

CUESTIONANDO EL CANON. UNA APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE DESDE LOS ESTUDIOS DE GÉNERO EN AMÉRICA LATINA

Luciana Alejandra Ales
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
lucianaalejandraales@gmail.com

Palabras clave: historiografía – historia del arte – estudios de género

Introducción

Este trabajo surge como desarrollo de la entrega final para la materia Historiografía de las Artes II y como disparador de la tesis de licenciatura de la carrera Historia del Arte. El tema a tratar es la inclusión de categorías del materialismo histórico y del feminismo en nuestra disciplina para problematizar un relato que actualmente sigue siendo sexista, ya que trata a la figura de la mujer (artista o modelo) como una alteridad.

Considerando que un análisis desde el materialismo histórico es siempre necesario a la hora de hacer historia del arte, creemos que éste puede enriquecerse sin caer en reduccionismos económicos ni en las clásicas teorías del reflejo (el arte refleja su clima de época). Es fundamental pensar el arte como un producto del hombre que también es generador de significados, no una mera ilustración de la estructura económica. Procediendo así, podemos generar nuevos conocimientos para nuestra disciplina alejándonos del reduccionismo más básico o del historicismo panofskiano. Esto es útil para huir de las tan arraigadas categorías decimonónicas de genio creador, maestro, inspiración, etc.

Historiadoras del arte como Griselda Pollock o Svetlana Alpers nos muestran que es posible hacer cruces entre corrientes historiográficas sin encerrarse en una sola, forzando inútilmente nuestros análisis. Ambas autoras, aunque difieran ideológicamente en ciertos puntos, enseñan que la creación de categorías de análisis particulares es útil y escapa a concepciones universalistas sobre diferentes producciones artísticas. Es posible detectar esto en obras tales como *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, de Alpers o en los fundamentos que presenta Pollock sobre el feminismo y la mujer en la historia del arte en *Visión y diferencia: Feminismo, Femenidad e historias del arte*, obra a la que nos referiremos especialmente en este trabajo.

Los estudios de género han cobrado relevancia lentamente en el mundo académico desde su aparición en la década del 70. Al estar insertos en el debate social actual, consideramos que es importante incluirlos en el estudio de nuestra disciplina. Por esto, en el siguiente trabajo proponemos reivindicar los aportes que son posibles desde la historia social del arte pero enriquecida con nuevas categorías y debates de actualidad que son capaces de reformular toda la disciplina tal y como la estudiamos. Además, queremos plantearnos esta cuestión en América Latina preguntándonos qué autores han introducido el feminismo en sus relatos y desde qué época.

Cuestionar los supuestos desde los que se ésta relatando la historia es necesario no solo para que la disciplina se renueve, sino para que también la enseñanza de la historia del arte (ya sea a nivel universitario, escolar o de divulgación) de un giro.

Autores representativos de la historia social del arte: Aportes y carencias.

Diversas categorías del marxismo, como la de “producción”, que introdujeron los estudios de la Historia Social del arte (a través de la publicación de los *Grundrisse* hacia mediados de la década del cincuenta) contribuyeron a desterrar la narrativa típica de la historia del arte ligada al relato modernista y, han sido una clave para repensar el análisis social de la cultura. El relato modernista entiende que la creación de una obra de arte concreta es llevada a cabo en lo privado por un individuo virtuoso de sexo masculino. También da por supuesta la existencia de sujetos con la capacidad de reconocer y admirar objetos hermosos una vez que éstos son exhibidos en el ámbito público. El relato modernista también guarda ciertas concepciones sobre la creatividad y el arte y determina en forma tajante qué es lo que puede considerarse arte o no y por ello discutible en relación con la creación y la recepción del arte.

En este apartado quisiéramos mencionar algunos exponentes de la historia social del arte, destacando algunos de sus postulados más importantes pero también observando de manera crítica sus construcciones demasiado estáticas y sus resabios de idealismo. Esta revisión persigue dos propósitos: entender cómo afectan los fundamentos de la historia social a los estudios de género en la historia del arte, y reconocer ciertas “trampas del marxismo”¹ en la práctica.

