

Volumen Especial - Octubre/Diciembre 2015

REVISTA INCLUSIONES

REVISTA DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES
ISSN 0719-4706

Homenaje a

Patricia Galeana

MIEMBRO DE HONOR COMITÉ INTERNACIONAL
REVISTA INCLUSIONES

Portada: Felipe Maximiliano Estay Guerrero

UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

CAMPUS SANTIAGO

REVISTA INCLUSIONES



CUERPO DIRECTIVO

Directora

Mg. Viviana Vrsalovic Henríquez
Universidad de Los Lagos, Chile

Subdirectora

Lic. Débora Gálvez Fuentes
Universidad de Los Lagos, Chile

Editor

Drdo. Juan Guillermo Estay Sepúlveda
Universidad de Los Lagos, Chile

Secretario Ejecutivo y Enlace Investigativo

Héctor Garate Wamparo
Universidad de Los Lagos, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés – Francés

Lic. Ilia Zamora Peña
Asesorías 221 B, Chile

Traductora: Portugués

Lic. Elaine Cristina Pereira Menegón
Asesorías 221 B, Chile

Diagramación / Documentación

Lic. Carolina Cabezas Cáceres
Asesorías 221 B, Chile

Portada

Sr. Kevin Andrés Gamboa Cáceres
Asesorías 221 B, Chile



COMITÉ EDITORIAL

Mg. Carolina Aroca Toloza

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Dr. Jaime Bassa Mercado

Universidad de Valparaíso, Chile

Dra. Heloísa Bellotto

Universidad de San Pablo, Brasil

Dra. Nidia Burgos

Universidad Nacional del Sur, Argentina

Mg. María Eugenia Campos

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Lancelot Cowie

Universidad West Indies, Trinidad y Tobago

Lic. Juan Donayre Córdova

Universidad Alas Peruanas, Perú

Dr. Gerardo Echeita Sarrionandia

Universidad Autónoma de Madrid, España

Dr. Juan Manuel González Freire

Universidad de Colima, México

Mg. Keri González

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

Dr. Pablo Guadarrama González

Universidad Central de Las Villas, Cuba

Mg. Amelia Herrera Lavanchy

Universidad de La Serena, Chile

Dr. Aleksandar Ivanov Katrandzhiev

Universidad Suroeste Neofit Rilski, Bulgaria



Mg. Cecilia Jofré Muñoz
Universidad San Sebastián, Chile

Mg. Mario Lagomarsino Montoya
Universidad de Valparaíso, Chile

Dr. Claudio Llanos Reyes
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Dr. Werner Mackenbach
Universidad de Potsdam, Alemania
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Ph. D. Natalia Milanesio
Universidad de Houston, Estados Unidos

Dra. Patricia Virginia Moggia Münchmeyer
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Ph. D. Maritza Montero
Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Mg. Julieta Ogaz Sotomayor
Universidad de Los Andes, Chile

Mg. Liliana Patiño
Archiveros Red Social, Argentina

Dra. Rosa María Regueiro Ferreira
Universidad de La Coruña, España

Mg. David Ruete Zúñiga
Universidad Nacional Andrés Bello, Chile

Dr. Andrés Saavedra Barahona
Universidad San Clemente de Ojrid de Sofía, Bulgaria

Dr. Efraín Sánchez Cabra
Academia Colombiana de Historia, Colombia

Dra. Mirka Seitz
Universidad del Salvador, Argentina

Lic. Rebeca Yáñez Fuentes
Universidad de la Santísima Concepción, Chile



COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Comité Científico Internacional de Honor

Dr. Carlos Antonio Aguirre Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Patricia Brogna
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Horacio Capel Sáez
Universidad de Barcelona, España

Dra. Isabel Cruz Ovalle de Amenabar
Universidad de Los Andes, Chile

Dr. Adolfo Omar Cueto
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dra. Patricia Galeana
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Carlo Ginzburg Ginzburg
Scuola Normale Superiore de Pisa, Italia
Universidad de California Los Ángeles, Estados Unidos

Dra. Antonia Heredia Herrera
Universidad Internacional de Andalucía, España

Dra. Zardel Jacobo Cupich
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Miguel León-Portilla
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Miguel Rojas Mix
Coordinador la Cumbre de Rectores Universidades Estatales América Latina y el Caribe

Dr. Luis Alberto Romero
CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Adalberto Santana Hernández
Universidad Nacional Autónoma de México, México
Director Revista Cuadernos Americanos, México

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Ángel Verdugo Alonso

Universidad de Salamanca, España

Dr. Eugenio Raúl Zaffaroni

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Comité Científico Internacional

Ph. D. María José Aguilar Idañez

Universidad Castilla-La Mancha, España

Dr. Luiz Alberto David Araujo

Universidad Católica de San Pablo, Brasil

Mg. Elian Araujo

Universidad de Mackenzie, Brasil

Dra. Ana Bénard da Costa

Instituto Universitario de Lisboa, Portugal

Centro de Estudios Africanos, Portugal

Dra. Alina Bestard Revilla

Universidad de Ciencias de la Cultura Física y el Deporte, Cuba

Dra. Noemí Brenta

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ph. D. Juan R. Coca

Universidad de Valladolid, España

Dr. Antonio Colomer Vialdel

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Christian Daniel Cwik

Universidad de Colonia, Alemania

Dr. Carlos Tulio da Silva Medeiros

Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Dr. Miguel Ángel de Marco

Universidad de Buenos Aires, Argentina
Universidad del Salvador, Argentina

Dr. Andrés Di Masso Tarditti

Universidad de Barcelona, España

Ph. D. Mauricio Dimant

Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel

Dr. Jorge Enrique Elías Caro

Universidad de Magdalena, Colombia

Dra. Claudia Lorena Fonseca

Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Mg. Francisco Luis Giraldo Gutiérrez

Instituto Tecnológico Metropolitano,
Colombia

Dra. Andrea Minte Münzenmayer

Universidad de Bio Bio, Chile

Mg. Luis Oporto Ordóñez

Universidad Mayor San Andrés, Bolivia

Dr. Patricio Quiroga

Universidad de Valparaíso, Chile

Dra. María Laura Salinas

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Dr. Stefano Santasilia

Universidad della Calabria, Italia

Dra. Jaqueline Vassallo

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dr. Evandro Viera Ouriques

Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil

Dra. Maja Zawierzeniec

Universidad de Varsovia, Polonia

Asesoría Ciencia Aplicada y Tecnológica:

CEPU – ICAT

Centro de Estudios y Perfeccionamiento
Universitario en Investigación
de Ciencia Aplicada y Tecnológica
Santiago – Chile

REVISTA INCLUSIONES



Indización

Revista Inclusiones, se encuentra indizada en:



Information Matrix for the Analysis of Journals





ISSN 0719-4706 - Volumen 2 / Número Especial / Octubre – Diciembre 2015 pp. 102-132

DE PROFESIÓN, ARTISTA. TRAYECTOS EN EL ARTE ARGENTINO DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

PROFESSION, ARTIST. *TRAYECTOS* IN THE ARGENTINEAN ART FROM A PERSPECTIVE OF GENDER

Dra. Marta Flores

Universidad Nacional de Comahue, Argentina
martaflor58@yahoo.com.ar / marta.flores@fade.uncoma.edu.ar

Lic. Pamela Obrist

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
pamelaobrist@hotmail.com

Fecha de Recepción: 18 de agosto de 2015 – **Fecha de Aceptación:** 10 de octubre de 2015

Resumen

El presente artículo tiene por objeto el estudio de las condiciones del proceso de profesionalización de las mujeres artistas. Tomaremos dos momentos diferentes de la historia de las artes argentinas pero la pregunta será la misma: ¿cuáles son los *mecanismos* de inclusión/ exclusión que actúan en el camino de profesionalización de las artistas? En primera instancia, abordaremos el estudio de una personalidad destacada, señera en la modernidad artística argentina: la pintora Raquel Forner (1902-1988). Nos interesará su esfuerzo por definirse como artista profesional en una sociedad atravesada por la ideología de la domesticidad.

El segundo caso nos traslada a la Argentina de hoy y a un proceso de profesionalización que tiene como resultado la incorporación de los y las artistas a la tarea docente en todos los niveles de la escuela obligatoria y en la formación del profesorado especializado. En un campo limitado, la actividad musical se halla frecuentemente alejada de los *circuitos comerciales*. En consecuencia, nos preguntamos si estamos frente a un tipo de producción artística que funciona como una actividad del tiempo libre.

Palabras Claves

Artista – profesión – Género – Argentina

Abstract

The objective of this seminar is to study the conditions of the process of becoming professional artist women. We will talk about two different moments of the Argentinean history of arts; but the question will be the same: what are the *mecanismos* of inclusion/ exclusion, which are performed during the process of professionalization of women artists? First of all, we will see the study of a distinguished personality, unique in the Argentinean artistic modernity: the painter Raquel Forner (1902-1988). We are interested in recognizing her effort at defining herself as a professional artist in a society, which has been invaded by the ideology of the household.

In second place, we will present, Argentina at present. There is a process of professionalization which has as a result the incorporation of the artists to the teaching task in all levels of compulsory school and in teachers' specialized training. In a restricted field, the musical activity often finds itself away from *circuitos comerciales*. In conclusion, we ask ourselves if we are in the presence of a kind of artistic production, which works as an activity of free time.

Keywords

Artist – Profession – Gender – Argentina

Introducción

Vivimos en un mundo estéticamente diseñado, tanto desde lo visual como desde lo sonoro, en el que creadores y creadoras de arte trascienden galerías y subastas, teatros y recitales, para incorporarse a una multiplicidad de mercados laborales que incluyen el diseño en el hábitat, el diseño gráfico, la composición o ejecución de música para *spots* publicitarios o propagandas políticas. En suma, a todo el mercado laboral que tiene que ver con la estetización de la vida característica de nuestra época.

Hoy en día la cultura se ha convertido en un recurso del que se apropian diversos agentes con intereses variados. En términos de Yúdice¹, tanto artes como cultura son una vía para el desarrollo urbano (museos, turismo), el crecimiento económico (industrias culturales), la “contención social” en el tratamiento de algunos conflictos (drogadicción, violencia, desigualdad y racismo). Todo este movimiento “cultural” tiene su fase política y genera un movimiento económico, sobre todo en cuanto a generación de empleos más o menos precarios que van desde la fabricación de artesanías hasta la incorporación de artistas “populares” en los ámbitos académicos, antaño reservados a los profesionales de la música “culta”.

Desde este lugar, la profesionalización de los y las artistas cobra un nuevo interés porque, tanto los mismos productos como los derechos de autor se han transformado en un renglón importante del producto bruto nacional de los diversos países.

En suma, el trabajo de los y las artistas de las diversas disciplinas, como agentes en el campo, se encuadra en las posibilidades y restricciones que la estructura de éste plantea. Por otro lado, no debemos olvidar que la relevancia económica se produce en un contexto de puja y que la imposición de modelos estéticos o intelectuales va de la mano de una vital y avasalladora industria de la cultura por un lado y desde la revalorización de las diferencias en un contexto de subalternidad, por otro.

El presente artículo tiene por objeto el estudio de las condiciones del proceso de profesionalización de las mujeres artistas. Tomaremos dos momentos diferentes de la historia de las artes argentinas pero la pregunta será la misma: ¿cuáles son los mecanismos de inclusión/ exclusión que actúan en el camino de profesionalización de las artistas?

En primera instancia, abordaremos el estudio de una personalidad destacada, señera en la modernidad artística argentina: la pintora Raquel Forner (1902-1988). Nos interesará su esfuerzo por definirse como artista profesional en una sociedad atravesada por la ideología de la domesticidad. Por otro lado, de origen burgués, la artista no se enfrentará a privaciones y dispondrá de mecanismos que reduzcan las asimetrías basadas en el género, merced al acceso a la educación formal y a un constante trabajo por generar sus propias oportunidades.

Una de las líneas de lo que Griselda Pollock ha denominado “intervenciones feministas en la Historia del Arte” estudiar mujeres artistas sobresalientes es una de las líneas frecuentadas por las especialistas feministas en bellas artes que buscan visibilizar artistas del pasado cuyas obras quedaron ocultas por una historiografía que las había dejado de lado. Más allá de la apreciación estética de una obra de Fanny Hensel, Rosa

¹ George Yudice, “El recurso de la cultura” en *El recurso de la cultura* (Barcelona: Gedisa, 2002). 23-56.

