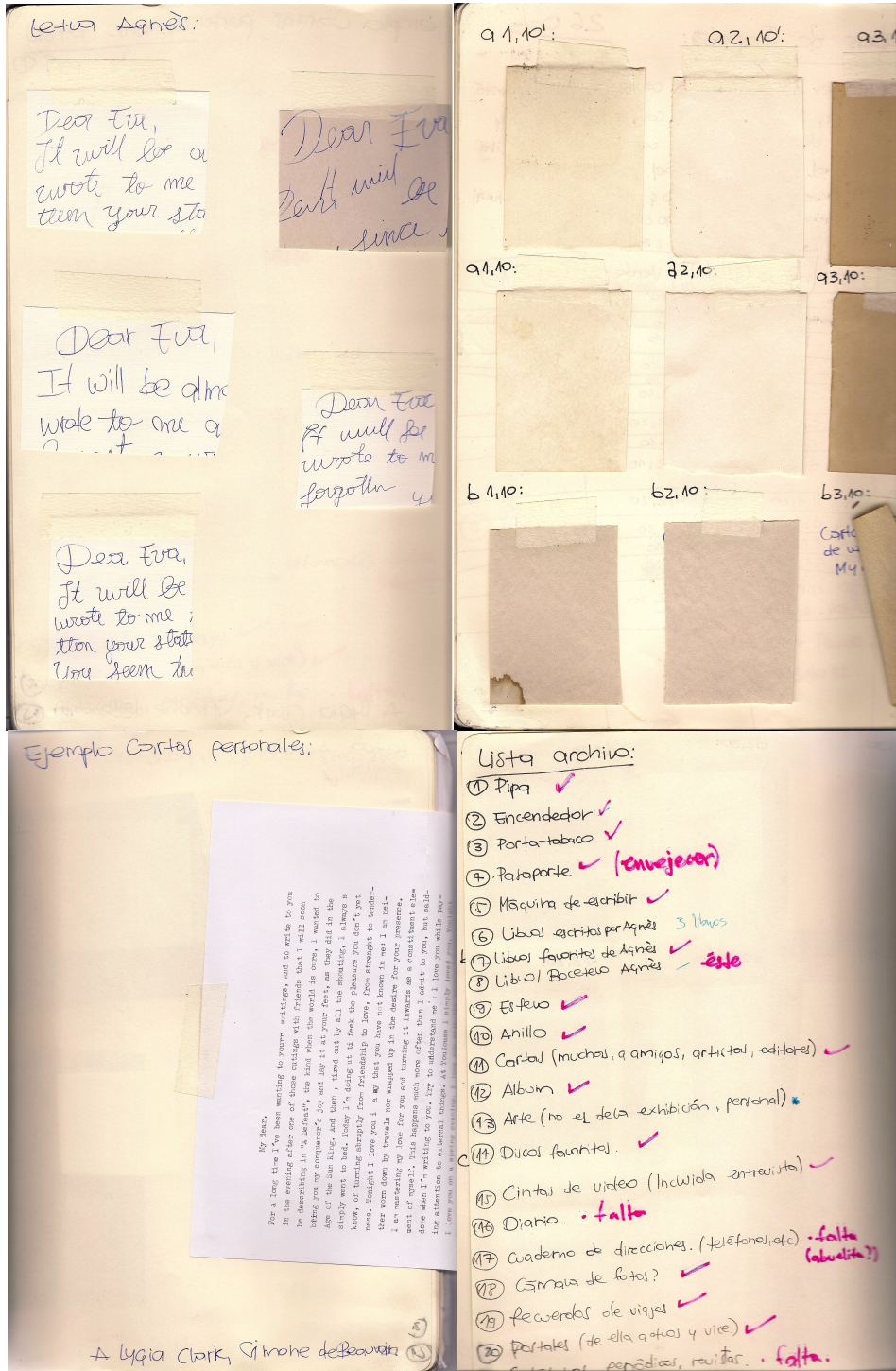


IMAGEN 6. CUADERNO DE BOCETOS. CREACIÓN DEL ARCHIVO "A. A. CAAMAÑO". NOVIEMBRE 2016.