Para distinguir algunos de los autores más relevantes en la historia social del arte, seguiremos la tripartición generacional que hace de la disciplina la socióloga Natalie Heinrich. Según la autora se pueden distinguir tres tendencias principales a las que menciona como: 1. Estética sociológica, 2. Historia social y 3. Sociología de los cuestionarios.

En la primera generación, las disciplinas que estudian el arte se comprenden desde la distinción ‘arte y sociedad’. La “desautonomización del arte (el arte no pertenece a la estética) y desidealización (no es un valor absoluto) son los dos momentos fundadores de la sociología del arte. Tomaremos como ilustrativo de esta tendencia al historiador de arte Arnold Hauser quien llevo a cabo el proyecto de una historia social de la literatura y el arte. La misma tuvo gran popularidad y difusión masiva.

Hay una segunda generación a la que Heinrich llama “Historia social” propiamente, que amplía el horizonte de estudio hacia los aspectos institucionales de la producción artística (el mecenazgo, las instituciones, la contextualización de la producción de las obras, los aficionados a ellas y los productores) y está centrada en lo que ella define como ‘arte en la sociedad’. En este trabajo tomaremos a Frederick Antal, el cual en su obra “El arte florentino y su mundo social” publicada en 1940, sistematizó el estudio de éste período dividiéndolo en una historia económica, social y política. También problematizó la idea de reflejo, tan evidente en Hauser.

Por último, una tercera generación se distingue con Pierre Bourdieu y García Canclini. La autora considera que en esta etapa el núcleo principal es considerar al arte “como sociedad”. La investigación empírica es el punto en común de los autores de ésta generación. Se enfocan en el funcionamiento del entorno del arte, sus actores, sus interacciones, su estructura interna y recurren a la aplicación de cuestionarios y encuestas, por eso Heinrich la llama “sociología de los cuestionarios”. Ya no se puede comprender un arte que sea producido de forma externa a la sociedad, sino que se concibe una vinculación y complementariedad entre ambos. Tanto Pierre Bourdieu como García Canclini trabajaron la noción de campo, estudiando los mecanismos de

¹ Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo No ficción.

producción, recepción y circulación de una obra, a la vez que analizaron los gustos de los distintos tipos de público.

El historiador de arte Arnold Hauser, difundió la sociología del arte con la popularización de su proyecto “Historia social de la literatura y el arte”. En sus escritos se encuentra una idea subyacente que considera que la obra de arte está en concomitancia con los procesos sociales y con una ideología dominante. El entiende el arte por su funcionalidad, la cual se distingue en cuatro tipos: arte como instrumento de culto, como propaganda de ideas, como expresión del poder y ocio ostentativo. Reivindica la sociología del arte oponiéndola a las concepciones elitistas sobre el consumo y apreciación del arte, sus promotores serían, para el autor, quienes creen que el arte tiene que ver con “altos valores del espíritu”². No obstante, en la introducción de “Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna”, encontramos una insistencia en cierto carácter indescifrable del arte, excusándose de que la sociología del arte y “toda indagación científica del arte” reducen la esencia compleja de las obras a elementos analíticos que en comparación resultan demasiado simples. Hauser considera esto como una destrucción, y, por consiguiente, una pérdida de la “inmediata” e “insustituible vivencia artística”³.

La referencia al “genio” de determinados artistas es una posición que el autor tampoco abandona pese a su fuerte fundamentación en el análisis histórico-social del arte. Refiriéndose a Miguel Ángel afirma:

Teniendo en cuenta aquella situación histórica y social, podremos entender mejor la inquietud de su espíritu, el giro hacia el manierismo que iba a tomar su arte e incluso quizás también algo más acerca de la impresionante inarticulación de sus ultima obras; su verdadera grandeza, empero, la inconmensurabilidad de sus fines artísticos continúan para nosotros tan inexplicables como es inexplicable el genio de Rembrandt, pese a nuestro conocimiento de las condiciones económicas y sociales en las que se desarrollo como artista.⁴

Es conocida y ha sido ampliamente criticada su reduccionismo de todo hecho artístico al factor económico; estableciendo una división tajante e impermeable entre la estructura económica y la superestructura tales como las planteó Karl Marx.