Bonheur o Raquel Forner, el redescubrimiento de estas obras permite a las artistas de hoy encontrar modelos pictóricos, musicales, modelos de mujeres en los cuales contemplarse. Pero las artistas nunca estuvieron ajenas a los debates estéticos de su época y, como es el caso de Forner, también participaron de eventos artísticos con una fuerte incidencia política.²

En consecuencia, no debemos olvidar que la personalidad excepcional de Forner nos conduce a una época signada por el pensamiento vanguardista, En él, la definición del arte como esfera autónoma van de la mano con el canon de la novedad y un determinismo histórico en el que prevalece una concepción eurocéntrica del arte y el elogio del individuo artista como personalidad excepcional. En términos de María Antonietta Trasforini, la presencia de las mujeres en los mundos del arte, como contextos y lugares de producción de cultura sugiere la existencia frecuente de nichos ecológicos en cuyo interior estas han encontrado maneras de vivir, sobrevivir, sobresalir, producir y crear.³

Aceptadas o no, no pocas artistas existieron, pintaron, compusieron música y, en algunos casos, aunque pocos, fueron prestigiosas en su época o, como en el caso de la argentina Raquel Forner, fueron merecedoras de premios consagradorios ¿Por qué no se encuentran en el “podio” del canon?

Cabe aquí recordar la siguiente anécdota citada por Whitney Chadwick:

“Gran maravilla es que una mujer sea capaz de esto”, dijo el pintor alemán Alberto Durero al comprar por un florín una miniatura iluminada de Cristo realizada por la pintora de dieciocho años Susan Hornebout. En el siglo XIX, la polarización entre creatividad masculina y femenina era completa. “Siempre que una mujer se mantenga asexuada, déjenla enredar en lo que sea”, apuntaba un crítico. Como comenta María Laura Rosa, “citas como ésta revelan una pauta de comportamiento, abrumadoramente inconsistente, de reconocimiento y denegación, que construye y reitera unas categorías estereotipadas de las producciones de las mujeres que han pasado a considerarse naturales, pero que en realidad son ideológicas e institucionales”⁴.

La subyacente “masa oscura sin sustento de ideas dadas acerca de la naturaleza del arte” y del papel que el orden social desempeña “en todo esto”⁵ nos remite a la utilización de la categoría “género” para el análisis histórico como una forma de rechazo a la naturalización de los roles femeninos y masculinos y con la finalidad de introducir una noción relacional en el vocabulario analítico.⁶ La introducción de esta categoría como herramienta heurística servirá para problematizar algunas afirmaciones tenidas por *verdades* eternas en la estética y en la teoría de las artes. Por otro lado, como todas las

² Andrea Giunta, “El arte moderno en los márgenes del peronismo” en Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008). 37-64.

³ María Antonietta Trasforini, Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y Modernidad (Valencia: Universidad De Valencia. 2009), 27-36.

⁴ María Laura Rosa, “La cuestión de género” en Elena Oliveras (ed.) Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del Siglo XXI (Buenos Aires: Emecé Arte, 2008).

⁵ Linda Nochlin, “Por qué no ha habido grandes artistas mujeres” en Karen Cordero Reiman e Ina Sáenz (compiladoras) Crítica Feminista En La Teoría E Historia Del Arte (México: Universidad Iberoamericana, 2007). 17-44

⁶ Joan Scott, “El género. Una categoría útil en el análisis histórico” Martha Lamas (compiladora) El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. (México: PUEG, 1996).

categorías sociales, el *género* también es una construcción histórica, en tanto lo que se considera propio de cada sexo es también propio de cada época y cambiante según el mismo transcurrir histórico.⁷

La construcción de género, como producto histórico ha cambiado. Ello no quita que sigan existiendo, tal vez con menos modificaciones de las que hubiéramos deseado pero sí requieren un estudio que solicite herramientas metodológicas que permitan visibilizar las barreras de cristal que afectan el camino de profesionalización de las artistas. El segundo caso que vamos a tratar en el presente artículo nos traslada a la Argentina de hoy. Revisaremos así, a la luz de nuevas realidades entre las que deberemos mencionar la intervención del Estado en la formación de los y las artistas de las diversas disciplinas, la opción por el profesorado que exige la incorporación a una institución de formación superior y, finalmente, la presencia cotidiana de las nuevas tecnologías de información y comunicación que introducen posibilidades de integración interesantes y movilizadoras.

La historia reciente de las artes en la ciudad de Neuquén (Patagonia Argentina), nos muestra un panorama diferente al del vivido por Raquel Forner. Las y los artistas que hemos entrevistado parten de una concepción diferente del arte y, a través de una relación particular con el pasado utilizan lo local y la memoria colectiva como recursos para la construcción de un arte que aporte a la identidad colectiva. En todo caso, en tiempos globalizados, en una Argentina en la que la formación artística está institucionalizada y el ingreso al mercado es ineludible, también el pensamiento estético ha cambiado.

En suma, nuestro proyecto de investigación nos ha mostrado recurrentemente un/a sujeto artista ciudadano/a comprometido/a con diversas causas que incluyen los derechos humanos, las luchas feministas y/ o las reivindicaciones gremiales. A través de estos nuevos desafíos se hace presente la crítica al concepto tradicional de arte y artista como “un personaje ideal, inefable, que contribuye a complementar los mitos burgueses de un hombre universal y desclasado”⁸.

En este contexto y desde una perspectiva de género cabe destacar que la atávica barrera de cristal⁹ que rodeara a las mujeres en la profesionalización de su actividad artística sigue presente, en particular en la legitimación del valor de la producción de las artistas o en la ciertos oficios que, como el de músico, implican la exposición personal en los escenarios. Como veremos más adelante, dichos prejuicios son reforzados por las representaciones sociales en torno a la figura del músico popular.¹⁰

1.- Profesionales y aficionados/as. Una visión histórica

La distinción entre aficionado o profesional aparece a comienzos del siglo XIX, en un momento en que las artes habían dejado el ámbito aristocrático para ganar los espacios públicos y en el que el artista, liberado de la tiranía de los encargos, encara su obra de

⁷ Martha Lamas, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género” en Papeles de población. N° 21 julio- septiembre (Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1999).

⁸ Griselda Pollock, “Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte (Buenos Aires: Fiordo, 2013), 58

⁹ Marisa Manchado Torres, “Caminos escondidos bajo techos de cristal” en R. Iniesta Masmano, (ed.) Mujer versus Música (Valencia, Rivera Editores, 2011).

¹⁰ Marta Flores, “‘Mamá toca esta noche’. Algunos Aspectos de la Vida Musical en Neuquén desde una Perspectiva de Género”. La Aljaba 2ª. Época (2009) 163-184.

manera autónoma. Se encuentra así solo frente al mercado que en ese momento tenía al Estado como gran comprador, pero que pronto proveerá de una buena cantidad de coleccionistas. Los compositores, a partir de Beethoven, consideran al editor como el intermediario entre un público burgués de aficionados y la creación del artista -héroe-único.¹¹

Ahora bien, pensar en sujetos profesionales del arte, nos lleva, por un lado, a situar el arte como trabajo en cuanto una esfera social donde se genera un producto material y uno inmaterial y donde, como dice Téllez Infante los agentes intervinientes “establecen relaciones en las que se manifiestan diversas divisiones sociales, tales como las originadas en la diferencia de género, clase social, etnia o edad”.¹² Por otro lado, el par profesional/no profesional propone un modelo de participación en el mercado del arte al que sólo puede acceder un escaso número de artistas.

“A medida que la Revolución industrial empujaba a los pintores, los músicos y los escritores a verse igualados en rango de trabajadores asalariados o de animadores a sueldo, la figura ideal del artista fue cobrando paulatinamente una intensa aura de espiritualidad (vinculada) a las tradicionales convicciones religiosas como ilustra el caso de los Nazarenos”¹³

En consecuencia, el abrazar la profesión de artista se transforma, al calor del liberalismo y del idealismo romántico decimonónicos, en un riesgo y una peso ineludibles para quienes deben cargar con la marca del genio.

Pero debemos tener en cuenta también, el proceso de la diversificación que sufren las actividades artísticas en la gran ciudad del siglo XIX y la gran masa de músicos (varones y mujeres) que ganaron su sustento a partir de la composición de romanzas de moda, la ejecución en orquestas de bailes públicos y de ópera o la docencia musical.¹⁴ Al mismo tiempo, debemos considerar en la Historia del Arte a los innumerables artistas que utilizaron sus habilidades para integrarse al mercado del trabajo en este nuevo orden urbano a través de la realización ilustraciones y grabados en periódicos o en la pintura de obras destinadas a la decoración de los salones burgueses.

La nueva identidad profesional representa una nueva posibilidad de ganar estatus a través del trabajo como forma típicamente moderna de propiedad que Weber denomina habilidad, conseguida y controlada por los hombres de clase media. Por otro lado, como decíamos más arriba, no debemos desestimar el peso de la legión de practicantes hogareños/as o espectadores/as cada vez más numerosos en el contexto de la ciudad industrial, que establecen con los artistas profesionales una relación compleja a través de la cual se refuerza y legitima la posición de éstos. Asimismo debemos señalar que, signada por la asimetría de las relaciones de género, la dupla profesional- aficionado/a también sirve como herramienta para marcar el lugar correcto de la mujer (a la que no se

¹¹ Tia de Nora, “Beethoven et l'invention du génie”, en Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Vol: 110, décembre (1995) 36-45.

¹² Anastasia Téllez Infante, “Trabajo y representaciones ideológicas de género. Propuesta para un posicionamiento analítico desde la antropología cultural” en Gazeta de Antropología N° 17, 2001. <http://www.red-redial.net/revista-gazeta,de,antropologia-281-1998-0-14.html> consultado el 15 de julio de 2015.

¹³ Larry Shiner, La invención del arte (Barcelona: Paidós 2004), 271.

¹⁴ John Rink, “The musical work and nineteenth-century history” en Jim Samson (editor) The Cambridge History of Nineteenth-Century Music (Cambridge: Cambridge University Press 2002).

consideraba poseedora de la “imaginación creadora”) en la sociedad del XIX. Como consecuencia, la nueva identidad profesional representa una nueva posibilidad de ganar estatus a través del trabajo, como forma típicamente moderna de la cualidad que Weber denomina habilidad, pero ésta es conseguida y controlada por los hombres de clase media¹⁵

En la misma línea, historiadoras e historiadores de las artes visuales y de la música han demostrado reiteradamente que la ausencia de la mujer en los discursos estéticos e histórico-artísticos tradicionales no se debe en absoluto a su ausencia del pasado (a una historia), sino a una narración básicamente masculina (una Historia), que se hace cargo de un orden patriarcal. A través de dicho relato que omite tenazmente cualquier intervención femenina en la creación artística en general se ordenan tanto la creación como las categorías estéticas y la función/ lugar del arte y el artista (siempre masculino) en el complejo social.¹⁶

Por otro lado, Larry Shiner resume la visión de los pensadores del siglo XVIII, en la génesis de la concepción moderna de arte

“La nueva idea de genio en el siglo XVIII parecía obligar a las mujeres a escoger entre ser un genio o ser una mujer (...) Las mujeres con vocaciones ‘masculinas’ como las bellas artes, o bien eran sospechosas de representar una amenaza al orden social o bien eran aceptadas, pero sólo porque ‘en realidad’ eran espíritus masculinos en un cuerpo femenino.”¹⁷

Ahora bien, el conocimiento de la existencia de artistas del pasado no nos revela gran cosa si no tenemos en cuenta la participación o no de las mujeres en la construcción de los cánones estéticos de cada época en particular, construcción que, además implica niveles de calidad.

