

Mujer y Arte en la América Latina: Notas desde el Norte

Women & Art in Latin America: Notes from the North

excerpts from a longer paper/extractos de un trabajo más largo

by/por Margot Lacroix

Para escribir los párrafos siguientes, salí a vagabundear por las Américas. Crucé una y otra vez las fronteras imaginarias de los territorios que se extienden desde el extremo norte de este continente hasta el polo sur; un continente tan vasto y complejo que nunca lograré conocerlo o entenderlo completamente. En este viaje procuré que cada nueva imagen llenara mi mente y seguí buscando en montañas de documentos a ese ser escapadizo, aunque de alguna manera omnipresente, conocido como “la artista latinoamericana.”

“Las artistas mujeres han existido siempre.”¹ ¿Qué pasa, entonces, con las artistas latinoamericanas? ¿Qué realidades y contradicciones, qué dificultades y particularidades expresa o esconde el término “la artista latinoamericana”? En primer lugar, no podemos suponer que abarque una homogeneidad de género, práctica o punto de vista. Tampoco podemos permitir que borre las diferencias de clase, religión, etnicidad o lengua, ya que estas categorías están en incesante interacción y crean condiciones particulares que afectan la producción cultural de las mujeres latinoamericanas, dentro de cada país y dentro de situaciones económicas y políticas específicas.

Sin embargo, hay un elemento histórico que une las realidades nacionales latinoamericanas: la larga y constante lucha con las fuerzas del colonialismo y la dominación y dependencia que éste trae consigo; este fenómeno ha tenido ramificaciones que han afectado profundamente las esferas culturales y artísticas. El hacer un examen crítico y responsable de las prácticas artísticas en la América Latina requiere que estemos concientes de todos estos elementos; sólo así quizás logremos evitar el ver tales prácticas como una mera “extensión” de, o subordinadas a lo que sucede en el mundo artístico del hemisferio norte.

Más aún, si nuestra intención es examinar el trabajo de la mujer artista latinoamericana, necesitamos asumir una posición crítica similar; su arte no debe ser considerado como un apéndice interesante a las prácticas “más importantes” de los hombres, ya sea en cada país, en la América Latina en su conjunto o en el mundo occidental.

The following paragraphs are the product of wanderings. Wanderings across the imagined boundaries of territories stretching from this northland to the south pole of this continent, a continent so vast and complex I shall never know or understand it fully. A journey punctuated by attempts to let every image I came across in my search pervade my mind, by perusals through mountains of documents looking for that elusive being, yet in some way everywhere present, known as “the Latin American woman artist.”

“Women artists have always existed.”¹ What, then of Latin American women artists? What realities and contradictions, what difficulties and particularities does the term Latin American woman artist express or conceal? First and foremost, no homogeneity of genre, practice or point of view is to be expected here. Differences in class, religion, ethnicity or language should not be allowed to be erased either; these categories are in incessant interaction and create the particular conditions affecting the cultural production of women in Latin America, within each country, and within specific economic and political situations. One historical element does however unite Latin American national realities. They share a long-standing and on-going struggle with the forces of colonialism, with its concomitants of foreign domination and dependence, and this has had deep ramifications for the cultural and artistic spheres. An awareness of these various elements is crucial to a critical and responsible examination of art practices in Latin America, one that can perhaps avoid seeing them exclusively as an “extension” of, or subordinated to, what has been going on in the Western art world.

A similar critical stance is required where Latin American women artists are concerned; their art is not to be considered as an interesting “addition” to the “more important” practices of men, whether in each country, in Latin America as a whole, or in the West. These considerations put Latin American women artists in a doubly precarious position in relation to the “official” art discourse, and therefore also in relation to funding bodies and potential markets, a situation which a well-intentioned but essentially wishful celebratory approach to their works alone will not succeed in altering significantly.

Estas consideraciones ponen a las artistas latinoamericanas en una posición doblemente precaria en relación al discurso artístico "oficial", y por lo tanto, también en relación a fuentes de financiamiento y posibles mercados. Debemos también estar concientes de que una aproximación celebratoria a su trabajo, aunque bien intencionada, no logrará cambiar significativamente esta situación.