Después pensé en su caligrafía, en el tipo de papel que utilizó, a quién escribía, sobre qué escribía, y qué objetos debían ser parte de su archivo. Todos estos objetos debían mostrar al público quién era Agnès, desde su letra a su postura en las fotografías, sus objetos favoritos, el estado de las cosas permitían ver la importancia que daba al concepto de trascendencia. Los objetos que pertenecen a este archivo fueron elaborados, apropiados, comprados, heredados, y robados de mi archivo familiar, mercados de pulgas, archivo del MoMA, archivo “archive.org”, archivo de Clement Greenberg, entre otros. “A. A. Caamaño” está compuesto por el diario de Agnès, postales, cartas, notas sobre qué es arte, lentes, pipa, navaja, porta cigarrillos, álbum fotográfico, y seis libros escritos sobre ella y por ella: “Agnès A. Caamaño: A life”, “Art and Culture”, “Defining Modern Art”, “Intellectual Origins of 20th Century Abstraction”, y “Cubism and Abstract Art”. Todos apropiados de publicaciones por y sobre Clement Greenberg y Alfred Barr. En este archivo Agnès reemplaza a estas dos figuras y se posiciona sobre ellos.

El tráiler del documental “Agnès” fue elaborado con la intención de dar más pistas sobre su vida y sobre el archivo “This is Art”, al ver el archivo físico y el video es más fácil deslindarse de la ficción y compenetrarse con el personaje. Para el video se rodaron entrevistas a Caamaño y a personajes ligados al mundo del arte local como Pablo Barriga, Jenny Jaramillo y María del Carmen Oleas. Se utilizaron fotografías de ambos archivos, fragmentos de documentales dedicados a Peggy Guggenheim, “WACK!: Art and the Feminist Revolution”, y a Susan Sontag. Los fragmentos apropiados sirven como una suerte de reivindicación de estas figuras, a diferencia de los montajes elaborados en el “Archivo Caamaño” en los cuales Agnès es superpuesta en Greenberg y Barr.

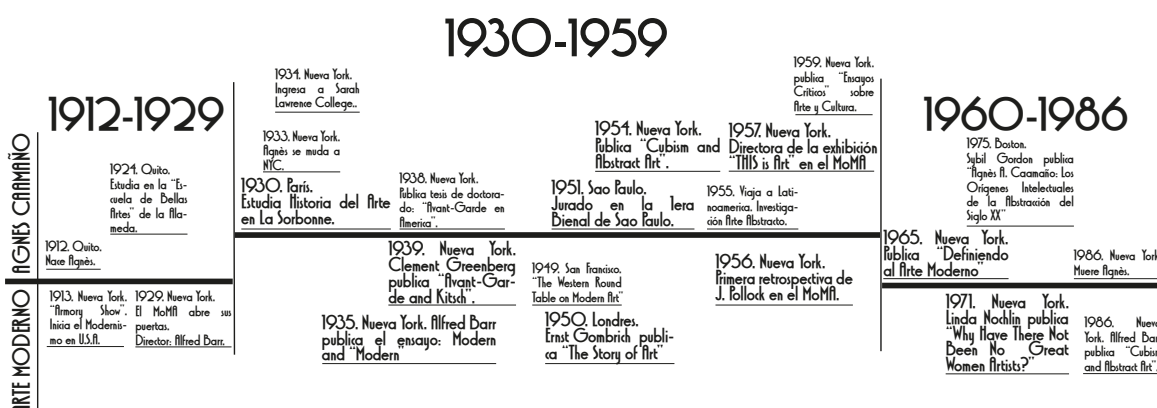


IMAGEN 7. LÍNEA DEL TIEMPO DE LA VIDA DE AGNÈS Y DEL ARTE MODERNO. FEBRERO 2017.



IMAGEN 7. FOTOGRAMA DEL DOCUMENTAL "AGNÈS". JUNIO 2017.