Encontramos en Frederick Antal, como en Hauser, contribuciones a la disciplina pero también la sujeción a determinados supuestos o esquemas duros. Opuesto a la historia del arte de la burguesía, celebraba el estudio del arte desde el marxismo y la apertura que esto significaba, pero no dejaba de sostener ideas como la santidad el artista y la autonomización del arte.

“Historia del arte y lucha de clases” es obra del historiador Nicos Hadjinicolaou, en su introducción reniega de algunas formas de concebir la historia del arte tales como: la historia de los artistas, parte de la historia de las civilizaciones y finalmente la historia del arte como historia de los objetos. Entonces propone definir el objeto de estudio y presenta su concepto de la ideología en imágenes, la cual se encontraría de diferentes formas en cada clase social. Introduce el concepto de ideología entendiéndolo como un “conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores, creencias en el cual los hombres expresan la manera cómo viven sus relaciones con sus condiciones sociales de

² Hauser, A. (1982). “Introducción: objetivos y límites de la sociología del arte”. *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona: Labor.

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

existencia”⁵. Para el autor es posible leer las obras de artistas destacados como la encarnación de ideologías visuales de una clase; la obra es considerada ejemplo unitario de la cosmovisión particular de un grupo gracias al servicio que presta el artista. Pero una vez más, éste es erigido como portavoz o individuo con las capacidades de representar las particularidades de toda una clase social.

En cuanto a T.J Clark, el historiador se opuso a la utilización de la historia como un simple telón de fondo o una mera enumeración de hechos ilustrativos de la obra de arte en sí. Sin embargo, se oponía explícitamente a los estudios feministas (así como también desaprobaba otras tendencias del momento que consideraba nocivas para la historia del arte).

Argumentos del materialismo histórico a evitar

Tras haber visitado algunos de los exponentes más importantes de la historia social del arte, quisiéramos hacer un breve repaso de ciertos lugares recurrentes que han aparecido en el pensamiento marxista y su estudio sobre el arte que consideramos que deben evitarse. Los mismos son:

- El tratamiento del arte como reflejo de la sociedad en que fue producido: ésta afirmación es mecanicista, considera al arte como un objeto inanimado que solo “refleja” las vicisitudes de la sociedad en que surgió. Esta teoría no deja ver la complejidad detrás de los procesos sociales en los que se inscribe la producción y recepción de una obra.
- Considerar a los artistas como representantes de su clase: este argumento reduce la obra a un ejemplo de los pensamientos de un grupo social determinado, como si el artista tuviera cierto lugar privilegiado para acceder a la esencia de esa clase y condensarla en sus obras.
- El reduccionismo económico: Pone en riesgo los análisis al simplificar los motivos por los cuales el arte es de determinada manera, considera la estructura económica como la causa principal de la producción de un tipo de arte.
- La generalización ideológica: ésta se efectúa al colocar una obra en una categoría de ideas y creencias de un período o sociedad determinada a partir de su contenido manifiesto. La ideología es un proceso contradictorio, por lo que remitir el arte a ésta tan solo desplaza el estudio necesario sobre qué tipo de trabajo ideológico lleva a cabo cada obra puntual y para quién⁶.

El problema de las fuentes en historia del arte:

Consideramos como un imperativo mencionar brevemente el manejo de las fuentes en nuestra disciplina. Traemos para ello, un caso ilustrativo del problema: la crítica al respecto que hace Griselda Pollock en su ensayo *La mujer como signo en la bibliografía sobre el prerrafaelismo*. Aquí la autora postula que, en el caso particular del prerrafaelismo, se ha tomado como fuente indiscutible los escritos de William M. Rossetti sobre su hermano Dante Gabriel y la hermandad prerrafaelita. Estos documentos, escritos años después de que el grupo de artistas se disolviera, pertenecen a un momento histórico que no es ajeno a las configuraciones del poder de esa época. Tomar un relato de la Inglaterra victoriana como documento fehaciente que nos permite recrear la historia del grupo prerrafaelita, es ignorar que relatos como éste se inscriben en un tipo de

⁵ Hadjinicolaou, N. (1999). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo veintiuno.