Por lo tanto, el término "artista latinoamericana" debe ser visto como una herramienta histórica, un punto de partida; su utilidad no cabe en la definición de una estética particular, sino en la identificación, en un momento inicial, de ciertas condiciones, problemas y preocupaciones que pueden ayudarnos a aproximarnos a la obra y la vida de algunas artistas latinoamericanas en diferentes momentos. El querer extraer una "esencia" particular y unificadora es arriesgarnos a seguir nuevamente la ruta de la marginación, y re-crear un "ghetto", en vez de destruirlo.

Artistas en la Periferia

Una historia de colonización ha puesto a los artistas latinoamericanos en una situación de alterabilidad inescapable; la producción cultural en el ámbito de las artes visuales se ha visto marcada en el siglo veinte por una relación ambivalente con el arte de los "centros" culturales de Europa y los Estados Unidos. Mientras que por mucho tiempo se desplegó gran esfuerzo en emular los estilos académicos europeos, después de las Guerras de Independencia se desarrolló una "conciencia continental"² que gradualmente echó también raíces en las artes, bajo la bandera del modernismo. Muchos artistas latinoamericanos buscaron en la explosión de forma y contenido que caracteriza al modernismo, un potencial para crearse un espacio en el cual explorar y desarrollar formas artísticas que reflejaran y se ajustaran a sus realidades.

Es así como en las primeras décadas del siglo veinte, un gran número de artistas latinoamericanos volvió sus ojos a Europa (y más tarde a los Estados Unidos) en búsqueda de fuentes de información y aprendizaje. Según datos existentes, una de las primeras mujeres que cruzó el Atlántico con estos propósitos fue Anita Malfatti (1889-1964), quien salió de Sao Paulo en 1910 para estudiar pintura en la Academia Imperial de Bellas Artes de Berlín. Volvió a Brasil por un corto período y salió nuevamente en 1915, esta vez con destino a Nueva York. En el curso de estos años, la Malfatti desarrolló un estilo expresionista opuesto a todo lo que se había estado enseñando hasta entonces en el Brasil en el campo de las artes visuales.

The term "Latin American woman artist" should therefore be seen as a historical tool, a point of departure; its usefulness does not lie in defining a particular aesthetic but in identifying, in an initial moment, sets of conditions, issues and concerns that may be helpful in addressing the works and lives of individual Latin American women artists at various points in time. Seeking to extract a particular and unifying "essence" is to risk following again the route of marginalization, and re-creating, rather than destroying, a ghetto.

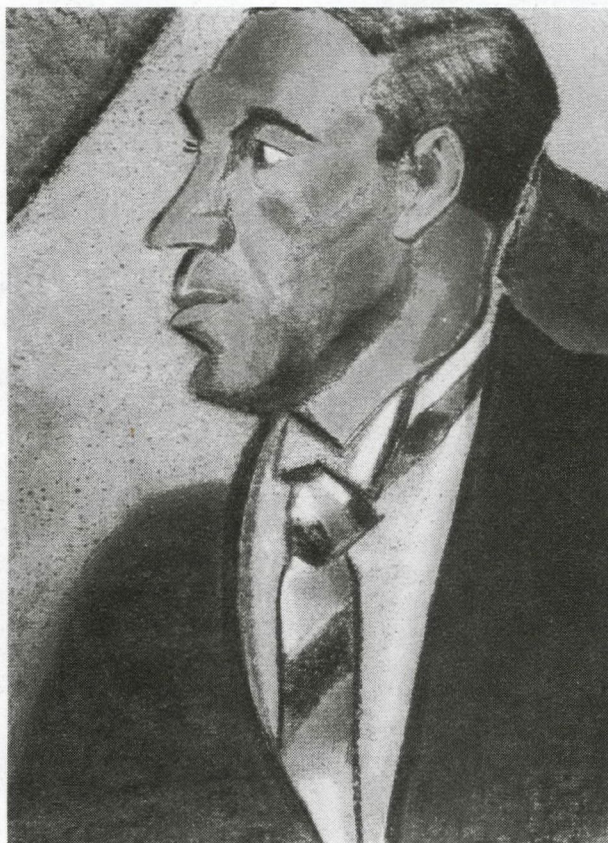
Women Artists in the Periphery

A history of colonization has put Latin American artists in an inescapable condition of alterity, and cultural production in the visual arts has been marked in the 20th century by an ambivalent relationship with the art "centers" of Europe and the United States. Where previously a great deal of effort had been spent emulating European academic styles, after the Wars of Independence, an "awareness of the continent"² developed that gradually took root in the arts also, under the banner of modernism. Many Latin American artists saw in the explosion of form and content that characterised modernism the potential to create a space in which to explore and develop an art reflecting and suited to their realities.