“La historia del arte, igual que el mercado del arte y otros “fragmentos” de los mundos del arte (...) son espacios sociales en los que la percepción del mundo de un grupo dominante genera toda una lectura que se auto reproduce, un punto de encuentro de valores, interpretaciones y normas que convierten en “diferente” y marginal todo lo que es distinto.”¹⁸

Así, la ejecución de una obra musical de una compositora también está atravesada por las desigualdades impuestas por las construcciones de género que resultan en la ausencia de tradiciones que sostengan la forma de encarar la ejecución de sus obras.¹⁹ En términos de Susan Campos Fonseca,

“Cuando un individuo es “omitido” se vuelve mitológico, un ser invisible, imaginario, que nos mira sin que podamos mirarlo, que actúa sobre nosotros sin que podamos actuar sobre él. Esto lleva consigo el peligro de caer en

¹⁵ María Antonietta Trasforini, “El ingreso a las profesiones”, en Bajo el signo de las artistas...

¹⁶ “ If we forget the sedimented meanings of the sublime (...) and if we forget its dead and maligned sister, the beautiful, we swim in dangerous waters...(S)uch terms as the sublime, the ineffable, the unrepresentable, the uncanny, and immanence mask sedimented gender binaries that will keep the feminine in the ground along with the beautiful.”.Lockhead, Judy, “The Sublime, the Ineffable, and Other Dangerous Aesthetics” en Women and Music: A Journal of Gender and Culture, Volume 12, 2008. 63-74.

¹⁷ Larry Shiner, “La apoteosis del arte” en La invención... 176-177.

¹⁸ María Antonietta Trasforini, Bajo el signo de las artistas...

¹⁹ Hyacinthe Ravet, “Devenir clarinetteste” en Actes de la recherche en sciences sociales N° 168, Paris, Le Seuil.

una mitología de la identidad, por lo cual muchos son llamados por el espejismo de la 'cientificidad', creyendo que es posible construir, reconstruir o deconstruir una identidad desde hechos tangibles y objetivos, cuando estos son también una interpretación, una *Mirada*.²⁰

Los difíciles trayectos que llevaron a la profesionalización de las artistas del pasado atravesaron y fueron atravesados por otras pujas del campo artístico de las que estas artistas son conscientes y en las que participan, como lo demuestra la trayectoria de la misma Raquel Forner o de Frida Kahlo entre muchas²¹. Pero, como decíamos más arriba en tanto las artistas europeas disputan el terreno a sus colegas varones, dentro del campo hegemónico, podríamos decir que las latinoamericanas enfrentan una doble hipoteca teniendo en cuenta que

“Ser compositor o compositora nacido o nacida bajo la impuesta y fuerte influencia y herencia de la cultura europeo-occidental, *blanca*, cristiana y burguesa, y vivir voluntariamente en un país del tercer mundo, implica el asumir los peligros y desafíos de tal opción, una opción que quiere enfrentar los modelos culturales y musicales establecidos por un primer mundo dominante y nortecéntrico”²²

Esto es, por un lado, las restricciones tradicionales a las mujeres en la actividad musical y, por otro, la situación de subalternidad que el arte latinoamericano ha tenido a lo largo de su historia.

A pesar de la afirmación de la compositora uruguaya, es necesario aclarar que el dualismo norte-sur dominación-subalternidad no agota el problema planteado por las artes latinoamericanas. Muy por el contrario, la reflexión detenida nos hace evidente la necesidad de complejizar el análisis de dicho dualismo. En efecto, en el momento de indagar acerca de la asociación demasiado rápida entre “lo latinoamericano” con “la subalternidad”, caemos en la cuenta de los riesgos de privilegiar una visión esencialista de ambos términos, actitud que no permitiría la visión histórica de la conformación de centros latinoamericanos de irradiación artístico cultural y que ocultaría otras desigualdades, además de soslayar la complejidad del campo artístico de nuestro continente. Por otro lado,

“...en un contexto perverso donde los (pre)juicios se producen en los dos sentidos –academicismo metropolitano y academicismo latinoamericanista– debemos ser especialmente conscientes de la red de micropoderes que

²⁰ Susan Campos Fonseca, “Historia compensatoria y Filosofía: Un caso centroamericano” en *Babab* N° 33, (2008) http://www.babab.com/no33/susan_campos.php consultado el 15 de julio de 2015. Resaltado en el original

²¹ “Si, (...) la «feminidad» de Frida radica en su androginia, en la dualidad, en la lucha, finalmente, entre el «ser hembra» y el «ser macho», también en su ideología nacional aparece la dualidad. El cuadro de «Las dos Frida'j» (1939) es un símbolo de esto. La Frida vestida con traje regional mexicano y la otra con un vestido europeo. Es esta dualidad, en realidad, la que conforma la mexicanidad. Lo mexicano no es siempre y exclusivamente lo «popular». En el caso de ella su mexicanidad es precisamente la fusión, la unidad de lo «autóctono» y lo europeo”. Bartra, Eli, *Frida Kahlo. Mujer, Arte e ideología* (Barcelona: Icaria, 1994).

²² Graciela Parakevaídis, “CD Magma / Nueve Composiciones” Magma T/E 26 Cd Tacuabé - Serie Música NuevaA, Montevideo, Ediciones Tacuabé, 1996 en http://www.gp-magma.net/es_editos.html consultado el 15 de julio de 2015. Resaltado en el original

atraviesa nuestra vida cotidiana y no aplicar a la ligera ni la estrategia de la otrificación (othering), ni la discriminación directa...o inversa.”²³

A continuación, como mencionábamos más arriba, utilizaremos el eje de la profesionalización de las artistas para examinar dos casos de la historia de las artes argentinas: una en el Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX y otra en la historia reciente de la Patagonia. Quisiéramos subrayar, sin embargo, nuestra mirada de género sobre los procesos artísticos y las trayectorias profesionales de las y los artistas sujetos de nuestra investigación.

2.- Raquel Forner en las artes visuales argentinas: Profesionalización y vanguardismo en Buenos Aires hacia la década del 1920

La figura de Raquel Forner se inserta en las artes visuales argentinas en un momento en que la profesionalización artística había abierto para las mujeres un espacio otrora vedado por los límites de la “decencia” y la “moralidad”.

En efecto, hacia fines de la segunda década del siglo, la participación de las mujeres en diversas áreas de la vida cultural, en particular la artística, implicará su integración al espacio público y un decidido desafío a los mandatos sociales que las relegaban a la esfera doméstica. Algunas de mujeres se integran al campo artístico desde una actitud de renovación y de cuestionamiento a determinadas formas de expresión consideradas perimidas. Entre estas, Raquel Forner realizará no sólo búsquedas artísticas vanguardistas, sino también un cuestionamiento a estereotipos vinculados a los roles de género.

Debemos destacar que estos avances de las mujeres en el espacio público se dan en un momento particular, marcado por el surgimiento de las primeras agrupaciones feministas en Argentina. Algunas mujeres inician los reclamos por espacios de participación, empezarán a organizarse en torno a sus intereses, demandando una ciudadanía que las incluya, y disputando espacios de poder.²⁴

No sin dificultades, algunas de ellas, de clase media, dan los primeros pasos en estos años para acceder a las profesiones liberales, artísticas y literarias como la abogacía, la medicina, las bellas artes o las disciplinas científicas que estarán fuera del alcance de las mujeres trabajadoras. Estos avances generaran sostenidos debates en la época, en los que se discutirá la conveniencia de la inclusión de las mujeres en el mercado laboral. En este momento, superar la domesticidad e interactuar en el espacio público, generaba cierta condena social para las mujeres y además, el código civil argentino, las concebía como incapaces, las obligó hasta 1926 a pedir autorización para ejercer cualquier profesión.²⁵

²³ Laura Baigorri, “El toro por los cuernos” en Andrea Ruiz (compilación) Híbrido & puro. Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo (Córdoba: España, Ediciones del Centro Cultural, 2009).

²⁴ El principal reclamo de estas agrupaciones es el derecho a voto, que será largamente postergado. La ley Sáenz Peña que se sanciona en 1912 establece el voto “universal y obligatorio”, pero no incluirá a las mujeres, que eran más de la mitad de la población, y quedarán excluidas del sufragio.

²⁵ Julia Ariza, “Mujeres del arte. Diletantismo, profesionalización y modernidad en las primeras décadas del siglo XX en Argentina”, Actas del Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, San Francisco, California, del 24 al 26 de mayo de 2012.

2a.- El campo artístico argentino hacia principios del siglo XX

El incipiente campo artístico argentino de principios de siglo XX está marcado por los inicios del movimiento moderno que, hacia la segunda década, ve la aparición de las primeras vanguardias. Estos primeros movimientos buscan una innovación marcada en la producción artística, generan la construcción de espacios alternativos e incluso provocan la fractura de los espacios instituidos. De la mano de estas primeras vanguardias que aspiran a renovar el campo artístico local, se percibe la coexistencia en los espacios del arte de lo que Raymond Williams denomina “lo residual” y “lo emergente”.²⁶

Este incipiente campo será atravesado por el debate en torno al aporte que el arte podía proporcionar a la conformación de la identidad nacional, y a las características particulares que debía tener o tenía un arte “genuinamente argentino”. En un momento caracterizado por un fuerte aluvión inmigratorio, la llegada de europeos, principalmente italianos y españoles favorecía la diversidad de identidades. Así, resultaba significativo para la élite oligárquica, el logro de una identidad homogénea y, en este proceso, el arte aparecía como una de los recursos por excelencia para la construcción de esta homogeneización.²⁷

A lo largo de las tres décadas que se dan entre 1880 y 1910 hubo en la Argentina, particularmente en Buenos Aires, una intensa actividad orientada a desarrollar el cultivo de las artes plásticas. El Estado Nacional protagonizará el proceso de institucionalización de la actividad artística: se llevará adelante la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895, la nacionalización de la academia en 1905, la Exposición Internacional de Arte del Centenario en 1910, y también el primer Salón Nacional de Bellas Artes en 1911. La creación de estas instituciones, como plantea Miguel Ángel Muñoz²⁸ y genera las condiciones necesarias para que la actividad artística se desarrolle de manera profesional y para que se conforme un campo artístico relativamente autónomo y moderno.

La vanguardia en Argentina se caracteriza por formas de acción y de representación que la diferencian de las vanguardias históricas europeas, ya que su tono no será tanto la provocación, sino la búsqueda de fisuras dentro de los espacios instituidos. Los y las artistas buscarán o crearán intersticios en los que desarrollarse de manera diferenciada con el objetivo de lograr la aceptación de sus creaciones.

Diana Weschler afirma que hacia fines de los años veinte el campo artístico de Buenos Aires se había convertido en un espacio rico en matices, tanto con respecto de las producciones que circulaban como en lo concerniente a las instituciones. Los espacios oficiales como la academia o los salones mostrarán cierta flexibilidad y permeabilidad frente a lo nuevo, aunque, plantea la historiadora, también fueron objeto de fuertes críticas que generarán algunas propuestas alternativas como los salones libres y los independientes.

²⁶ Raymond Williams, “Marxismo y literatura” (Barcelona: Oxford University Press y Ediciones Península, 1980).

²⁷ Laura Malosetti Costa, “Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires” en Diana Wechsler (coord.), Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960) (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998).

²⁸ Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario” en Diana Wechsler (coord.), Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960) (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998).

En la década del veinte los y las artistas se concentran en torno a tres grandes grupos, con ciertos rasgos distintivos. Uno de ellos es el nucleado en torno de la Revista Martín Fierro, el Grupo Florida. Entre ellos encontramos a Xul Solar, Emilio Petorutti, Norah Borges, Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Alfredo Guttero entre otros. Se trata de artistas que surgen de los sectores medios y altos principalmente y aunque sus proyectos transformadores desde el punto de vista de la producción estética chocaron con los valores ya instalados, contribuyeron a instalar otros nuevos.