⁶ Pollock, G. *Op. Cit.*

literatura de la época teñido por las ideologías decimonónicas de clase, género, artista y romance. La historia escrita en torno al prerrafaelismo y puntualmente en torno a Dante Gabriel Rossetti y su modelo Elizabeth Siddall, plasman las ideologías de: genio creador incomprendido, la mujer como modelo pasivo frente al hombre y sobre todo la misma existencia de la mujer a partir de su reconocimiento por parte del hombre. En base a esto, Pollock afirma: “El conocimiento está relacionado y entrampado en los funcionamientos del poder (...) Las verdades que circulan sobre las artistas mujeres y la feminidad son producidas a favor de las “verdades” sobre los artistas varones y la masculinidad que aquellas mantienen simultáneamente”⁷.

Una alianza entre la historia social del arte y los estudios de género

Hasta aquí, observamos que los aportes del materialismo histórico, si bien han contribuido a la disciplina, no problematizaron la situación de la mujer a lo largo de la historia del arte, o la consideraron una cuestión marginal y poco seria para sus intereses. Frente a este panorama, hay que recordar que las sociedades no solo se estructuran por desigualdades materiales sino también sexuales. Es innegable el carácter patriarcal y sexista de las sociedades además del carácter, por ejemplo, feudal o capitalista. Por esto, introducir el debate de género es introducir el estudio de la alteridad, ya que consideramos como tal a la mujer en el relato canónico la historia del arte. Por tanto, es útil hacer una alianza con la historia social del arte pero siempre cuestionando su autoridad patriarcal.

Gran parte del enfoque desde el materialismo histórico que propone Pollock se basa en reconocer como premisa que el canon de la historia del arte es un mecanismo exclusivo y excluyente, es una suerte de relato mítico construido a partir de las instituciones y también de los propios artistas y escritores. La construcción misma del artista como héroe de la modernidad es sexista porque los lugares protagónicos de la historia del arte siempre estuvieron reservados a los hombres. Una revisión crítica a este canon no significaría la adición de artistas mujeres al relato establecido. De la esterilidad de este proyecto ya nos había alterado Linda Nochlin (en su artículo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”) cuando afirma que los supuestos sobre el arte, su realización y sobre quiénes son los individuos aptos para hacerlo, son los cimientos en los que hay que socavar. Estos supuestos defienden un creador masculino excluyentemente, atravesado por el llamado “genio”: un poder misterioso e intemporal que invade al gran artista. Desde un enfoque institucional y sociológico Nochlin en su artículo quiere desnaturalizar estas ideas. Por lo tanto, lo crucial sería deshacerse de la subestructura romántica y basada en mitos de artista para comprender que las situaciones de la creación artística se dan en una situación social determinada, integran la estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas. En resumen, si queremos hacer un trabajo desde los estudios de género no solo debemos agregar nombres a la estructura, los métodos y las categorías legitimadas, es altamente necesaria una deconstrucción de la historia del arte basada en presupuestos ideológicos que excluyeron a las mujeres. Pollock afirma que un materialismo histórico feminista tampoco se limita a sustituir la clase por el género, sino que busca descubrir la interdependencia entre clase, género y raza, en todas las formas de la práctica histórica⁸.

La concepción del arte como *práctica social* cobra total relevancia en los estudios de género e historia del arte ya que lo central es tratar a la obra como una *práctica social* y no como un objeto. Esto permitiría dar cuenta de las condiciones generales de producción social y de consumo de una sociedad puntual. Es necesario estudiar todas las

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ibidem*

relaciones sociales que dan forma a las condiciones de producción y consumo de los objetos designados como arte.