The first decades of the 20th century therefore witnessed a large majority of Latin American artists turning towards Europe (and later to the U.S.) as sources of information and training. One of the first women on record to have crossed the Atlantic with this intent in mind was Anita Malfatti

(1889-1964), who in 1910 left Sao Paulo to study painting at the Imperial Academy of Fine Arts in Berlin. She returned to Brazil for a short period and left again in 1915, this time for New York. In the course of these years she developed an expressionist style that was at the opposite end of everything that had been taught in the visual arts in Brazil up until that time. Her 1916 solo exhibition in Sao Paulo created a scandal, provoking "considerable hostility among public and critics"³ and is now acknowledged as the first real blow to the old edifice of academism in Brazil.

But what was it like for a woman desiring to travel and study abroad during those years? Financing alone must have been a major consideration, and the difficulty for women to be financially independent suggests that such journeys could be undertaken by women of a certain class only, women whose families were not only able but also willing to support them.



Anita Malfatti, *The Yellow Man*, 1915-16

Su exposición de 1916 en Sao Paulo provocó un escándalo y "considerable hostilidad entre el público y los críticos"³ y hoy es considerada como el primer gran golpe al viejo edificio del academicismo en el Brasil.

Pero, en esos años, ¿qué habrá tenido que enfrentar una mujer que deseaba viajar y estudiar en el extranjero? Para empezar, el encontrar fuentes de financiamiento debe haber sido una consideración importante, y la dificultad que en general tienen las mujeres para ser independientes económicamente nos sugiere que solamente las mujeres de una cierta clase social deben haber podido emprender tales viajes; mujeres cuyas familias no solamente estaban en situación de apoyarlas, sino que también tenían la voluntad de hacerlo. Socialmente, a principios de siglo se consideraba deseable el que una mujer tuviera una educación "completa", incluyendo un cierto grado de conocimiento

y práctica en las artes de la literatura, música y pintura. Sin embargo, el que una mujer declarara abiertamente su deseo de hacer estudios serios en estos campos debe haber sido visto como una muestra de una alarmante e inaceptable inclinación a la independencia. Recientemente el Museo de Arte del Bronx (Nueva York), presentó una exposición de alrededor de 160 artistas latinoamericanos que habían estudiado y trabajado en los Estados Unidos entre 1920 y 1970; de ese total, solamente 18 eran mujeres.⁴

Teresita Fortín (Honduras, 1896-1982) tuvo que esperar más de la mitad de su vida hasta que finalmente pudo dedicarse por completo a su arte. En los años '40 obtuvo una beca que le habría permitido realizar su sueño de estudiar en Europa, pero se vio obligada a doblegarse ante las exigencias de su padre y se quedó en Honduras para cuidarlo hasta su muerte en 1951. Mientras su padre vivió, la Fortín desarrolló sus actividades artísticas en secreto, ya que él decía, "Todas las mujeres que pintan son prostitutas"⁵. No obstante, hacia el final de su vida, Teresita alcanzó cierto reconocimiento como artista y pintó incansablemente, en un deseo por recapturar el tiempo perdido. A pesar de su aislamiento de la comunidad artística y de la pobreza y enfermedad que marcaron sus últimos años, el hecho de que Teresita Fortín siguiera pintando a pesar de todos estos obstáculos, nos lleva a reflexionar sobre el impacto que otras circunstancias pudieran haber tenido sobre su obra. Dado que en esa época el reconocimiento que recibía un artista estaba también ligado a sus viajes a las metrópolis culturales, quizás no sea poco razonable decir que las mujeres vieron considerablemente coartadas sus oportunidades de convertirse en artistas reconocidas en el medio.