Y por último el archivo "This is Art" es la huella de la exhibición con el mismo nombre, que elabora Agnès en el MoMA de Nueva York en 1957. Aquí aparecen las trece artistas. En 1951 Agnès es invitada a la primera Bienal de Sao Paulo para ser jurado de la categoría de Artes Plásticas, allí ella conoce a tres artistas brasileñas: Lygia Clark, Lygia Pape

y Fayga Ostrower, artistas y profesoras del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. En ese momento Agnès estaba investigando sobre el arte moderno para su libro “Cubism and Abstract Art”, y al ver sus obras se da cuenta que eso ejemplificaba qué era el arte para ella. Dos años más tarde recibe el libro “Historia del Arte” de Ernst Gombrich, lee todo el libro y se da cuenta que no existe ninguna mujer, ni latinoamericanos, es un arte con el que ella no se identifica, no es su historia del arte.

Por lo tanto conjugando estos tres momentos: El conocer a las artistas brasileñas, el leer el libro de Gombrich, y su investigación, Agnès realiza dos gestos, el primero es borrar el libro “Historia del Arte”, dejando en este solo las obras anónimas, y realizar la exhibición “This is Art”. Esta muestra incluye a trece artistas, todas latinoamericanas, mujeres y abstractas. Agnès no cataloga a la muestra como “Exhibición de arte abstracto femenino”, porque para ella no hay distinción entre el arte hecho por mujeres y hombres, es simplemente arte. Las artistas presentadas son las brasileñas Lygia Clark, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Gertrudes Altschul, y Mira Schendel, las argentinas Sarah Grilo, y Lidy Prati, las cubanas Zilia Sánchez y Carmen Herrera, las venezolanas Mercedes Pardo y Gego, y las ecuatorianas Araceli Gilbert y Sisag.

Las fotografías utilizadas para el archivo son sacadas del archivo del MoMA de la exhibición que realiza Jackson Pollock en 1956, primera retrospectiva del artista. Las obras de las artistas son montadas encima de las de Pollock, realizando un gesto no solo contra el artista sino también contra Barr y Greenberg. Así se logra que Agnès reemplace en el texto, la imagen y el archivo a Alfred Barr, Clement Greenberg, y Ernst Gombrich, logrando visibilizar a trece autoras latinoamericanas mujeres.

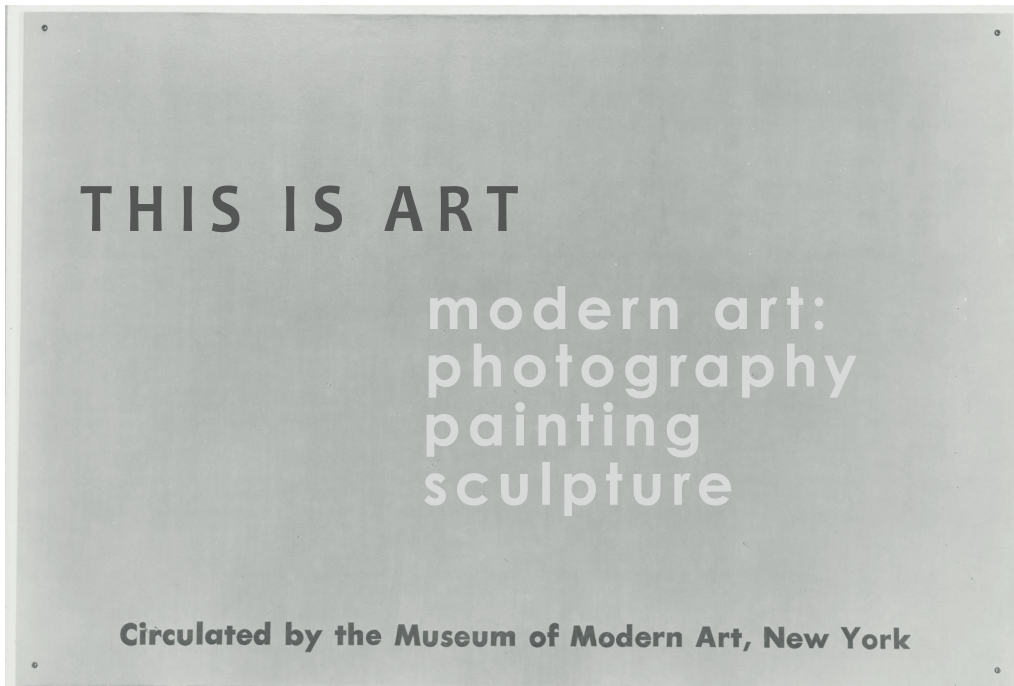


IMAGEN 8. ARCHIVO "THIS IS ART". AFICHE DE LA EXHIBICIÓN. JUNIO 2017.