El objeto de análisis de este enfoque es la construcción histórica de la categoría de “mujer”. Esta perspectiva permite aclarar que no existe una “esencia femenina” a analizar sino que el análisis se enfocara en la relación dialéctica entre el hecho de ser una persona posicionada en lo “femenino” y las maneras históricamente específicas en que se sale de esa posición. Una intervención feminista excede la preocupación por la “cuestión femenina” y pone al género como categoría central de análisis histórico, junto con otras como la clase y la raza. El concepto de “género” debe introducirse en nuestro campo de estudio para funcionar como instrumento intelectual que ponga a prueba presupuestos “naturales” y provea un nuevo paradigma para otro tipo de cuestionamientos.

La historia es cambiante y contradictoria, no responde a ningún orden natural como puede insinuar el relato modernista. Es tarea del feminismo desprenderse de éste tipo de relatos que se vuelven contra las mujeres al confirmar una supuesta “naturaleza” propia de cada sexo

Hay un *sexismo estructural presente en la mayoría de las disciplinas académicas* que contribuiría a la perpetuación de una jerarquización de género. De esta manera, demandar que se considere a las mujeres cuestiona en forma política a las disciplinas existentes. Los estudios de mujeres, tal y como lo plantea la autora analizada a lo largo de este trabajo, no se ocuparían solamente de éstas sino de los sistemas sociales y esquemas ideológicos que mantienen en pie la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de otros regímenes de poder mutuamente influyentes, principalmente la clase y la raza.

Historia, arte y género en América Latina. Un panorama general

Desde la formación de los estados nacionales en América Latina, la mujer tuvo un lugar específico dentro del ordenamiento nacional, a estas se les asignaba el trabajo doméstico en el hogar y la procreación como funciones más importantes, por lo tanto el hogar era pensado como el ámbito natural de la mujer. Este esquema decimonónico pretendía ser extensible, no solo a la clase media sino también a las mujeres de todos los sectores sociales. No es extraño que los orígenes de la historia del arte en nuestro país, realizaran un recorte específico desde marcos sexistas que no reservaban lugar para las mujeres. A estas se las colocaba en la categoría de artistas menores o dedicadas a “artes menores” como la pintura de miniaturas o lo que se denominaba artes decorativas.

La llamada “Sección Feminista” de la Exposición Nacional de 1898 es ilustrativa de la situación de las mujeres dentro del aún incipiente campo artístico. La historiadora Georgina Gluzman cuenta que las mujeres de la élite que tuvieron a su cargo la organización de este espacio introdujeron el término “feminista” en Buenos Aires, despojando la noción de los elementos que denunciaban sometimiento y reclamaban derechos. Los mil quinientos objetos exhibidos en la *Exposición Feminista* fueron denominados como “labores propias de la mujer” e incluían bordados, encajes y muebles, y pinturas sobre diversos soportes. Las colecciones exhibidas estaban compuestas por pequeños objetos, como miniaturas, abanicos, marfiles, naipes de plata, utensilios de plata, encajes tejidos, muebles y peinetones. Se ponía en escena, de este modo, un mundo doméstico refinado. Exponiendo en un mismo espacio trabajos ejecutados tanto por mujeres de clases acomodadas como por mujeres de clases media y baja, el objetivo (planteado explícitamente) era la acción civilizadora de las sociedades filantrópicas sostenidas por la élite. Gluzman argumenta que así, las clases privilegiadas actuaban como garantes del gusto exhibido por las jóvenes de clases medias y bajas que se formaban en oficios artísticos. Al aunar bellas artes con artes aplicadas, la exposición

quiso enseñar una especificidad femenina, lo que puso en entredicho las distinciones jerárquicas entre actividades manuales. De hecho, en el discurso de las primeras involucradas en los movimientos de mujeres las bellas artes y las artes aplicadas (apropiadas para las mujeres por las cualidades atribuidas a ellas: paciencia, habilidad y delicadeza) aparecían con frecuencia fundidas⁹.