Teresita Fortin, *The Story of My Life*, 1978

A "well-rounded" education, including some degree of knowledge and practice of the arts of literature, music and painting was seen as a desirable asset for women by middle and upper-class families at the beginning of the century. A woman's avowed desire to leave family and country to pursue these activities seriously, however, must have been seen as a sign of an alarming and unacceptable inclination towards independence. Of the 160 and some artists included in a recent exhibition at the Bronx Museum of the Arts (New York) of Latin American artists who studied and worked in the United States between 1920 and 1970, only 18 are women.⁴

Teresita Fortin (Honduras, 1896-1982) had to wait for more than half of her life before she was able to dedicate herself entirely to her art. In

the 1940s she obtained a scholarship that would have allowed her to realize her dream of studying in Europe, but she was forced to bend to her father's demands and stayed in Honduras to care for him until his death in 1951. In his words: "All women who paint are prostitutes,"⁵ and for a time Fortin had to pursue her artistic activities in secret. Towards the end of her life, however, she finally got some acknowledgement as an artist, and painted untiringly, as she had wanted to recapture time lost. In spite of her isolation from the artistic community, and in spite of the poverty and sickness she eventually experienced, her determination to keep painting forces us to ponder what kind of impact different circumstances might have had on her work. At a time when one's credibility as an artist was also linked with one's ability to travel, it may not be unreasonable to suggest that the chances for women to become established artists were therefore considerably reduced.

Visual Representation and Negation

Others less driven than Fortin may have abandoned art along the way. Internalized values and perceptions can have a paralyzing effect, comparable to, if not greater than, more easily identifiable external barriers. Combined, both sets of factors have the power to silence, the power to actualize the negation of women: for the Latin American woman artist, to seek an identity outside of her prescribed social role as reproducer has effectively meant risking rejection, banishment, or death of the self. Between the sanctified image of the mother-virgin, perfection and purity incarnate, and the trampled image of the whore, made responsible for the world's corruption, there has been little room for the Latin American woman artist, that fallen angel.

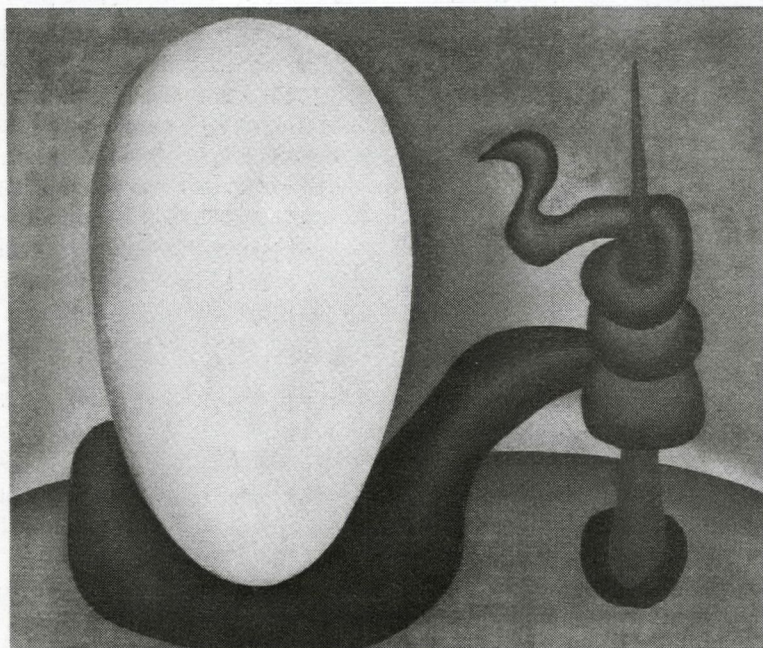
Representación Visual y Negación

Otras con menor fuerza y determinación que la Fortín se deben haber dejado vencer por las circunstancias. Por otra parte, ciertos valores y percepciones sociales, una vez internalizados por el individuo, pueden tener efectos paralizantes tanto o más grandes que las más fácilmente identificables barreras externas. Combinados, ambos tipos de factores tienen el poder de silenciar, el poder de hacer realidad la negación de la mujer: para la artista latinoamericana,

buscar una identidad fuera de su prescrito rol social como reproductora ha significado arriesgarse al rechazo, el destierro, la muerte de su identidad como individuo. La artista latinoamericana se ha transformado en una especie de ángel caído entre la imagen santificada de la madre-virgen, encarnación de perfección y pureza, y la pisoteada imagen de la puta, responsable de la corrupción del mundo.