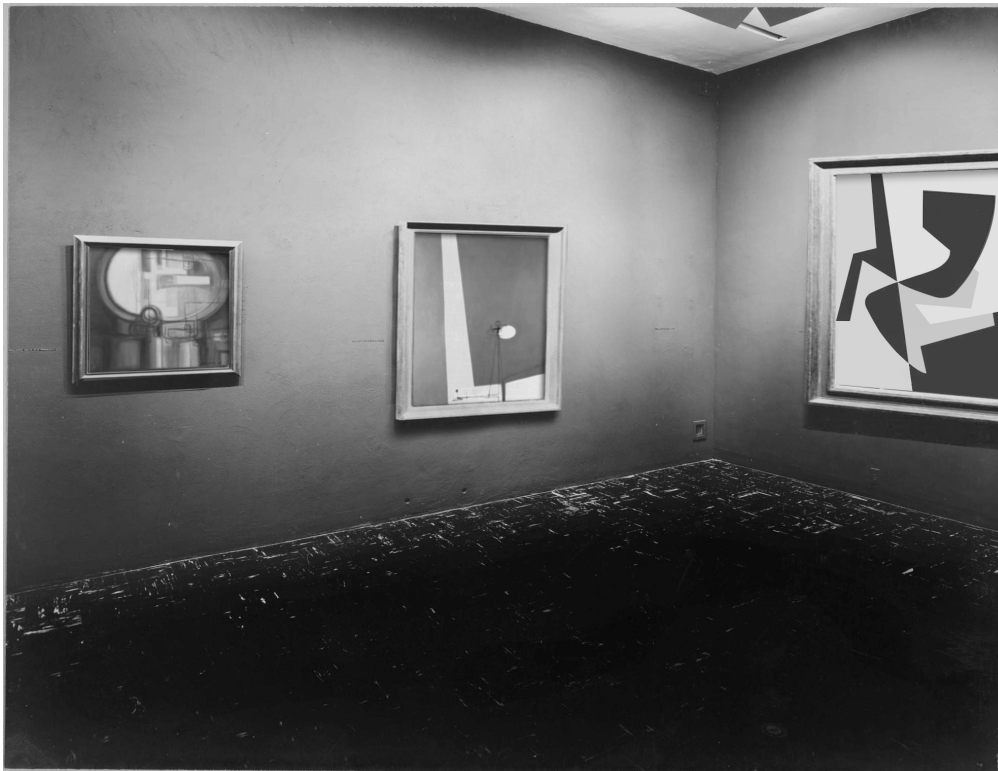


IMAGEN 9. ARCHIVO "THIS IS ART". FOTOGRAFÍA DEL MONTAJE. JUNIO 2017.

El trabajar con la ficción y el archivo simultáneamente ha sido una tarea completamente esquizofrénica, llega un punto en el que no se distingue la frontera entre uno y otro. Y no importa porque la Historia con mayúsculas es escrita así, el archivo es simplemente una herramienta que permite que se auto-valide. Los archivos que creé son tan validos como los presentados por la historia oficial, soy yo la que los valida, pero la intensidad es distinta. No pretendo legitimar una verdad única y absoluta. Sino abrir la posibilidad a que existan las historias, esas que han sido borradas, olvidadas, ocultadas. Historias que merecen ser pasadas de una mano a otra, replicadas. Con la esperanza que en el futuro sean parte de la memoria.

Siendo la autora del proyecto no se en dónde me sitúo, si soy la investigadora de Agnès, su compiladora, una actriz o performer, o simplemente una mitómana. Y no importa porque con este trabajo he abierto la puerta a las posibilidades, y de alguna manera he desahogado la incomodidad y resentimiento que sentía hacia la Historia del Arte.