Otros artistas se agrupan en “Los Artistas del Pueblo”, también designado como Grupo Boedo, que se caracteriza por hacer circular su producción por espacios no convencionales, y promueven a Artistas Independientes. Se encuentran en el mismo, José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hébecquer, Agustín Riganelli, y Abraham Vigo, entre otros. De filiación anarquista, este grupo sostiene una postura radical y crítica, y sus obras expresan protesta y denuncia, tienen un marcado contenido social a partir del que provocan inquietud en el gusto burgués y crean conciencia en los sectores populares. El grabado será la forma de expresión por excelencia para los Artistas del Pueblo: la litografía, el aguafuerte y la xilografía. Sus obras se centran en las luchas sociales, y se reúnen en una editorial de tendencia socialista ubicada en la calle Boedo, zona obrera de la ciudad.²⁹

Otro de los grupos de principios de siglo es el *Grupo de la Boca*, encontramos entre otros a Quinquela Martín y Víctor Cúnsolo, un grupo influido por la inmigración italiana, cuyos temas giran en torno al trabajo y a los barrios inmigrantes. Estos pintores no responden a un grupo de accionar conjunto ni tampoco a una uniformidad estética, sino que se los agrupa por haber residido en el barrio de la Boca y pintar aspectos de las pintorescas riberas del Riachuelo.

Es un momento en el que el campo artístico rioplatense ya se perfila claramente, favorecido por el proceso de institucionalización de las actividades artísticas. Será influenciado por la renovación artística que se vivía en Europa, una marcada innovación de las producciones artísticas que cuestionará en la pintura los parámetros del academicismo tradicional, rompiendo con las líneas, las formas, los colores neutros y la perspectiva, y poniendo énfasis en la creatividad.

En Argentina, esta renovación adopta una gran variedad de matices, producto de una apropiación activa de la influencia de los movimientos europeos. Estas expresiones artísticas renovadoras convivirán con otras residuales, que mantienen formas tradicionales. Las artistas visuales intentan hacerse un lugar dentro de este incipiente campo artístico como profesionales. Son parte de un proceso de reacomodamiento e irrupción de las mujeres en la esfera pública, que desafía los mandatos tradicionales y reclama espacios de participación.

2b.- Raquel Forner: ruptura de mandatos sociales y profesionalización

El testimonio de Elvira López³⁰, quien en 1901 se gradúa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires con la tesis doctoral “El movimiento feminista”,

²⁹ Miguel Angel Muñoz, “Un campo para el arte argentino...”

³⁰ Dora Barrancos, “Cien años de estudios feministas” en <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-08/01-08-03/NOTA2.HTM> consultado en julio de 2015 sostiene que Elvira López forma parte del feminismo precursor en Argentina. Su tesis, sostiene, es fundacional en la reflexión académica que expresa la nueva subjetividad femenina que busca

da cuenta de las resistencias que generan estos cambios, y las dificultades que atravesaban las mujeres de acuerdo a su clase social,

“[la mujer] en las ciudades consume su salud y arriesga su moral en los oficios más penosos, y a nadie se le ocurre apartarla de ellos ni considerar los peligros a los que se expone; pero cuando trata de practicar alguna profesión liberal, entonces si se apresuran a cerrarle el paso (...) consideran que el saber es un peligro para la inocencia y candor...”³¹

Las asimetrías de género atraviesan estos avances, establecen el lugar “correcto” para las mujeres, como se expresa en esta fuente de la época y cualquier intento de superación será condenado socialmente.

Los diarios las primeras décadas del siglo muestran que la formación artística de las mujeres era habitual. Sin embargo, para Julia Ariza³², eran habilidades que siempre se ejercían dentro del ámbito doméstico, generalmente antes del matrimonio. Ahora bien, profesionalización la concepción de la educación femenina que valoraba el diletantismo en diferentes actividades resultaba un limitante para la profesionalización, en tanto la excelencia en una sola vocación (considerada un rasgo fundamental en el profesional de las artes) era concebida como un atributo masculino. Recién en la segunda y tercera década del siglo crecerá visiblemente en Buenos Aires la proporción de mujeres dedicadas profesionalmente a la actividad artística que buscarán capacitarse fuera de sus hogares, exhibir sus obras y aspirar a vivir a través de la venta de sus creaciones.

Sin embargo, las mujeres con vocaciones artísticas serán sospechosas de masculinidad, lo que veremos claramente en las crónicas de la época con respecto a Raquel Forner. Estas concepciones que se gestaron en el siglo XVIII que, como decíamos más arriba, consideró que las mujeres creadoras eran casi espíritus masculinos en cuerpos de mujer, también se hace presente en el Buenos Aires de estos años. La superación de la barrera de cristal será muy lenta pero estará marcada por la concepción de las mujeres como carentes de la “imaginación creadora”.

En suma, en las primeras décadas del siglo XX, el espacio doméstico aparece como el ámbito por excelencia de las mujeres de clase media y alta que pueden aspirar a la formación en diferentes habilidades, entre las que se encuentra la pintura, siempre y cuando la actividad quede reducida al ámbito de la familia y amigos. Algunos géneros, como la pintura de frutas y flores se presuponen adecuadas para la sensibilidad femenina; en cambio, las expresiones vanguardistas, que recién asoman en la Argentina, son formas de expresión más resistida y, en todo caso, apenas toleradas, pero en los artistas varones. Hacia la segunda y tercer década del siglo algunas artistas avanzan en la profesionalización de su actividad aunque, como veremos, condicionadas por los fuerte prejuicios de género imperantes.

ultimar la minusvalía y subalternancia. Logrará desafiar convenciones y formará parte del escaso grupo al que le habían sido franqueadas las puertas de la Universidad.

³¹ Elvira López, en Julia Ariza, “Mujeres del arte...”

³² Julia Ariza, “Mujeres del arte...”

2c.- Raquel Forner: desafíos a la ideología de la domesticidad

En combate sostenido con la ideología de la domesticidad, será Raquel Forner quien hará frente a los estereotipos que confinaban a las mujeres al espacio privado, y buscará alcanzar un renombrado reconocimiento dentro del medio artístico.

Esta pintora nace en Buenos Aires hacia 1902, se forma en la Academia Nacional de Bellas Artes como profesora de Dibujo, de adonde egresa en 1922 y dos años más tarde, en 1924 participa por primera vez del Salón Nacional, en el cual obtiene el tercer premio por su obra “Mis vecinas”.

De origen burgués, es proveniente de una familia de clase acomodada. Su padre es un comerciante vinculado al mercado de telas, por lo que la pertenencia de clase de la artista le permitirá aminorar las desigualdades basadas en el género, al tener cubiertas las necesidades que le den la libertad de poder dedicarse a la creación artística con absoluta tranquilidad. La pintora reconocerá el bienestar con el que cuenta en comparación con la situación de la mayoría de los artistas. Expresará: “Yo me siento en deuda con mi arte: la vida es demasiado fácil para mí: si tuviera que luchar como luchan tantas artistas mi pintura daría, quizás, una sensación de mayor plenitud”³³

En los sectores socioeconómicos medios y altos, las mujeres disponen de mecanismos que les permiten reducir las asimetrías basadas en los condicionantes de género; pueden contratar servicios de otras personas para las tareas domésticas, acceden a la educación formal, y a las oportunidades que genera la misma, y están exentas de cualquier privación.³⁴

Al analizar las publicaciones realizadas por diversos medios escritos de la época accedemos a las representaciones dominantes de la diferencia entre los sexos que se dan en este momento. Es destacable la presencia de un fuerte esencialismo en cuanto a las características “femeninas” o “masculinas” en el arte.

Por otro lado, gran parte de la prensa escrita de la época hará una valoración positiva de la pintura y la personalidad de Raquel. Para destacarla se subrayan rasgos “masculinos” en las mismas y se califica su obra como poco “femenina”. Respecto a su participación en el Salón Nacional de 1924 la revista Atlántida expresa:

“Una de las notas llamativas y fuertes del Salón la da la otra pintora, Raquel Forner (...) esta es la primera vez que la artista expone y se ha revelado netamente una *personalidad que, por su vigor, no parece femenina*. Si sigue trabajando con seriedad y aprovecha sus extraordinarias facultades para sintetizar, la veremos pronto entre nuestros primeros artistas.”³⁵

Otras publicaciones también destacan su pintura señalando rasgos “masculinos”, por ser decidida, intensa, vigorosa. Respecto a esta primera exposición de Raquel, El Diario afirma: “La forma decidida con que están tratados (los colores) los hacen parecer *producto*

³³ La prensa, 10 de mayo, 1925, Archivo de la Fundación Forner-Bigatti (AFFB).

³⁴ Marina Ariza y Orlandina De Oliveira, “Inequidades de género y clase” en *Nueva Sociedad*. 164 noviembre-diciembre (1999) 70 -81.

³⁵ Revista Atlántida, septiembre, 1924, cursivas de la autora, AFFB.

de una mano masculina”³⁶. Más adelante, hacia 1925, en el diario La República, se afirma “...pintando esta mujer es muy varón...”³⁷.

Lo que se define como “masculino” o “femenino” en una cultura es una construcción social. Esta división basada en la anatomía de las personas supone además formas determinadas de sentir, actuar, y ser, que limitan las potencialidades de las personas³⁸. La interpretación social de lo biológico cobra importancia y queda expuesta en la crítica de arte de la prensa escrita respecto a Raquel Forner, al considerar formas determinadas de sentir, actuar y ser que corresponden a las mujeres y otras a los varones. Por otra parte, el discurso sexista de la prensa escrita contribuye a reproducir las inequidades basadas en el género vigente en la sociedad, a partir de la producción de significados sociales sobre la masculinidad y la femineidad, manifestando cuales son los roles adecuados a cada sexo.

La personalidad de Raquel se describe en estos medios de comunicación, a partir de estereotipos culturales acerca de lo concebido como “femenino” y lo “masculino”, se señalan valores asociados a la masculinidad, como la seguridad, la valentía, y otros asociados a la femineidad como la pasividad, la vulnerabilidad, etc. Esta dicotomía sexual domina la manera de concebir la realidad.³⁹

Por otro lado, la prensa de la época asociará lo varonil, a la virtud. Por su parte, Raquel aparentemente no buscará de manera intencional que su obra se aleje de los valores considerados “femeninos”, sino que pretende en sus obras llevar adelante una exploración artística, además de expresar sus inquietudes y emociones. Revelará: “pinto como siento”⁴⁰. Esta artista privilegiará la libertad de expresión, frente a las enseñanzas académicas tradicionales.

La pintora manifestará claramente su intención de proyectarse como artista profesional, y de obtener el reconocimiento a partir del esfuerzo que pretende imprimirle a su trabajo. Expresará hacia 1924:

“Todavía no he hecho nada, usted se apresura a dedicarme un espacio en la revista, pero tenga la seguridad de que he de llegar, porque trabajaré y trabajaré hasta que lo consiga; me lo he propuesto y...y hay mucha pasta”⁴¹.

Demostrará una marcada convicción con respecto a su profesionalización, aunque también un cuestionamiento casi inconsciente, a la división sexual del trabajo, que es construido desde una visión androcéntrica. Varias fuentes confirman que no se mantiene alejada de los lugares públicos, sino que hace frente a los mismos, afronta desafíos, expresa públicamente sus opiniones, y lo hace también a través de su pintura, desafiando los cánones artísticos tradicionales. No logra predominar en este caso la *dominación masculina*, esta convicción le permite a Raquel desafiar ese *cercado invisible* que impone a las mujeres una actitud pasiva y sumisa. La pintora logra afrontar lo que Bourdieu⁴²

³⁶ El Diario, 20 de septiembre, 1924, cursivas de la autora, AFFB.

³⁷ La República, 26 de mayo, 1925, AFFB.

³⁸ Martha Lamas, “La antropología feminista y la categoría de género”...

³⁹ Susana Gamba (coord.), Diccionario de estudios de género y feminismos (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007).

⁴⁰ Forner en Revista Atlántida, 1924, AFFB.

⁴¹ Forner en Revista Atlántida, 4 de diciembre de 1924, AFFB.

⁴² Pierre Bourdieu, La dominación masculina (Barcelona: Anagrama, 1998).

denomina, la *asimilación de la dominación*, que reproduce las desigualdades sociales entre varones y mujeres.

Raquel Forner lleva adelante la apropiación de modelos “masculinos”, transformándolos en instrumentos de resistencia que permiten desafiar a la dominación masculina. Los logros de esta artista como tal, se vinculan a que no consentirá a las representaciones dominantes de la diferencia entre los sexos y llevará adelante una forma de resistencia sutil pero efectiva, a modo de fisuras que minan esa dominación.