No todas las artistas latinoamericanas estarían de acuerdo con este punto de vista. "El feminismo no es nuestra preocupación"⁶, declara Adelaide de Juan, profesora de Historia del Arte Cubano y Latinoamericano en la Universidad de La Habana. Según ella, las artistas cubanas han ocupado un lugar privilegiado en comparación con mujeres en otras partes del mundo. Pero, ¿ha sido así siempre? Claramente, la situación ha mejorado, ¿pero hasta qué punto? Otros sostienen que la discriminación nunca ha sido un problema para las mujeres dedicadas a las artes, sino que en realidad, el creciente número de mujeres artistas se ha transformado en el problema, ya que ha creado mayor competencia: "En períodos anteriores, no teníamos problemas porque había un menor número de mujeres artistas y se les mimaba y daba un trato especial."⁷ No obstante, lo que no queda claro es si la mayor competencia se debe a la escasez de recursos con que cuentan las mujeres en el campo de las artes, o a la amenaza que provoca su activa presencia en los círculos artísticos, o a ambos factores. Shifra Goldman hace notar que el comentario presentado más arriba es una muestra más de "las actitudes condescendientes de los artistas hombres y el público en general."

De acuerdo a Diamela Eltit, escritora y artista visual en el Chile de hoy, la negación de las artistas latinoamericanas "atravesada toda la historia chilena y latinoamericana en general."⁸ Y continúa: "La mujer, valorada en tanto reproductora y circulada socialmente en esa única función, ha sido privada de generar sentidos propios y ha debido ceñirse a representaciones sociales, provenientes de un imaginario masculino que la ha tensado en una realidad binaria."⁹



Tarsila do Amaral, *The Egg/O ovo (Urutu)*, 1928

Not all Latin American women artists would agree with this view. "Feminism is not our issue,"⁶ declares Adelaide de Juan, professor of Cuban and Latin American art history at the University of Havana, asserting that the position of Cuban women artists has been a privileged one when compared to that of their peers anywhere else in the world. But has this always been the case? Clearly, there have been improvements but how far-reaching have they really been? Others maintain that discrimination has never been an issue for women as practising artists, but that the growing number

of women artists has in fact been problematic, creating fiercer competition: "In earlier periods, we had no problems because there were few women artists and they were petted and treated with sympathy."⁷ Whether this rise in competition is in fact due to the relatively few resources available to women in the arts, or to the threatening effect of their active presence in art circles, or both, is not made clear. Shifra Goldman does make note of the "condescending attitudes of male artists and the public in general" emanating from the above comment.

According to Diamela Eltit, contemporary Chilean visual artist and writer, the negation of Latin American women artists "is found throughout Chilean and Latin American history in general."⁸ She continues: "Women have been deprived of generating their own meanings and have had to limit themselves to social representations coming from male imagery which place them in a binary reality."⁹ In Eltit's view, cultural production by women in Chile has been oriented towards "'positive' situations and spaces, 'intimate' and 'familial' works";¹⁰ non-threatening works, in other words, which have helped to perpetuate, rather than question, the gendered status quo.

Artistic Medium: The Issue of Choice

Analyzing the language of visual representation in terms of its gendered specificity in the works of individual women artists is a complex and difficult exercise, and such interpretations are never definitive. It might reveal, however, more of an active struggle for self-identity and of an ambivalence towards prescribed social roles than the deterministic relationship suggested by Eltit. Nevertheless, the arguments she makes in an effort to explain the second-class status of Latin American women artists can assist us in raising other interesting and pertinent questions. As an example, to what extent have women been "discouraged" to work in particular media (because of the perceived "nature" of a medium) and channelled towards others?

Según la Eltit, la producción cultural de las mujeres chilenas ha sido orientada hacia "situaciones y espacios 'positivos', obras 'íntimas', 'familiares' "10, obras que no transgreden, sino que han contribuido a perpetuar, en vez de cuestionar, el status quo.

La Problemática de la Elección del Medio Artístico

Si al revisar la obra individual de ciertas artistas mujeres intentamos hacer un análisis del lenguaje usado en la representación visual y más específicamente de sus particularidades genéricas, nos encontraremos con que éste es un ejercicio complejo y difícil que resulta en interpretaciones que nunca pueden tomarse como definitivas. Sin embargo, tal análisis puede revelar una lucha activa por una identidad y una cierta ambivalencia hacia roles sociales prescritos, más que una relación determinista, como la sugerida por la Eltit. No obstante, los argumentos usados por ella, en su esfuerzo por explicar el estatus de segunda categoría de la artista latinoamericana, pueden contribuir al planteamiento de otras preguntas no sólo interesantes, sino también pertinentes. Por ejemplo: ¿hasta qué punto las mujeres se han visto "intimidadas" por ciertos medios de expresión (por la "naturalidad" de tal medio) y empujadas a usar otros? No podemos sino pensar en el bajo número de mujeres mexicanas que participó en el movimiento muralista (en un porcentaje menor al 10%), una actividad artística que duró varias décadas y que se transformó en una de las expresiones más importantes de la ideología cultural revolucionaria en el México de ese tiempo.