STATEMENT DE ARTISTA

(después de "Tras los Pasos de Agnès A. Caamaño")

Mis proyectos son concebidos como una respuesta a la historicidad, herramienta de las Instituciones para definir y aislar. Abordada dentro del marco del género sus roles y estereotipos culturales, sobretodo del imaginario de lo femenino. Resuelto a través de la construcción de personajes ficticios, emplazados en redes sociales, archivos, y espacios. Siendo el medio la fotografía, el video-performance, y el performance. En ocasiones utilizo mi cuerpo como contenedor para estas construcciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- The Metropolitan Museum of Art. (s.f.). About The Met. Recuperado el 25 de 11 de 2016, de The Metropolitan Museum of Art: <http://www.metmuseum.org>
- Instituto Fayga Ostrower. (2016). A artista. Obtenido de Instituto Fayga Ostrower: faygaostrower.org.br
- Archivo Blomberg. (2016). Areceli Gilbert. Obtenido de Archivo Blomberg: archivoblomberg.org
- Fundación Gego. (2016). Gego Artista. Obtenido de Fundación Gego: fundaciongego.com
- Artsy. (2016). Zilia Sánchez. Obtenido de Artsy: <https://www.artsy.net/artwork/zilia-sanchez-furia-i>
- Museo Jacinto Jijón y Caamaño. (2016). Jacinto Jijón y Caamaño. Obtenido de Museo Jacinto Jijón y Caamaño: www.puce.edu.ec/museojjc
- Phaidon Press Limited. (2006). El A B C del Arte del Siglo XX. Barcelona: Phaidon Press Limited.
- Phaidon Press Limited. (2012). El A B C del Arte. Barcelona: Phaidon Press.
- Association of American Painters and Sculptors. (15 de 02 de 1913). Catalogue of International Exhibition of Modern Art, at the Armory of the Sixty-Ninth Infantry. Catálogo . Nueva York, NY, USA.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. Barcelona: Materia 5.
- Sorensen, L. (2017). Dictionary of Art Historians. Obtenido de A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art: <https://dictionaryofarthistorians.org>
- Bravo, C. (2016). Mnemosyne. Diálogo entre historia, archivo, y Agnès . Quito.
- Quoniam, P. (1977). El Louvre. París: Editions des musées nationaux.
- Dixon, S. (2007). Digital Performance. MIT Press.
- Wark, J. (2001). Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson. *Woman's Art Journal* , 44-50.
- Cotter, H. (2016). Walid Raad's Unreality Show Spins Middle Eastern History as Art. *New York Times* .

- Copeland, H. (2013). Photography, the Archive, and the Question of Feminist Form: A Conversation with Zoe Leonard. . *Camera Obscura: Feminism, Culture, And Media Studies* , 177-189.
- Derrida, J. (1995). *Archive Fever: A Freudian Impression*. Diacritics.
- Castelo, H. R. (1992). *100 Artistas de Ecuador*. Quito: Dinediciones S.A.
- Rodríguez Castelo, H. (1988). *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*. Guayaquil: Museo de Arte del Banco Central.
- Rodríguez Castelo, H. (1992). *Diccionario Crítico de Artistas lásticos del Ecuador del Siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Bryant, K. (01 de 11 de 2016). *Vanity Fair- Entertainment, Politics, and Fashion News*. Obtenido de Vanity Fair: <http://www.vanityfair.com>
- Azatyan, V. (2010). Ernst Gombrich's Politics of Art History: Exile, Cold War and "The Story of Art". *Oxford Art Journal* , 33 (2), 129-141.
- Hegel, G. (1975). *Aesthetics: Lesctures on Fine Art*. (Vol. Vol. 1). Oxford: Clarendon Press.
- Nochlin, L. (1971). *Why Have There Been No Great Women Artist*. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (, 15.
- Rampley, M. (2013). *The Vienna School of art history*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Flexner, J. (1969). "Homage to William Dunlap.". *American Art Journal* , 1 (1), 10-18.
- Kister, K. (1994). *Kister's best encyclopedias*. Phoenix: Oryx Press.
- Zangwill, N. (2014). *Aesthetic Judgment*. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* , Fall.
- Kant, I. (1790). *Critique of Judgment*. Oxford: Oxford University Press.
- Kant, I. (1784). *¿Qué es la ilustración?* *Berlinische Monatschrift* .
- Vasari, G. (1998). *The Lives of the Artist*. Oxford: Oxford University Press.
- Schweitzer, B. (1932). *Xenokrates von Athen*. Saale: Max Niemeyer Verlag.
- Allen, J. (1949). *Johann Joachim Winchelmann Classicist*. *The Metropolitan Museum of Art* , 7, 228-232.
- Preziosi, D. (2009). *The Art of Art History*. London: OUP Oxford.
- Sorensen, L. (27 de Noviembre de 2000). *An Outline of the History of Art History*. Recuperado el 13 de 10 de 2016, de *Dictionary of Art Historians* : <https://dictionaryofarthistorians.org/cite.html>