Ante éste panorama, las mujeres artistas no llegaron a formar parte del panteón artístico de la historia del arte argentino del siglo XIX. Uno de los panoramas del arte en nuestro país más conocido es el realizado por Eduardo Schiaffino en una publicación en el diario La Nación: La evolución del gusto artístico en Buenos Aires. El primer capítulo se titulaba: El limbo, allí habla de un pueblo en estado de “infancia” que no tiene tradiciones ni ejemplos de cultura. Luego tratará La iniciación, para concluir la línea evolutiva con un capítulo al que llamara Los precursores, dentro del cual se incluye junto con sus colegas contemporáneos.

Adentrándonos ya en el siglo XX podemos ver que el movimiento feminista de los años 70 no logró expandirse como consecuencia del contexto represivo de la dictadura militar y a su vez se vio disminuido al ser atravesado por las luchas políticas, sociales y guerrilleras de la época en pos de la revolución social, económica y cultural. Los grupos guerrilleros y de izquierda no se afiliaron a toda las consignas del feminismo. La historiadora María Laura Gutiérrez destaca como dato significativo el hecho de que muchas mujeres construyeran su militancia feminista durante sus años de exilio posterior al establecimiento de la dictadura militar de 1976. Las mujeres feministas de los años '70 no pudieron establecer un dialogo común con sus compañeros que, si bien abogaban por un sujeto nuevo, no tenían como horizonte el tipo de políticas que las feministas habían comenzado a llevar a cabo. ‘La revolución sexual y la liberación femenina’ fueron consideradas menores al interior de los grupos o bien como estrategia de dominación del imperialismo cultural¹⁰. Recién a principios de los 80, con la vuelta de la democracia, resurgió un movimiento radical de mujeres y el campo académico pudo profundizar en esta temática. Como ejemplo de éstas profundizaciones en la materia mencionamos los tomos de Historia de las mujeres en la Argentina, los cuales apuntan a la realización de una historia de la mujer como aporte nuevo a la historiografía nacional. Si bien este estudio, no se detiene exclusivamente en el arte, sus fundamentos de deconstrucción de la disciplina histórica recuerdan a los que clama Griselda Pollock para con la historia del arte. Sus autoras eligieron trabajar la experiencia histórica de las mujeres abarcándola desde de tres ejes: la sujeción y el cautiverio, la desapropiación y reapropiación del cuerpo, y las resistencias y luchas que, consciente o inconscientemente, las propias mujeres desarrollaron contra las prácticas y discursos construidos sobre ellas.

Como puesta en práctica de las mencionadas reformulaciones en la disciplina, nos parece relevante mencionar el caso de la teórica argentina Andrea Giunta quien co-cura junto a la historiadora del arte y curadora de arte contemporáneo Cecilia Fajardo-Hill, una muestra sobre artistas mujeres en América Latina. La exposición apunta a “trabajar con lo que queda afuera de la historia”, premisa fundamental de las investigaciones de Giunta. La autora afirma que la historia se ha escrito desde parámetros patriarcales a partir de los cuáles se deciden los parámetros de calidad de una obra y la fundamentación para su reconocimiento. Para Giunta el problema es quién decide la calidad de la obra y hasta dónde hemos internalizado esos criterios de calidad sin preguntarnos hasta qué punto éstos han sido establecidos desde parámetros patriarcales y coloniales. Los intereses de la autora no se limitan a la muestra y ha organizado seminarios de doctorado para poner

⁹ Gluzman, G. (2013). “El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos”. Disponible en < <http://www.artelogie.fr/>>

¹⁰ Gutiérrez M. L. (2011). *Rupturas de la mirada. Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea*. Granada.

el tema en la arena académica. Ya que para Giunta hay que investigar qué ha sido excluido, incluso en el arte más contemporáneo, incluso también desde el siglo XIX, e investigar sus poéticas, sus lenguajes, sus obras situadas en los problemas de su propio tiempo. Quiere alejarse de aquel discurso curatorial e historiográfico plagado de dispositivos descalificadores que considera prejuiciosos y machistas. Sin embargo, habría una paradoja en el contexto curatorial y museográfico actual: los criterios patriarcales del gusto siguen siendo en gran medida ejercidos por mujeres, mujeres que curan muestras, que dirigen museos, etc. Para Andrea Giunta esto internaliza criterios de valoración que dejan de lado otras formas del lenguaje, vinculadas a lo femenino o lo *queer*. Valoramos la posición de ésta historiadora que desde los frentes de la curaduría y la investigación apunta a transformar los esquemas del gusto y el valor estético.