La prensa de la época tiende a celebrar a nivel general la integración de las mujeres en el espacio público, y de las artistas visuales en particular. Se destaca a Raquel como pintora, aunque también será resistida. Si bien la crítica de ese momento refleja los estereotipos vinculados a la concepción predominante de lo que se considera femenino y masculino, también da cuenta claramente de la inclusión de Raquel en el espacio público, de sus primeros pasos hacia su profesionalización que se da en la década del ‘20. Prevalece una calificación vinculada a los valores masculinos predominantes, tanto de su obra como de su personalidad.

Raquel Forner desafía los mandatos culturales resistiendo los principios interiorizados por parte de las mujeres, principios que construyen la identidad femenina, y que perpetúan la dominación masculina. Esto le permitirá una clara integración en el espacio público y marcados logros profesionales como artista.

2d.- Búsquedas artísticas renovadoras

Las vanguardias expresan un rechazo al arte académico tradicional y la búsqueda de nuevas formas de representación del mundo, de la realidad, alejadas del criterio burgués de la belleza en el arte. Realizan una crítica a la academia que fija normas. Raquel Forner forma parte tempranamente de estas expresiones artísticas, rechaza un arte imitativo, basado en la representación de la “realidad objetiva”, y se dispone a explorar un arte que exprese sus emociones, manifiesta desde sus primeras obras la influencia del expresionismo.

Estas búsquedas artísticas renovadoras son reflejadas por la prensa de la época. Siendo Raquel muy joven, y recién iniciando su carrera como pintora profesional, el diario “La Prensa” publica en 1925 una nota titulada “Nuestros Artistas: Raquel Forner”. Esto permite visualizar el temprano y marcado reconocimiento de la pintora dentro del campo artístico. En la misma se destacan las cualidades artísticas vanguardistas, su manejo del color, y se publican varias de sus obras, lo que evidencia que los Salones y la prensa escrita de ese momento tienen cierta flexibilidad y permeabilidad, frente a las vanguardias⁴³.

La reciente trayectoria de la pintora es reconocida en una carilla entera dedicada a la misma, y se destacan, no sólo sus propuestas innovadoras en el arte, sino también se sostiene que al igual que otros pintores de vanguardia, la artista tiene un destacado manejo del color, y una tendencia hacia la síntesis⁴⁴. Se refiere además a que deberá vencer innumerables prejuicios del ambiente al buscar superar la imposición de las enseñanzas

⁴³ Diana Wechsler (coord.), Desde la otra vereda...

⁴⁴ Raquel Forner expresará hacia 1933: “En el arte el conocimiento verdadero lleva a la síntesis, avanzar es depurarse, renunciar voluntariamente a lo superfluo en beneficio de lo esencial. No hay que confundir renunciamento con incapacidad” (Forner en nota periodística, S/D, 1933, AFFB).

académicas, que son más conformes al gusto de la mayoría. Y enfatiza la libertad de su búsqueda artística afirmando que pinta libremente lo que quiere y le interesa.

Si bien sus años de formación artística en Europa marcarán su estilo, esta pintora no se consolida como vanguardista cuando vuelve de Europa en la década del '30, la prensa la define tempranamente como tal, ya en las primeras críticas de 1924. Los diarios expresan en ese momento, que la pintura "Mis vecinas" "pone en el conjunto de la muestra un fresco y bienvenido propósito de renovación"⁴⁵.

También se resalta el vanguardismo de la artista en la presentación que hace en el Salón Nacional de 1926, el diario La Prensa sostiene, "En su pintura absorbe las vibraciones más sutiles de la llamada sensibilidad vanguardista..."⁴⁶.

Asimismo, respecto a su marcada renovación artística, el diario La Época expresa en 1928:

"Raquel Forner se halla embanderada, entusiastamente, en las escuelas de vanguardia, cuyos pendones y prestigios sostiene gallarda y triunfalmente. (...) es dueña de sensibilidad y talento para pintar a la manera moderna. (...) posee personalidad y hallase exenta de ese espíritu asimilable, influenciado, que desgraciadamente desorienta a numerosos artistas."⁴⁷

En este sentido, los diarios de la época no tienen dudas de que Raquel forma parte absolutamente activa de las primeras vanguardias en Buenos Aires, desafiando los prejuicios vigentes en la época que se asentaban en el academicismo. La pintora se integra a grupos de otros artistas que irán a contracorriente de su época, al basarse en la oposición y la ruptura de lo que se hacía predominantemente en la pintura hasta ese momento.

Por su parte la artista destaca la importancia de la vuelta de Emilio Pettoruti⁴⁸ de Europa, en 1924, que dará la posibilidad de difusión en Buenos Aires de las búsquedas artísticas que se llevaban adelante en ese continente. Este pintor marcará un hito del proceso de transformación del arte del siglo XX en Argentina, su exposición de 1924 en la Galería Witcomb dará cuenta de una nueva concepción del arte que pretende instalarse. La pintora declarará que hasta ese momento los artistas vivían aislados de lo que sucedía en Europa, que recién se difunde cuando vuelve Pettoruti a Buenos Aires:

"Vivíamos como en una isla perdida en el mar; nadie nos dijo que en Europa había una convulsión artística hasta la vuelta de Pettoruti a Buenos Aires, después de haber triunfado en el viejo mundo, con fórmulas nuevas. Pettoruti trajo la vivacidad de una hora agitada para sacudir la desesperante

⁴⁵ Recorte de diario, S/D, 1924, AFFB.

⁴⁶ Diario La Prensa, 1926, AFFB.

⁴⁷ Diario La Época, 1928, AFFB.

⁴⁸ El pintor Emilio Pettoruti (La Plata 1892 - París, 1971) se instala en Italia en 1913, adonde se encuentra con el arte moderno. Se vincula con los pintores futuristas, y realiza trabajos explorando los recursos de este movimiento. Además, durante esta etapa europea, incorporará elementos del lenguaje cubista. Volverá a la Argentina en 1924. La exposición que realiza en el Salón de Witcomb, con más de 80 cuadros, será símbolo del vanguardismo, pero también generará un auténtico escándalo, que sacude al ambiente artístico de la época. La gran mayoría propone clausurar la muestra sosteniendo que eso no era arte. En http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=120916

apatía de las noches de sopor artístico y puso frente a todos los ojos esta palabra que hará milagros: Renovación...”⁴⁹

La pintora reniega de la falta de posibilidades para formarse en Argentina bajo las influencias renovadoras. Recién en 1929 regresa a Europa a continuar con su formación. Luego de recorrer algunos países, se radica en París junto a sus padres. Allí estudiará con Othon Friesz, en la Academia Escandinava, y entrará en contacto con otros artistas argentinos radicados en ese continente.

Raquel Forner tiene un doble frente, en primer lugar, se opone al sistema artístico existente, va en contra de una forma establecida de expresión que es también una forma de opresión. En esa lucha, la pintora se consolidará como una artista de vanguardia. En segundo término, lleva adelante una ruptura de los roles de género vigentes, por lo que también se la puede considerar vanguardista como mujer. Lo que le permitirá alcanzar grandes logros profesionales.

Raquel Forner desafiará las expectativas sociales que debían corresponder a las mujeres de ese momento. Casi de forma involuntaria aporta a romper con estereotipos vinculados a la *división sexual del trabajo*. La obra y la personalidad de esta pintora son calificadas como masculinas por la prensa de la época, se aleja de los rasgos esperados para las mujeres de ese tiempo. En este doble sentido desafía y logra un reconocimiento importante de su obra. Su independencia frente al academicismo le da la libertad de realizar una búsqueda arriesgada de la expresión artística.

3.- Aproximación a la problemática actual de las y los profesionales de las artes. Una visión desde la Norpatagonia

Parece verdad de Perogrullo afirmar que las mujeres artistas de las diversas disciplinas están y estuvieron preocupadas por los debates estéticos de su tiempo. Así lo demuestra su participación en diversos colectivos y grupos artísticos a lo largo de la historia y uno de los ejemplos en las artes argentinas ha sido Raquel Forner. Sin embargo, cierta perspectiva historiográfica que agudiza la escisión público/ privado relega la actuación y la preocupación de las artistas a este último ámbito y no toma en cuenta que los debates en el seno de la institución arte afectan tanto a varones como a mujeres. En consonancia con esta posición, no pocos temas inherentes al trabajo artístico, como la siempre ríspida cuestión de la profesionalización en cualquiera de las disciplinas del arte, son analizados fundamentalmente en relación a los requerimientos de la domesticidad. Pensamos que este punto de vista, sin ser erróneo, no provee de un panorama completo y sitúa a las mujeres, de una manera bastante simplista, como “sujetos domésticos”. Desde esta perspectiva, las mujeres no participarían de otras disputas acerca del arte que sí afectarían el quehacer de sus colegas varones, sino que su visión estaría limitada por la ideología de la domesticidad. En suma, consideramos con Griselda Pollock, que el estudio de las mujeres como productoras, no debe realizarse desde la presunción de que existe una esencia femenina por fuera de las condiciones sociales, sino considerando, en primer término, a las artistas como personas posicionadas en lo denominado “femenino” por la sociedad en un momento histórico particular y, en segundo, teniendo en cuenta “las posibles formas en las que aquellas salen del lugar asignado, a veces sutilmente, otras de manera radical”.⁵⁰

⁴⁹ Diario La Vanguardia, 23 de octubre, 1927, AFFB.

⁵⁰ Griselda Pollock, Visión y diferencia...

La socióloga francesa Françoise Escal postula que la escasez numérica de compositoras en la historia de la música occidental no es importante. Más bien, lo que debe llamarnos la atención es la ausencia de una “obra maestra”, acreditada como tal por el colectivo de músicos, por el público melómano. En tanto lo bello es relativo, debemos preguntarnos en qué consiste para nosotros, como civilización occidental una “obra maestra” y cómo se legitima, siendo como ha sido a lo largo de la historia, un producto masculino.⁵¹

Ahora bien, como decíamos más arriba, si partimos de la base de que el arte es producto de una negociación, de ninguna manera podemos ignorar que, al igual que sus colegas varones, las artistas latinoamericanas son agentes en un campo en disputa. Los modelos artísticos vigentes están atravesados por desigualdades de género pero también por conflictos económicos, de clase, estéticos, etc. La situación de las artistas en relación a dichas problemáticas no puede ignorarse so pena de menoscabar la condición de artista de las creadoras de nuestro continente, haciendo del ámbito hogareño su única preocupación y del ideal de la domesticidad, su único freno.

Desde este lugar, nuestra primera premisa es situar a las artistas latinoamericanas más allá de un dualismo que, lejos de reivindicarlas, las limita como profesionales.⁵² A través de nuestra investigación hemos encontrado que las sujetas de nuestro trabajo (compositoras, intérpretes y artistas plásticas) se nos muestran como creadoras conscientes de su situación, herederas de diversas tradiciones y, frecuentemente, comprometidas con ideas políticas y sociales.

Nos proponemos una aproximación a la actividad artística en la ciudad de Neuquén, en el Norte de la Patagonia argentina.⁵³ En la historia reciente de la ciudad de Neuquén observamos que se ha conformado un campo artístico propio en el que confluyen diferentes propuestas artísticas. La presencia de las mujeres en la danza, la música, el teatro, las artes plásticas, artesanías, cuenta cuentos, el cine, tiene una impronta significativa.⁵⁴ Desde una perspectiva de género, nos interesará indagar acerca de las formas que asume la profesionalización artística femenina en relación a la de los varones, teniendo en cuenta que ambos son agentes en un campo cultural subalterno.

⁵¹ Escal, Françoise y Jacqueline Rousseau – Dujardin, *Musique et différence des sexes* (Montréal: L'Harmattan, 1999), 24.

⁵² Miriam García López, “La historiografía como una estructura de poder. El análisis crítico sobre obras, estrategias y reflexiones como herramienta didáctica, para impartir la historia del arte occidental, promoviendo valores de género” en *Dossiers Feministes* N° 19 (2014), 169.