El problema de la elección del medio también nos lleva a reflexionar sobre el conflictivo estatus de aquellas actividades denominadas "manualidades" o "artesanías", muchas de las cuales eran ya practicadas antes de la llegada de los europeos a la América Latina, en cuyo desarrollo las mujeres han jugado un papel primordial. Se ha intentado re-evaluar esta área de la producción cultural y dotarla de significados y valores que le puedan dar un lugar más digno dentro de la jerarquía artística. Por un lado, la búsqueda de medios de expresión más auténticos ha llevado repetidamente a los artistas latinoamericanos a buscar su inspiración en las culturas indígenas. Por otro lado, se ha puesto gran esfuerzo en reconocer la verdadera importancia de la contribución de la mujer al mundo cultural; esto ha llevado a una revaloración de su trabajo en el campo del tejido, el bordado, la costura, la alfarería, la confección de muñecas, etc.¹¹ Al mismo tiempo, esto ha estado acompañado de un intento por defender el estatus de tales actividades como modos de expresión artística a la misma altura que cualquier otro.

Sin embargo, este tipo de análisis se transforma en un arma de doble filo y al mismo tiempo de examinar las consideraciones presentadas más arriba, debemos investigar otros dos factores. En primer lugar, ¿hasta qué punto las actividades culturales tradicionalmente llevadas a cabo por mujeres y aceptadas socialmente como "de su dominio", han contribuido a reproducir los criterios y percepciones establecidos como "lo femenino"? Y segundo, ¿cuál es el lugar y el papel de tales actividades en el contexto económico y político?¹²

One thinks in particular of the low number of Mexican women artists who actually participated in the several decades of mural painting (less than 10%), an artistic activity central to an expression of a specific revolutionary cultural ideology in Mexico at that time.

The issue of choice in artistic medium also leads us to the very problematic status of those activities gathered under the label of "crafts," many of which were being practised prior to the arrival of Europeans in Latin America, and in which women have traditionally played a major role. There have been attempts to reassess this area of cultural production, and to reinvest it with meanings and values that would supposedly grant it a more dignified place within the arts hierarchy. At one level, the search for more authentic means of expression has time and again made some Latin American artists turn towards indigenous cultures for inspiration. At another level, the push to have the very real importance of women's contribution to culture recognized has prompted a reexamination of their work in weaving, embroidery, sewing, pottery, doll-making, etc.,¹¹ as well inspired an attempt to defend these activities' status as full-fledged modes of artistic expression.

However, this approach conceals a double-edged sword: the extent to which traditional and sanctioned cultural activities for women in Latin America have in fact contributed to reproduce established criteria and perceptions of femininity needs to be simultaneously examined, as does their place and role in the larger economic and political picture.¹² There is a danger here of yielding to a romantic view of a particular area of cultural production by equating it with "authenticity" and "essence," while ignoring how they may in fact be perpetuating the confinement of members of the female gender within restricted and, more often than not, class-based sectors of cultural production.

This is not to deny traditional activities any potential in bringing positive and sometimes empowering changes to women's lives; Chilean arpilleras constitute an eloquent example of this transformative power. The production of cultural objects has indeed gradually afforded some women and their families a greater degree of economic independence, thanks to the marketing potential of these products. This production remains subjected to a large extent, however, to the whims of the tourist trade, itself dependent on a series of variables ranging from political stability to the value of monetary exchange. Also, the way in which cultural products are received and perceived by tourists and buyers, and assimilated into a notion of the "exotic," is another factor to be considered; its compounding effect may well be to conceal even further the actual conditions of their production, as well as how given roles and values are reproduced in the process.

Growing Boundaries

The boundaries of Latin America as a cultural area have not ceased to grow, in a sense, the flow of emigration still taking hundreds of its inhabitants to other parts of the world each year. Among them are several visual artists, writers, musicians; a growing number of artists of Latin American origin were also born in Canada, the United States and Europe.

El peligro que enfrentamos aquí es el de romantizar una cierta área de producción cultural al considerarla como "lo auténtico" y "la esencia", sin tomar en cuenta que al caer en este discurso estamos quizás perpetuando el confinamiento de ciertos miembros del género femenino a una producción cultural restringida, y a menudo, determinada por cuestiones de clase.