Otras muestras recientes en nuestro país como “Mujeres 1810-2010” realizada en la Casa del Bicentenario o “La seducción fatal” curada por Laura Malosetti Costa en el MNBA, han dado relevancia al papel de las mujeres, corriéndose de la tarea de agregar nombres a un panteón de artistas ya armado y problematizando la cuestión. En el primer caso, a través de una articulación en cuatro ejes: Vida pública/ Vida privada/ Las mujeres y la imagen/ Ellas por ellos, se visibiliza la participación de las mujeres en la historia argentina. Documentos, objetos y material audiovisual componen el recorrido que permite al visitante aproximarse a los contenidos desde diversas perspectivas, y da cuenta de la participación de las mujeres en la arena política, el mundo del trabajo, la acción colectiva y la educación. La muestra aborda la vida familiar, la belleza y la violencia, siempre con la mirada puesta en los actos que erosionaron y desafiaron los prejuicios sociales, como así también en aquellas prácticas que perpetuaron las tradiciones y, en algún punto, las desigualdades sociales. Por otro lado, en “La seducción fatal” Malosetti Costa reorganizó la colección de desnudos, retratos y cuadros con temática erótica del MNBA que tienen como objeto a la mujer. Al vincular las obras con otras manifestaciones de la cultura de su tiempo (fotografías, música, films, etc) se busca pensarlas como parte de un universo ideológico y mental de la época. La mujer y el erotismo que se le atribuyó se inscriben en estos imaginarios.

A modo de conclusión decimos que hoy en día, los Estudios de Género claramente están atravesando con más fuerza nuestra disciplina: muestras, cátedras libres y grupos de investigación especializados se han gestado y producen relecturas a la hora de hacer historia del arte; sin embargo consideramos que los programas de estudio en las instituciones en donde se imparte Historia del arte deberían reformularse siguiendo las premisas vistas en este trabajo ya que aún se conservan viejas estructuras que excluyen producciones de mujeres o de otros grupos subalternos. Este tema merecería un estudio más detallado en trabajos futuros, siendo el presente un acercamiento preliminar a ésta tarea.

Referencias bibliográficas

- Antal, F. (1963). “Capítulo I”. *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Medicis: siglos XIV-XV*. Madrid: Guadarrama
- Clark, T.J. (1981). “Sobre la historia social del arte”. *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Barcelona: G. Gilli
- Hauser, A. (1982). “Introducción: objetivos y límites de la sociología del arte”. *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona: Labor
- Hadjinicolaou, N. (1999). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo veintiuno.
- Gutiérrez M. L. (2011). Rupturas de la mirada. Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea. Granada

- Gil Lozano, F.; Pita, V. S. e Ini, M. G. (directoras) (2000). "Introducción" en *Historia de las mujeres en la Argentina*. Buenos Aires: Taurus
- Gluzman, G. (2013). "El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos". Disponible en < <http://www.artelogie.fr/>>
- Marx, K. y Engels, F. (1968). *Sobre literatura y arte*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Malosetti Costa, L. (2013). "Introducción". *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo No ficción
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo No ficción
- Nochlin, L. (2007). "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" en Reiman Cordero e I. Saenz (Comp.) *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana
- Ortiz Ruiz, F. (s/f). "¿Es posible una cuarta generación en la sociología del arte? Una reseña de *La sociología del arte* de Nathalie Heinich". Disponible en < <https://doblevinculo.files.wordpress.com/2014/07/sociologc3ada-del-arte.pdf>>
- Villasmil, A. (s/f). "Andrea Giunta: La historia del arte se ha escrito desde parámetros patriarcales", Artishock. Disponible en <http://www.artishock.cl/2013/09/15/andrea-giunta-la-historia-del-arte-se-ha-escrito-desde-parametros-patriarcales>