⁵³ La ciudad de Neuquén, capital de la provincia homónima, se encuentra al Norte de la Patagonia Argentina, en la confluencia de los ríos Neuquén y Negro. La región, llamada Alto Valle, ha sido convertida en fértil gracias a un sistema de riego a través de canales que data de la primera mitad del siglo pasado. Por otro lado, la provincia de Neuquén es una fuerte productora de gas y petróleo lo que la ha convertido en sede de empresas petroleras transnacionales y en un emblema de la reciente recuperación de YPF (la empresa estatal de petróleo nacionalizada por el actual gobierno nacional). Estas condiciones han hecho de la provincia, y en particular de su capital, una zona de aluvión demográfico en la que conviven diversas tradiciones. Por otro lado, la constante migración desde otras regiones de la Argentina y de países limítrofes dan a la región un panorama particularísimo que tiene, en la producción artística una de sus riquezas.

⁵⁴ Nélide Bonaccorsi y Daniela Dietrich, “Repensar el cine dirigido por mujeres: análisis feminista de cortometrajes realizados en Neuquén” en *3as Jornadas de Historia de la Patagonia San Carlos de Bariloche*, 6-8 de noviembre de 2008

Como cita Nathalie Heinich, no siempre la actuación laboral y la profesional coinciden, sino que se suele pensar a la primera como un precio a pagar para poder ejercer la segunda. Desde este lugar, nos preguntamos si en el caso de los y las artistas de Neuquén, profesionalización e inserción laboral son términos intercambiables. En caso contrario, ¿De qué manera resuelven la brecha entre la trayectoria profesional y la laboral? ¿Cuáles son las modalidades de inclusión/ exclusión que operan en el campo y cómo afectan a las artistas? Teniendo en cuenta que el trabajo docente es el más frecuentado por los y las artistas como trabajo regularmente rentado en el área nos preguntamos ¿cómo operan los condicionamientos de género en el uso del tiempo extra laboral con fines artísticos? En suma ¿de qué manera varones y mujeres distribuyen un tiempo que desde el punto de vista del mercado de trabajo es un tiempo “libre”?

Metodológicamente, nuestro trabajo se ha ceñido a los preceptos de la etnografía antropológica, teniendo en cuenta las dificultades propias de la implicación en el campo de estudio. En efecto, no sólo la condición de habitante permanente de la ciudad de Neuquén ha resultado una cuestión a tener en cuenta en el transcurso de la investigación, sino también el formar parte del campo artístico desde las Ciencias de la Música y la Historia Social del Arte y de la docencia especializada como formadora de profesores y profesoras de música.

En términos de Pierre Bourdieu, hemos debido tener en cuenta que

“Al tomar por objeto un mundo social en el que uno se halla *comprendido*, se obliga a tropezar, bajo una forma que podría llamarse *dramatizada*, con una cierta cantidad de problemas epistemológicos fundamentales, ligados todos ellos a la cuestión de la diferencia entre el conocimiento práctico y el conocimiento erudito, y especialmente a la dificultad particular de la *ruptura* con la experiencia nativa, originaria, y de la restitución del conocimiento obtenido al precio de dicha ruptura”⁵⁵

La participación continuada como agente en el campo, ha resuelto el problema de la aceptación del etnógrafo y su permanencia en el terreno. Incluso un entrevistado, al referirse a su participación en una producción artística en homenaje de un maestro muerto en una protesta, lo hizo explícito: “Yo te digo esto, porque vos y yo nos conocemos. Si viene alguien de afuera no le digo nada”⁵⁶

Sin embargo, como contrapartida hemos debido redoblar el esfuerzo para realizar la ruptura con el sentido común nativo y la elaboración del conocimiento científico. El redoblado trabajo de extrañamiento se ve compensado por la facilidad de acceso a los lugares de reunión de los colectivos de artistas o reuniones docentes o a entrevistar a las y los artistas sujetos de nuestra investigación.

Retomando una vez más a Bourdieu, “la principal virtud del trabajo científico de objetivación consiste (...) en que permite objetivar la objetivación”.⁵⁷

Las opciones por la docencia como forma de conciliar la carrera profesión al con la laboral, han llevado a los y las artistas (en particular en la música) a cursar carreras de

⁵⁵ Pierre Bourdieu, *Homo Academicus* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), 11. Resaltados en el original

⁵⁶ G. guitarrista, docente, militante gremial y uno de los fundadores de la Asociación de Músicos Independientes, en entrevista con la autora el 15-05-2015.

⁵⁷ Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*...

profesorado. Como profesora de Historia Social del Arte o Historia de la Música, la conversación sobre temáticas de interés ha sido relativamente fluida o, incluso se ha planteado como tema de debate colectivo.

Para Elsie Rockwell, el término etnografía denota bastante más que una herramienta de recolección de datos y no es equivalente a la observación participante. De esta manera la citada antropóloga incluye como técnicas etnográficas otros procedimientos tales como las entrevistas de todo tipo o, incluso algunas técnicas cuantitativas. Así, la etnografía es un enfoque o una perspectiva, algo que se empalma con método y con teoría, pero que no agota los problemas de uno ni de otro⁵⁸.

En cuanto a la generalidad de las entrevistas realizadas, hemos preferido las semiestructuradas que hemos orientado hacia las características del trabajo artístico y a la elección de la carrera docente⁵⁹

También nos ha interesado la visión de las y los artistas acerca de la militancia gremial y el rol político – social de las artes, en un momento en que ha sido relevante el debate que condujo a la promulgación de la Ley Nacional de la Música por lo que hemos participado de algunas reuniones formales e informales de la Asociación de Músicos Independientes.

3ª.- La música como profesión. Una aproximación desde la perspectiva de género

Considerar al arte como un trabajo y a los y las artistas como integrados al mercado laboral nos aleja de la visión del arte como producto de “genios” o de “iluminados” (en masculino). A la vez, nos aproxima a la cotidianidad de quienes utilizan su habilidad para producir bienes, materiales o inmateriales, que pueden colocar en un mercado en el que tienen posibilidades desiguales. Retomando a Pierre-Michel Menger, digamos que en las profesiones musicales se agudiza la desigualdad económica, la gran variabilidad en los salarios a lo largo del tiempo y las altas tasas de desempleo y sub empleo características de los trabajos del arte. La consecuencia es por un lado, una gran masa de individuos con beneficios nulos o negativos y, por otro, unos pocos con ingresos muy elevados⁶⁰.

Como hemos mencionado más arriba, si el oficio de artista ha sido y es visto como un riesgo que ineludiblemente debe asumir el “genio”, quienes no son “genios”, entonces, pueden dejar de lado el “llamado”⁶¹ para insertarse laboralmente en el sistema en cualquier otro rubro, a veces como “personal de apoyo”⁶², otras como docentes. Pero aún los genios

⁵⁸ Elsie Rockwell, *La experiencia etnográfica* (Buenos Aires: Paidós, 2009) sostiene que el término etnografía denota bastante más que una herramienta de recolección de datos y no es equivalente a la observación participante que la sociología integra como técnica. Tampoco suele identificarse como método; se insiste más bien en que es un enfoque o una perspectiva, algo que se empalma con método y con teoría, pero que no agota los problemas de uno ni de otro.

⁵⁹ Gran parte de estos y estas artistas son activistas de la combativa Asociación de Trabajadores de la Educación de Neuquén, sindicato que agrupa a los y las docentes provinciales

⁶⁰ Pierre Menger, “Formation, emploi et rémunération entre les professions musicales” en Brandl E. et al. *25 ans de Sociologie de la Musique en France* (Paris: L’Harmattan, 2012), 18-19

⁶¹ Griselda Pollock, *Visión y diferencia...*

⁶² Howard Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. (Bernal: Universidad de Quilmes, 2008) se refiere sobre todo a tareas que complementan a las actividades creativas (el caso del sonidista de espectáculos es uno paradigmático) o, como caracteriza el investigador, “trabajos

“comen todos los días y pagan la luz”⁶³ y resulta difícil o prácticamente imposible a la mayoría de quienes integran el círculo artístico neuquino vender obras de manera frecuente, mucho más sin traicionar la “llama interior”.

La participación femenina en cualquiera de los oficios profesionales del mundo de la música es restringida. Sin embargo, podemos detectar modalidades en estos procesos de exclusión/ inclusión que tendrán que ver con barreras de cristal en torno del acceso de las mujeres a la exposición en los espacios públicos.

Comparar la profesionalización de las y los músicos clásicos con los populares implica la distinción entre los empleos en organizaciones (orquestas, teatro líricos) y la actividad *free lance* nos lleva a no considerar sólo la formación inicial para explicar las oportunidades de profesionalización y conduce a la experiencia.

En el sector de las músicas populares, las formas de aprendizaje y los niveles de competencia técnica de los músicos son muy variables. Si no fueran evaluadas sólo en comparación con los clásicos, encontraríamos una letanía de déficits o de bricolajes compensatorios. Son, en realidad, verdaderas trayectorias de formación que van de la audición activa al mimetismo en el comportamiento de adquisición de rutinas y de gestos, además del aprendizaje interindividual, el trabajo colectivo y la especialización de las competencias.

Las categorías y jerarquizaciones internas del mundo de la música sitúan en la cima de la pirámide la ejecución instrumental: el que «toca» algún instrumento.

«Yo soy músico» nos decía en entrevista una flautista neuquina, además directora de coros que agregaba algunas «pruebas» informales que sus colegas de un conjunto de tangos le propusieron y que pasó airoosamente.

«Les gustó cuando hice una segunda voz con la flauta...después se acostumbraron y aunque no voy seguido, por ahí me invitan para que toque con ellos».⁶⁴

La socióloga Marie Buscatto explora la jerarquización de los sexos en el mundo del jazz a partir de un trabajo etnográfico que la comprometió a ella misma como cantante de jazz. A partir de su trabajo, concluye que, mientras el jazz es un mundo de hombres, el rol de cantante corresponde sobre todo a mujeres. Desde ese lugar, la investigadora descubre un doble proceso de jerarquización sexuada entre instrumentistas (los que realmente «saben» de música) y cantantes (de quienes se espera un conocimiento intuitivo y emocional de la música) por un lado y varones y mujeres por otro.⁶⁵

Nos preguntamos con Menger cuál es la incidencia de la formación inicial sobre las expectativas económicas de los músicos clásicos y populares. La respuesta del sociólogo francés se relaciona con el régimen de empleo, diferente entre los y las ejecutantes

de apoyo” en la convicción de que al analizar un mundo de arte hallamos sus tipos característicos de trabajadores y el conjunto de tareas que cada uno de ellos realiza.

⁶³ D. R. músico de rock y operador de la radio de la Universidad en entrevista 04 de septiembre de 1994.

⁶⁴ N. Entrevista. 3 de mayo de 2011.

⁶⁵ Marie Buscatto, “La jam chante, le genre nous hante” en Cahiers d’ethnomusicologie N° 18 (2005) 3.

orquestrales, con un salario regular del empleo *free-lance* de la mayoría de las y los intérpretes de música popular.⁶⁶ El Secretario Académico de la Escuela Superior de Música narra:

“Yo tendría 14 años, serían los 70 y mis hermanos me llevaban con ellos los fines de semana a tocar en todo el Valle. Tocábamos en los bailes. Mi mamá me dejaba ir porque estaba con ellos. Yo tocaba la batería y ellos guitarra, bajo...Y así me hice, en los bailes...Después, pero mucho después entré al profesorado y me recibí.”⁶⁷

En tanto, la misma N., flautista, narra:

“Yo toco todas las noches. Trabajo en dos grupos. Mis nenas vienen a los ensayos (les gusta venir) y saben que mamá trabaja de docente y que de noche toca en el casino o en otros lugares. También dirijo el coro de la Escuela de Música de Plottier”⁶⁸.

La socióloga francesa Hyacinthe Ravet caracteriza las carreras femeninas en un medio masculino y sostiene que en el ambiente de la música llamada clásica ciertas posiciones tienen más prestigio que otras: en primer rango, el instrumentista virtuoso, luego el envidiado integrante de orquesta y más atrás el docente.⁶⁹

En el caso de F. su trabajo en la orquesta sinfónica aparece como el tipo de trabajo deseado a lo largo de su formación en el Conservatorio.