- Nelson, R. (1997). The Map of Art History. *The Art Bulletin* , 79, 28-40.
- Schopenhauer, A. (1931). *On Women*. New York: Felshin.
- Gombrich, E. (1997). *Historia del Arte*. Madrid: Debate.
- Enwezor, O. (2007). *Archive Fever: Photography between History and the Monument*. New York: International Center of Photography.
- Foucault, M. (1988). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad* . Barcelona, España: Paidós.
- Fuchs, W. (1988). Bernhard Schweitzer. En *Archäologenbildnisse: Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache* (págs. 258-259). Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern.
- Atwood, P. (2010). *War and Empire, The American Way of Life*. London: Pluto Press.
- Murray, P., & Murray, L. (1984). *The Penguin Dictionary of Art and Artists*. Aylesbury: Penguin Books.
- Carrier, D. (2008). *A World Art History and Its Objects*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Janson, H. (2011). *Janson's History of Art*. London: Prentice Hall.
- Feman, G. (1975). *Art History . Signs* , 1 (2).
- San Francisco Women's Centers. (2017). *History*. Obtenido de *The Women's Building*: <http://womensbuilding.org/about/mission-history/>
- Lovelace, C. (2006). Remembering Arlene Raven. *Art on Paper* , 11 (2), 18.
- Brooklyn Museum. (10 de 2002). *The Dinner Party by Judy Chicago*. Obtenido de Brooklyn Museum: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party
- Laderman Ukeles, M. (1969). *MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART*.
- Tuka, P. (30 de Marzo de 2014). *WASHING, CLEANING, MAINTENANCE A.K.A. ART!* Cultural Interaction .
- National Museum of Women in the Arts. (2016). *GET THE FACTS*. Obtenido de National Museum of Women in the Arts: <https://nmwa.org/advocate/get-facts>
- Kleinbauer, E. (1971). *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Orcutt, K. (2013). Fresh Eyes on the New Reconsidering Early Modern Exhibitions. *American Art* , Vol. 27 (3), 2-6.

Rocamora García-Iglesias, C. (2001). Dos maneras de impulsar el arte: Peggy Guggenheim y Gertrude Vanderbilt . *Arbor* (663), 371-378.

The Museum of Modern Art. (1970). THE MUSEUM OF MODERN ART REASSEMBLES ART COLLECTIONS OF GERTRUDE STEIN AND HER FAMILY. New York: MoMA.

Saarinen, A. (1958). *The Proud Professors. the Lives, Times and Tastes of Some Adventurous American Art Collectors*. Random House.

Parker, R., & Pollock , G. (1981). *OLD MISTRESSES Women, Art and Ideology*. New York: Tauris.

Hattenstone, S. (2016). Carmen Herrera: 'Men controlled everything, not just art'. *the Guardian* .

Oleas Rueda, M. (2016). Un vistazo interseccional a la vida y obra de Araceli Gilbert. *La Selecta* .

Lacroix, M. (1990). *Mujer y Arte en la América Latina: Notas desde el Norte*. Aquelarre .

Rosa, P. (2012). Zélia Ferreira Salgado.

The Museum of Modern Art. THE MUSEUM OF MODERN ART REASSEMBLES ART COLLECTIONS OF GERTRUDE STEIN AND HER FAMILY. Mo.