Al mismo tiempo, no podemos negar el hecho de que en algunos casos estas actividades tradicionales tienen el potencial de acarrear cambios altamente positivos a la vida de las mujeres; las arpilleristas chilenas constituyen un ejemplo elocuente de este poder transformador. La producción de objetos culturales le ha permitido a ciertas mujeres y sus familias un grado mayor de independencia económica, gracias a la existencia de un mercado potencial para estos productos. Sin embargo, esta producción sigue en gran parte sujeta a los caprichos del comercio turístico, el cual a su vez depende de una serie de variables, desde la estabilidad política hasta el valor del cambio monetario. Además, debemos considerar otros factores, tales como la manera en que estos productos son percibidos y recibidos por los turistas y compradores, y asimilados a una categoría de "lo exótico". Todo esto podría muy bien resultar en que las condiciones reales que llevan a la producción de estos artículos y los roles y valores reproducidos en este proceso se vean ocultados aun más.

Las Fronteras se Expanden

Las fronteras de la América Latina como área cultural no han cesado de expandirse; cada año, el flujo emigratorio sigue llevando cientos de sus habitantes a otras partes del mundo. Entre ellos, artistas visuales, escritores, músicos; un creciente número de artistas de origen latinoamericano también ha nacido en el Canadá, los Estados Unidos y Europa. Una serie de exposiciones presentadas recientemente en los Estados Unidos ha llevado atención a la presencia latina, imposible ya de ignorar; igualmente, el impacto de tal presencia en el desarrollo de las artes en los últimos cincuenta años se ha comenzado a re-examinar.¹³

En un ensayo incluido en uno de los catálogos que acompañaron estas exposiciones, Janis Bergman-Carton hace notar que las artistas latinoamericanas están recibiendo más atención y atribuye este fenómeno al impacto que ha tenido el feminismo sobre la historia del arte.¹⁴ También comenta la difícil situación de las artistas latinoamericanas que, en virtud de su origen y sexo, se encuentran en una posición de doble marginación. La exposición "Arte Hispánico en los Estados Unidos", presentada en 1987 en el Museo de Bellas Artes de Houston, por ejemplo, incluyó la obra de 29 artistas, de los cuales sólo 2 fueron mujeres. Esto apunta claramente al desequilibrio que es necesario corregir. Es también interesante hacer notar que aunque esta exposición en particular representó un esfuerzo por incluir formas artísticas inspiradas en tradiciones populares latinoamericanas, los ejemplos escogidos fueron la obra de artistas hombres, con una preferencia por la escultura en madera y no por el arte en tela.

La presencia de las artistas latinoamericanas se ha hecho sentir en todas partes y continúa creciendo.

A recent crop of exhibitions in the United States have brought attention to a presence that can no longer be ignored and whose impact on the arts in the last 50 years or so is being reexamined.¹³

In an essay included in one of the catalogues accompanying these exhibitions, Janis Bergman-Carton notes the increase in attention given to Latin American women artists, and attributes this to the impact of feminism on art history.¹⁴ She also notes the difficult situation of Latin American women artists who by virtue of their origin and their sex find themselves doubly marginalized. The exhibition "Hispanic Art in the United States" held in 1987 at the Museum of Fine Arts, Houston, presented the work of 29 artists, of which only 2 were women; this clearly points to an imbalance that needs to be redressed. It is also extremely interesting to note here that although this exhibition represents an effort to include art inspired by the Latin American folk traditions, the examples chosen are consistently works by men artists, with a preference for the medium of wood sculpture over fabric arts.

The presence of Latin American women artists has been felt everywhere and continues to grow. Latin American women artists have and will continue to contribute to, challenge and enrich the vast undertaking called the arts. But their contribution will not be fully acknowledged until their history and practices are thoroughly researched, documented, discussed, contextualized and criticized - a huge project that is already underway, but in which Latin American researchers and writers must take the lead. I also believe that feminism has a valuable contribution to make, but that in order to do this it must remain critical of its own tools and methods, perceptions and assumptions. Sets of issues and concerns must continue to be defined and expanded, tested and reassessed, in order to break the molds that still confine voices that we can no longer afford not to hear. Once this is achieved, it will still only be a beginning.

Wanderings provide the sketch of a random itinerary, drawing a very partial and personal map of what has been, what is, what will be. They cover a territory that has yet only been explored in morsels, and still awaits impassioned travellers.