“Soy flautista y profesora de flauta. Las dos cosas (...) Yo quería estudiar un instrumento de orquesta. A los 16 empecé con la flauta. Cuando llegué a Neuquén trabajé en jardín y en la escuela secundaria. Después audicioné para la orquesta. Hace más de diez años que estoy en la orquesta.”⁷⁰

Retomamos a la socióloga francesa Nathalie Heinich que, en su investigación sobre las posibilidades profesionales de los escritores contemporáneos detectó lo que llama “una especie de economía invertida” en la que no es la actividad creativa la que sirve para ganarse la vida, sino el hecho de ganarse la vida lo que permite tener tiempo libre para dedicar a la creación⁷¹. Ello es perceptible en la compositora que hemos entrevistado

“Vivimos en una sociedad machista. Trasciende la profesión de uno. Es notable que la gente que se ocupa de la composición es mayoritariamente masculino...El tiempo...Uno es mamá, trabaja, se complica como mujer...siempre he hecho lo que me gusta...no es tan simple. Trabajo porque necesito, tengo tres hijos, me interesa la vida familiar... No tengo disponibilidad completa, tengo limitaciones respecto de mis inquietudes.”⁷²

Ahora bien, los oficios que nutre el trabajo del creador o la creadora son múltiples, como lo son los ámbitos en los que se desarrollan. Más que hablar de “oficios de apoyo” en términos de Becker, nos interesa la forma en que las artistas neuquinas utilizan su

⁶⁶ P. Menger, “Formation, emploi et rémunération entre les professions musicales”...

⁶⁷ O. en entrevista mayo 2015.

⁶⁸ N. en entrevista 6 de setiembre de 2008

⁶⁹ Ravet Hyacinthe Ravet, “Devenir clarinettiste”...

⁷⁰ F. flautista en entrevista 3 de agosto de 2015.

⁷¹ Nathalie Heinich, *La Sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002).

⁷² A. en entrevista 10 de diciembre de 2009

habilidad artística en términos de capital cultural incorporado ⁷³ como una manera de ingresar al mundo del trabajo.

“Desde que el “tipo” saca la guitarra del estuche está trabajando. Por eso, si no hay plata, no hay músico. Tiene que ver con la profesionalización del músico”.⁷⁴

3b.- Profesional y profesionalismo

El concepto de profesional y profesionalismo aparece en el campo con una acepción determinada y apoyada por la acción de la Asociación de Músicos Independientes que tiene entre sus metas lograr que el trabajo del músico sea apreciado como tal

“El profesor Marcelo Colonna (vicerrector de la Escuela Superior de Música de Neuquén) y uno de los redactores de la Ley de la Música promulgada en la Argentina en 2014 nos dice en una comunicación electrónica del 26-06-2015 que “el profesionalismo se construye, con trayectoria sumada a la actitud en el estudio, actitud en cumplir con ensayos, respeto (...) actualización de su equipamiento etc.”⁷⁵

En una posterior entrevista, Colonna enfatizó la dificultad que la categoría “profesional” reviste para la Asociación que representa y, a la vez, la importancia que tiene en el desempeño cotidiano del músico, en particular,

“...el músico que da sus primeros pasos en la actividad. Ejemplo, un contrato para un músico que acompaña a Charly Garcia (profesional, por idoneidad, estudio, equipamiento, experiencia etc.), tiene una característica que si tomamos ahí la medida seguro a quien esté empezando lo perjudica y no le permite construir su experiencia profesional”.⁷⁶

Como las otras asociaciones de artistas de Neuquén la citada Asociación de Músicos Independientes muestra su preocupación por aumentar el profesionalismo de sus asociados. Entre sus objetivos menciona

“Contribuir al crecimiento profesional de sus miembros, fomentando la generación de espacios de formación y perfeccionamiento artístico, colaborando y realizando convenios con los ya creados, y con las instituciones públicas de educación artística”.⁷⁷

De acuerdo a Colonna, el “crecimiento profesional” no refiere a un crecimiento laboral, a un empleo rentado, sino al aumento de la calidad de la producción musical.

Nos acercamos a un uso de la palabra profesión atravesado por el sentido original de “profesar” al que hace mención Max Weber. En esa línea, Agustín Moratalla diferencia

⁷³ Pierre Bourdieu, “Las formas del capital. capital económico, capital cultural y capital social” en Poder, Derecho y Clases Sociales (Bilbao: Desclée de Brower, 2000).

⁷⁴ G. guitarrista, uno de los fundadores de la Asociación de Músicos Independientes, también profesor en el ámbito de la educación artística provincial en entrevista con la autora julio de 2015.

⁷⁵ Colonna en comunicación electrónica a la autora del 26 de junio de 2015.

⁷⁶ Colonna en entrevista con la autora del 2 de julio de 2015.

⁷⁷ <http://musicosindependientesneuquen.blogspot.com.ar/2009/06/asociacion-de-musicos-independientes.html>

entre la ética del trabajo y la ética de las profesiones y sostiene que mientras la primera está basada sobre la necesidad, la segunda tiene como perspectiva la libertad. “La perspectiva de la libertad plantea la vocación en términos de responsabilidad; aunque no sea Dios el que llama o asigna una misión, hay un ‘telos personal’ que realizar”.⁷⁸

Citando a Weber, el filósofo español recuerda que

“lo absolutamente nuevo era considerar que el más noble contenido de la conducta moral consistía justamente en sentir como un deber el cumplimiento de la tarea profesional en el mundo. Tal era la consecuencia inevitable del sentido, por así decirlo, sagrado del trabajo”⁷⁹

En suma, la categoría “profesional” para quienes redactaron la ley de la música no se limita a los réditos económicos, sino que connota “calidad y experiencia”. Desde este lugar, “profesional” es el que actúa con “profesionalismo” y no el que “practica habitualmente una actividad, de la cual vive”, como reza el diccionario de la Real Academia Española.⁸⁰ Así, el término “profesional” alejado de las implicaciones laborales, se enriquece con connotaciones weberianas que hablan del deber del artista de realizar su tarea de la mejor manera posible, aún cuando no sea su trabajo rentado habitual.

A la luz de los ya mencionados objetivos institucionales de la A. M. I, profesión, profesionalismo se ligan a una visión profundamente ética de la profesión del músico. Ahora bien, de forma recurrente aparece en las entrevistas de campo la necesidad de “convencer a los compañeros” de que no se puede “tocar sin cobrar” y de que el músico es un “trabajador cultural”⁸¹

La necesidad de hacer confluír la trayectoria laboral con la profesional conduce a los y las artistas a iniciar una carrera docente que les brindará el necesario sustento. De acuerdo a las ya citadas palabras de Heinich, también conduce a una “economía invertida” en la que el trabajo rentado deja el tiempo libre para el trabajo creativo que, aunque no siempre sea rentado, cuando lo es, puede convertirse en un efectivo ingreso de los sujetos al mercado laboral de la cultura.

Este camino nos introduce en dos problemáticas: por un lado, en el estudio de los manejos del tiempo extra laboral de los trabajadores y trabajadoras, en tanto las prácticas artísticas compiten en tiempo con el dedicado a las actividades familiares o de mantenimiento.

Por el otro, la incorporación a la docencia tiene en el área una característica particular y es la frecuente participación sindical de los y las trabajadores y trabajadoras de la educación.

Trataremos ambos tópicos por separado, teniendo en cuenta que son centrales al desenvolvimiento profesional de las artistas neuquinas, como trabajadoras docentes y como trabajadoras de la cultura.

⁷⁸ Agustín Moratalla, “Ética de las profesiones y formación universitaria: tres modelos de responsabilidad profesional” Revista de Fomento Social, N° 237 (2005), 42 (comillas en el original).

⁷⁹ Agustín Moratalla, “Ética de las profesiones y formación universitaria... 45.

⁸⁰ <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> consultado el 10 de mayo de 2015.

⁸¹ Marcelo Colonna en entrevista. 15 de septiembre de 2013.

3c.- Artista - docente o docente- artista

En trabajos recientes, la relación artista-docencia ha sido encarada desde el ángulo de la construcción identitaria, teniendo en cuenta la doble actividad. La indagación acerca de las representaciones sociales de los y las artistas-docentes no pone el acento sobre la dificultad que existe en el trabajo creador en artes, ya sea plástico o musical. Así, como cita Reignard, se supone como atributo natural la actividad docente del músico, cuando, en realidad, se trata de una adecuación al mercado de trabajo.

¿Cómo se inserta la docencia en la vida del/la profesional de la música?

“En las representaciones comunes, enseñar la música constituye un atributo natural del músico. Sin embargo, los conceptos vehiculados por el mundo de la educación han hecho brotar la idea de que un músico que desea enseñar debe formarse a la docencia.”⁸²

Para los entrevistados/as, docentes y alumnas/os de la ESM, la docencia de la música, empero, tiene un doble aspecto y es que el o la docente, además de serlo o antes de serlo, ha de ser también un músico en actividad (ha de “tocar”). Esta actividad puede reducirse a tocar en casa o en el aula pero siempre supone un contacto directo con el hecho *música* más allá de los contenidos volcados en su actividad docente. El hecho de “ser músico” es una condición sine qua non para ser un buen docente de música. Se parte de la base de que para transmitir un conocimiento estético es necesario experimentarlo primero y esa vivencia se relaciona con el “ser músico”.

Hemos asistido a no pocos debates en reuniones de docentes de la citada escuela en los que se ha tratado la pregunta: ¿somos músicos – docentes o docentes – músicos? El cuestionamiento está siempre planteado en masculino (tal como es el genérico de la profesión musical en castellano) y tiene diversas respuestas que se relacionan siempre con la trayectoria personal de quien la formula.

Los contratiempos para exponer en la ciudad de Neuquén son, entre otros, la falta de galerías privadas y espacios estatales. En el plano estatal, la ciudad cuenta con el Museo Nacional de Bellas Artes pero éste ha sido desde su fundación a mediados de la década pasada, un espacio vedado a las y los artistas locales. En tanto, la Sala Emilio Saraco, perteneciente a la administración provincial, es la que utilizan frecuentemente los artistas de la región. Por otro lado, se han habilitado lugares para exposiciones en las sedes de los colegios profesionales, resto-bar, confiterías, bodegas y bibliotecas que se visualizan como espacios válidos en cuanto llegan a un público más numeroso pero que, a la vez presentan algunos inconvenientes por no ser ámbitos creados para la exposición.⁸³

La incorporación de los y las artistas a la docencia trae aparejadas algunas consecuencias que, ni buenas ni malas modifican radicalmente la imagen de artista solitario y aislado de las instituciones. En efecto, el ingreso al sistema educativo implica un salario regular y la seguridad de la jubilación (en Neuquén a los 52 años para las mujeres y 55 para los varones, más 25 años de servicio). La etapa posjubilatoria, antaño es percibida por

⁸² Françoise Reignard, “Musicien et enseignant. Une identité unique en formation” en Recherche & Formation 2011. Disponible en julio 2015 en <http://rechercheformation.revues.org/1584>

⁸³ Alejandra Boschetti y Daniela Dietrich, Daniela, “La creatividad femenina y el mundo del arte” en La Aljaba, 2ª. Época V. 10 Luján Volumen XV (2011) 87-102.

entrevistados y entrevistadas como un momento de libertad, en que se logrará “hacer arte” “tocar (la guitarra o el piano)”. Retomando a Heinich, la actividad artística se sitúa en una suerte de “economía inversa”: se trabaja para tener tiempo libre para poder trabajar de artista y/o una vez jubilado, se tiene el suficiente tiempo libre para el arte.

El tiempo de trabajo del sector asalariado es por definición heterónimo. Desde este lugar, el tiempo que cualquier docente utiliza para ganar su salario es un tiempo impuesto por el sistema. Varones y mujeres docentes comparten esta condición. Pero cuando termina el trabajo asalariado, ¿cuál es el lugar que ocupa la creación artística? ¿De qué manera unos y otras aprovechan el tiempo autónomo o, en términos de Dumazedier, el tiempo de ocio? El arte se convierte entonces en una práctica privilegiada del tiempo libre del /la trabajador/a que, en términos de Dumazedier, utiliza su tiempo de ocio para su propio perfeccionamiento y capacitación que serán utilizados en su práctica laboral docente. Aquí aparecerá un condicionamiento de género que aparta a las mujeres de la práctica artística profesional, en tanto su propio tiempo libre se ve condicionado.