Barnitz, J. (1975). *Abstract Currents in Ecuadorian Art* . New York : Center For Inter-American Relations .

Cano Lastra , M. (2014). *Araceli Gilbert: la mirada desde una perspectiva feminista a su producción artística*. USFQ.

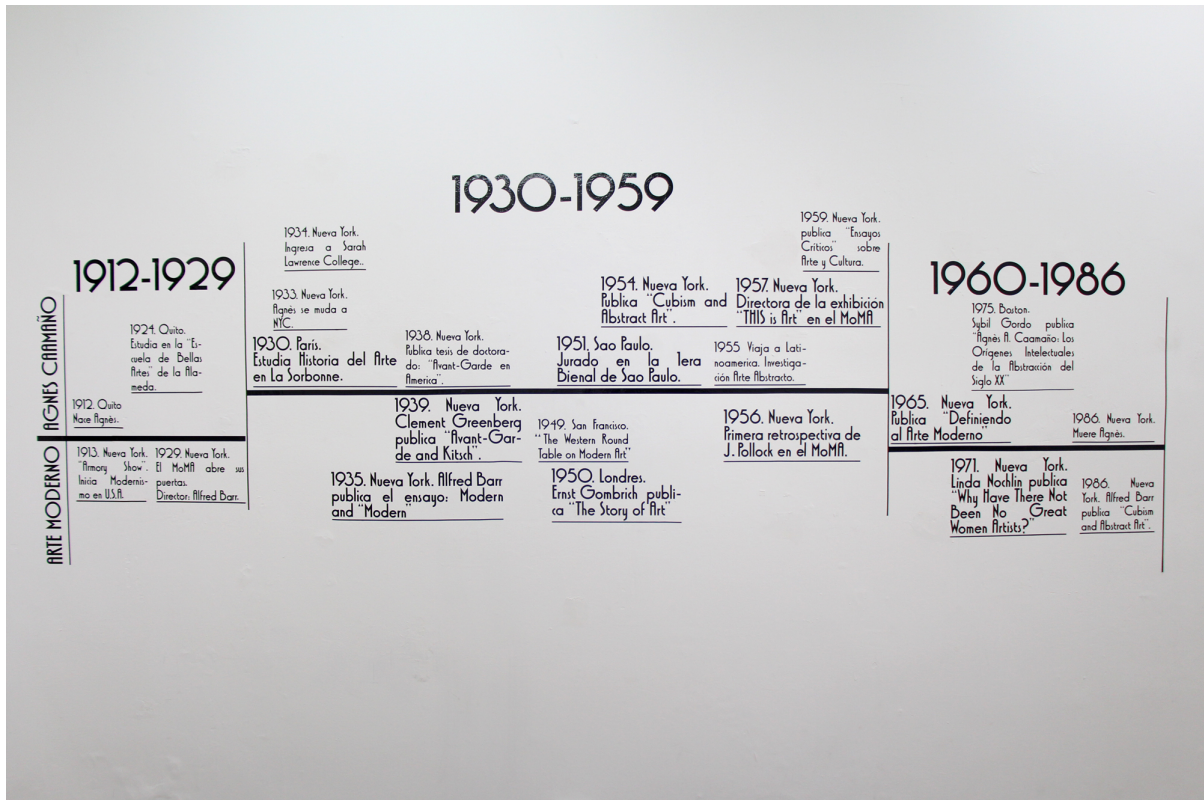
Cevallos, P. (2016). *Pablo Barriga. Catálogo exhibición* . Quito: Centro de Arte Contemporáneo.

Barriga, P., & Cevallos, P. (2017). *Visita guiada Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria*. Quito.

ANEXO A: MONTAJE DE LA EXHIBICIÓN “TRAS LOS PASOS DE AGNÈS A. CAAMAÑO









"The truth is that Modern Art cannot be defined with any degree of finality either in time or in character and any attempt to do so implies a blind faith, insufficient knowledge, or an academic lack of realism".
1934

ANEXO B: ARTÍCULOS DE PRENSA SOBRE LA EXHIBICIÓN

Diario El Telégrafo. "Clío Bravo recupera la vida de Agnès Caamaño". 17 de Julio de 2017.