¹ Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art & Ideology* (New York: Pantheon Books, 1981), p. 80. Although this article is concerned more specifically with the visual arts, some of this discussion may be relevant to other arts as well.

Aunque este artículo trata más específicamente de las artes visuales, parte de la discusión presentada puede ser de relevancia para las artes en general.

I must acknowledge here my inability to access works by Latin American women artists at the time of writing; I look forward to reading them, at which time this paper will undoubtedly need to be revised and expanded.

Mientras escribía este artículo no tuve acceso a obras escritas por artistas latinoamericanas. Espero poder leerlas a la brevedad y estoy segura de que luego de hacerlo, este artículo deberá ser revisado y expandido.

² Damian Bayon, "Another View", in *Art of the Fantastic: Latin American 1920-1987* (Indianapolis Museum of Art, 1987), p. 207.

³ *Ibid.*, p. 132.

⁴ see *El espíritu norteamericano: arte y los artistas en los Estados Unidos, 1920-1970* (New York: Harry H. Abrams, 1988). Ver este texto.

Las artistas latinoamericanas han contribuido y continuarán contribuyendo, desafiando y enriqueciendo el vasto campo de las artes.

Pero su contribución no será enteramente reconocida hasta que su historia y sus prácticas sean cabalmente investigadas, documentadas, discutidas, contextualizadas y criticadas. Este proyecto sin duda que ya ha comenzado, pero está claro que tendrán que ser las investigadoras y escritoras latinoamericanas mismas las que deberán llevar la delantera. Estoy también convencida de que el feminismo puede hacer una contribución valiosa a este proceso, pero que deberá hacerlo desde una posición crítica de sus propias herramientas y métodos, percepciones y presuposiciones. Se debe continuar definiendo y expandiendo, examinando y re-evaluando las preguntas y los problemas. Sólo así podremos romper los moldes que todavía restringen nuestras voces a lo que ya no estamos en condiciones de seguir oyendo. Y cuando hayamos llegado a ese punto, todavía estaremos sólo al comienzo del camino.

Los viajes imaginarios dibujan un itinerario indefinido, un mapa muy personal y tentativo de lo que ha sido, es, será. Cubren un territorio que sólo ha sido explorado en pequeños trozos, y todavía espera la llegada de otros viajeros apasionados.

Traducción: Carmen Rodríguez

⁵ Betty La Duke, *Compañeras: Women, Art and Social Change in Latin America* (San Francisco: City Lights Books, 1985), p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 65

⁷ Shifra Goldman, "Six Women Artists of Mexico", in *Women's Art Journal*, vol.3 #2 (Fall '82), p. 3. This comment is by painter Fanny Rabel.

Este comentario fue hecho por la pintora Fanny Rabel.

⁸ Diamela Eltit, in the introduction to *Women, Art and the Periphery: An Exhibition of Thirteen Chilean Artists' Contemporary, Multimedia Works* (Vancouver, The Floating Curatorial Gallery at Women in Focus, 1987), p. 3.

Cita sacada de la introducción al texto mencionado.

⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹ see Betty La Duke, *Compañeras and Marjorie Agosin, Scraps of Life: Chilean Arpilleras* (Toronto: William Wallace Publishers, 1987).

Ver estos textos.

¹² For a very interesting discussion of these issues see Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo* (Mexico, D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1982).

Este texto incluye una interesante discusión sobre esta problemática.

¹³ These include/Estas exposiciones incluyen *El espíritu latinoamericano* (see above); Jacqueline Barnitz, *Latin American Artists in New York since 1970* (University of Texas at Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, 1987); John Beardsley and Jane Livingston, *Hispanic Art in the United States* (New York: Abbeville Press, 1987).

¹⁴ Janis Bergman-Carton, "The Politics of Selfhood: Latin American Women Artists in New York, 1970-Present", in *Latin American Artists in New York since 1970*, p. 31-36.

Pictures for this article are from the following: Compañeras, Art in Latin America, and Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987.



Heritage - Silkscreen Print - 31½" x 23¾" - Nora Patrich.

Simon Patrich
GALLERIES

Select International Fine Art
10 a.m. — 6 p.m., 6 days a week

(closed Sundays)

Simon Patrich Galleries
2331 Granville Street,
Vancouver, B.C. Canada, V6H 3G4
Tel: (604) 733-2662

silkscreens by Nora Patrich now available