<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/clio-bravo-recupera-la-vida-de-agnes-caamano>

Ediciones impresas Q Búsqueda

el telégrafo

Portada Política Economía & Negocios Ideas & debates Fanático Sociedad Justicia Ecuador
Reporte Mundial Arte/Cultura Revistas

CULTURA
La exposición se presenta en la galería no lugar, en el centro histórico

Clío Bravo recupera la vida de Agnès Caamaño

Redacción Cultura - 17 de julio de 2017 - 00:00



La artista explica la cronología de Agnes A. Caamaño, quien hubiera nacido en los inicios del anterior siglo.
Foto: Miguel Jiménez / EL TELÉGRAFO

ÚLTIMAS NOTICIAS

17:14
Aduana desarticula red y apr
mercadería por \$ 1 800.000

16:47
Cierre de cuatro carriles de la
Interoceánica por deslizamie

16:29
Desempleo en América Latir
8,4% en 2017, según OIT

16:14
'Star Wars: Los últimos Jedi'
\$ 450 millones en estreno rr

16:08
Trump anuncia estrategia de
seguridad, con China y Rusia
rivales

16:05
"Hijo de la dictadura" paragu
● ○ ○

La artista repasa la trayectoria de quien hubiera sido "la mayor historiadora, crítica y curadora ecuatoriana".

Agnès Caamaño nació en Quito a inicios del anterior siglo y, en 1930, luego de estudiar en la Escuela de Bellas Artes de la Alameda, viajó a París donde se especializó en historia del arte en la Sorbona. Allí conoció a todos los artistas e intelectuales exiliados de la época y se hizo amiga de Maya Deren y Leonora Carrington, con quienes se mudó a Nueva York para ingresar en el Sarah Lawrence College.

Autora de libros como Avant-Garde en América, Cubism and Abstract Art, Ensayos críticos sobre arte y cultura, o Definiendo el arte moderno, Caamaño fue la directora de la exhibición *This is art en el MoMA* (Museum of Modern Art), en 1957, en la que se mostraba el trabajo de 16 artistas mujeres latinoamericanas como la ecuatoriana Araceli Gilbert, las brasileñas Lygia Pape y Lygia Clark, o la cubana radicada en EE.UU., Carmen Herrera.

Agnès Caamaño, quien se suicidó en 1986 en Nueva York, hubiera sido una de las mayores historiadoras, curadoras y críticas del arte de Ecuador y América Latina si es que hubiera existido. La creación de este personaje es el resultado de una pregunta que se

Diario El Universo. "Enigma y memoria de Agnès Caamaño". Julio de 2017.

<https://www.eluniverso.com/opinion/2017/07/26/nota/6298912/enigma-memoria-agnes-caamano>

Enigma y memoria de Agnès Caamaño



Leonardo Valencia

@leonardvalencia

correo@leonardovalencia.com

Todos conocen, o deberían conocer, a la pintora ecuatoriana Araceli Gilbert. Y si no la conocen es que algo falla no solo en la misma educación de este país, sino en la cultura en general. Que a estas alturas una pintora del talento y originalidad y conexión con su época –a nivel mundial– no tenga todavía un museo dedicado a su obra, más que un indicio es una prueba concluyente de lo dicho y, además, otra muestra de la marginación en la que continúa el trabajo intelectual y artístico de las mujeres.

Si eso ocurre con Araceli Gilbert, de quien es palpable su talento y del que existen cientos de obras –algunas dispersas y otras ignominiosamente guardadas en bodegas

No Lugar. "Tras los Pasos de Agnès A. Caamaño". 19 de Julio, 2017.

<https://nolugar.org/2017/07/19/tras-los-pasos-de-agnes-a-caamano-clio-bravo-idrovo/>



Revista "tête-à-tête". "AGNÈS". Agosto, 2017.

<http://teteatete.es/edicion%237/agnes.html>

Tras los pasos de Agnes A. Caamaño



Eh, yo ya vi el documental de Javier Izquierdo cuando ya empecé la tesis.

Aula Magna. "Clío Bravo Idrobo: Repensando el Arte y su Historia". 14 de Agosto de 2017.