“No tengo un fin de semana libre...y por suerte me bancan en casa...pero no es común. Yo hablo por ahí con mujeres que dicen que no tocan porque se tienen que quedar con los chicos... Además de trabajar en la orquesta, de dar clase, tengo dos grupos de cámara...”⁸⁴

Comparando el tiempo de mujeres y varones, María Teresa Balanza⁸⁵ resalta el factor autónomo o heterónimo que tengan del uso y del sentido del tiempo. En el primer caso, se trata de aquel tiempo estructurado y organizado por la propia persona que lo utiliza y, en el segundo, de otro tipo de tiempo estructurado y organizado por otros.

Definiremos “tiempo libre” o “tiempo de ocio” como un “tiempo autorregulado” y opuesto al tiempo productivo es un concepto que aparece con la revolución industrial, momento en el que el tiempo del /la trabajador/a cae bajo el control de la producción. Este tiempo del trabajador, como señalaba Joffre Dumazedier en su clásico e insoslayable trabajo, fundamentalmente ambiguo, siempre fue mirado con codicia por el sistema que trata de absorberlo en su beneficio a partir de dos estrategias.⁸⁶

¿Cuál es el espacio y los tiempos que asignan las mujeres para ocuparse de la producción de sus obras? Instalan el taller en su casa, se dedican a la enseñanza y a otras actividades del ámbito público, exponen en algunas ocasiones, cuestiones que evidencian que no pueden vivir de su producción artística. Los varones, por el contrario separan lo doméstico con lo público y se abren al mercado de bienes simbólicos porque han hecho del arte su medio de vida.

“Por ejemplo, yo me pongo a estudiar y pongo el lavarropas, entonces, mientras estudio lavo... eso a un hombre no le pasa...”⁸⁷

⁸⁴ F. en entrevista...

⁸⁵ María Teresa Balanza, “Ausencias historiográficas y presencias sociales. Notas bibliográficas sobre el uso del tiempo y género”, en Arenal Revista de Historia de las Mujeres, Vol: 8 Núm1, Universidad de Granada, 1984

⁸⁶ Jean Dumazedier, Vers une civilisation du loisir (Paris: Ed. Du Seuil, 1962).

⁸⁷ P. oboísta de la orquesta sinfónica de la Fundación del Banco Provincia de Neuquén y Profesora de la Escuela Superior de Música.

La presente realidad histórica de una fuerte acción del mercado y el coleccionismo inversor, invita a los artistas a crear para la venta.

En cambio, en la producción femenina existe un tiempo de creación supeditado al trabajo doméstico del que los mandatos culturales no eximen a las mujeres, incluidas aquellas que se permiten transgredir e incursionan en las profesiones específicamente masculinas.⁸⁸

Ello está presente en los testimonios de las entrevistadas. Entre ellas, seleccionamos a la citada compositora A., integrante del grupo vanguardista “Banda Crítica” que relata

“Mis hijos dicen ‘mi mamá hace música’ (...) No es que no cocine, pero cuando tengo tiempo (...) siempre me he sentido acompañada, ha sido natural para ellos (...) Además inquietos por saber qué estoy haciendo (...) El grupo en el que estoy es un grupo de investigación y reflexión. Se compone de otra manera, a través de la interacción. El modelo académico es que el compositor compone solo. Pero nosotros, en Banda Crítica trabajamos en improvisación colectiva”⁸⁹

Conclusiones

La relación de las mujeres y las artes ha sido estudiada sobre todo desde la creación de la relación de la producción femenina con el canon o de la actividad artística en relación con los condicionamientos del espacio privado. Así, los estudios sobre “mujeres excepcionales” y agregaríamos “célebres”, como la compositora romántica alemana Fanny Hensel, o la pintora vanguardista argentina Raquel Forner han significado un interesante avance de la llamada “historia compensatoria”.

La división entre profesionales y aficionados/as aparece en las artes a comienzos de siglo XIX, como consecuencia de los cambios en la situación social de los artistas. La construcción de un modelo androcéntrico va pareja con una concepción de arte que traslada a la cultura el paradigma evolucionista y sitúa a Europa en la cumbre de la escala de la evolución cultural.

A la vez, el nuevo siglo traería la escisión burguesa entre el espacio público y el espacio privado y otorgaría a las mujeres el dominio de este último con lo que la actividad artística sólo les era accesible en un status no profesional. Aún cuando diversas artistas de todas las disciplinas buscaron su profesionalización, encontraron en sus trayectorias barreras institucionales y sociales. Aún así, debemos decir que las trabas para la ejecución es musicales públicas de las obras o la exclusión de las exposiciones en los salones oficiales no llegan a equipararse con el silencio que rodeó a las artistas y sus éxitos a la hora de elaborar una pretendida Historia del Arte o de la Música “Universales”.

En la Argentina, durante las primeras décadas del siglo XX algunas artistas visuales dan los primeros pasos hacia la profesionalización de la actividad. Esto implicará hacer frente a mandatos sociales que relegaban a las mujeres a la esfera doméstica, y en algunos

⁸⁸ Néliida Bonaccorsi y Lidia Ozonas, “Las expresiones culturales femeninas como búsqueda de identidad” en La Aljaba, 2ª. Época Vol: 10 ene./dic. (2006).

⁸⁹ A. entrevista...

casos también se dará un desafío a las formas de expresión vigentes, lo que las llevará a incursionar en las expresiones vanguardistas.

Se inicia en estas décadas un proceso en que las artistas deberán enfrentar estereotipos que naturalizaban los roles femeninos y masculinos, y hacer frente a las barreras de cristal que afectan sus posibilidades de profesionalización.

Entre ellas se destaca Raquel Forner que integra el campo artístico modernista argentino hacia la década de 1920, como parte del Grupo Martín Fierro para proyectarse luego hacia un simbolismo personalísimo.

La profesionalización de los y las artistas en las últimas décadas no puede soslayar el trabajo docente que es la manera de incorporarse al mercado de trabajo asalariado, con una remuneración regular y la perspectiva de un retiro jubilatorio asegurado. La docencia convierte a los y las artistas en trabajadoras y trabajadores en relación de dependencia en instituciones que tienen como eje la reproducción social. Desde ese lugar, en el área que hemos trabajado, debido a su escasa rentabilidad la actividad artística se convierte en una tarea que, aunque productiva, se realiza en el tiempo "no laboral", de libre disponibilidad. Sin embargo, no lo podemos pensar como separado de los condicionamientos que la estructura de género propone al tiempo libre femenino en relación al masculino.

Por otro lado, a lo largo de nuestro trabajo de campo hemos recogido la participación activa de las mujeres y los varones en dichas actividades y analizado cuál es el lugar que ambos asignan a los diferentes trabajos artísticos frente al quehacer docente. Tanto unas como otros comparten las condiciones del trabajo artístico en un espacio no hegemónico y se sitúan como artistas – docentes en el campo social respondiendo desde allí a nuevas demandas y compromisos.

Bibliografía

Archivo de la Fundación Forner-Bigatti.

Ariza, Juliz. "Mujeres del arte. Diletantismo, profesionalización y modernidad en las primeras décadas del siglo XX en Argentina", en Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, San Francisco, California, del 24 al 26 de mayo de 2012.

Ariza, Marina y De Oliveira, Orlandina. "Inequidades de género y clase. Algunas consideraciones analíticas.", en Nueva Sociedad. 164 noviembre-diciembre 1999

Baigorri, Laura. "El toro por los cuernos" en Ruiz, Andrea (compilación) Híbrido & puro. Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo, Córdoba: Ediciones del Centro Cultural, 2009.

Balanza, María Teresa. "Ausencias historiográficas y presencias sociales. Notas bibliográficas sobre el uso del tiempo y género", en Arenal Revista de Historia de las Mujeres, Vol: 8 Núm1, Universidad de Granada, 1984.

Barrancos, Dora. "Cien años de estudios feministas" en <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-08/01-08-03/NOTA2.HTM> consultado en julio/2015.

Bartra, Eli. Frida Kahlo. Mujer, Arte e ideología. Barcelona: Icaria, 1994.

Becker, Howard, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad de Quilmes, 2008.

Bonaccorsi Nélide y Dietrich Daniela “Repensar el cine dirigido por mujeres: análisis feminista de cortometrajes realizados en Neuquén” en Actas de las *3as Jornadas de Historia de la Patagonia* San Carlos de Bariloche, 6-8 de noviembre de 2008

Bonaccorsi Nélide Y Ozonas Lidia, “Las expresiones culturales femeninas como búsqueda de identidad” en *La Aljaba, 2ª. Época* Vol: 10 Luján ene./dic. 2006

Boschetti, Alejandra y Dietrich, Daniela “La creatividad femenina y el mundo del arte” en *La Aljaba, 2ª. Época* Vol: 10 Luján Volumen XV, 2011. Pp87-102.

Bourdieu, Pierre “Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social” en *Poder, Derecho y Clases Sociales*, Bilbao: Desclée de Brower, 2000.

Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

Bourdieu, Pierre “La dominación masculina”. Barcelona: Anagrama 1998.

Buscatto, Marie, “La *jam* chante, le genre nous hante” en *Cahiers d’ethnomusicologie* N° 18, Ginebra, Ateliers d’ethnomusicologie 2005

Campos Fonseca, Susan. “Historia compensatoria y Filosofía: Un caso centroamericano” en *Babab* N° 33, 2008 http://www.babab.com/no33/susan_campos.php consultado el 15 de julio de 2015.

De Nora Tia. “Beethoven et l’invention du génie”, en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Vol: 110, décembre 1995. pp. 36-45.

Dumazedier, Joffre , *Vers une civilisation du loisir*, Paris, Ed. Du Seuil, 1962.

Escal, Françoise. y Rousseau – Dujardin Jacqueline. *Musique et différence des sexes*. Montréal: L’Harmattan, 1999.

Flores, Marta. “‘Mamá toca esta noche’. Algunos Aspectos de la Vida Musical en Neuquén desde una Perspectiva de Género”. En *La Aljaba 2ª. Época*. 2009, UNLuján, UNLaPampa, UNComahue. Pp 163-184.

Gamba, Susana (coord.), “Diccionario de estudios de género y feminismos”. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

García López, Miriam. “La historiografía como una estructura de poder. El análisis crítico sobre obras, estrategias y reflexiones como herramienta didáctica, para impartir la historia del arte occidental, promoviendo valores de género” en *Dossiers Feministes* N° 19, 2014. 169-187

Giunta, Andrea. "El arte moderno en los márgenes del peronismo" en Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. 37-64.

Heinich Nathalie, La Sociología del arte. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Lamas, Martha, "La antropología feminista y la categoría de género", en Nueva Antropología, Vol. VIII, N° 30, 1986. 173-198

Lockhead, Judy, "The Sublime, the Ineffable, and Other Dangerous Aesthetics" en Women and Music: A Journal of Gender and Culture, Vol: 12, University of Nebraska Press, 2008. 63-74

Malosetti Costa, Laura, "Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires" en Wechsler, D., (coord.), Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero. 1998. 18-39.

Manchado Torres, Marisa, "Caminos escondidos bajo techos de cristal" en Iniesta R. (ed.) Mujer versus Música. Valencia:, Rivera Editores, 2011. 9-36.

Menger, P. "Formation, emploi et rémunération entre les professions musicales" en Brandl E. et al. (ed.) 25 ans de Sociologie de la Musique en France. Paris: L'Harmattan, 2012. 18-19

Moratalla, Agustín., "Ética de las profesiones y formación universitaria: tres modelos de responsabilidad profesional" Revista de Fomento Social, N° 237, 2005.

Muñoz, Miguel Ángel, "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario" en Wechsler, D., (coord.), Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960). Buenos Aires, Argentina, Ediciones del Jilguero, 1998.

Nochlin, Linda, "Por qué no ha habido grandes artistas mujeres" en Cordero Reiman Karen. Y Sáenz Inda (compiladoras) Crítica Feminista En La Teoría E Historia Del Arte. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Paraskevaídis, Graciela, "CD Magma / Nueve Composiciones" MAGMA T/E 26 CD TACUABÉ - SERIE MÚSICA NUEVA, Montevideo, Ediciones Tacuabé, 1996, en http://www.gp-magma.net/es_editos.html consultado el 15 de julio de 2015.

Pollock, Griselda. "Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

Ravet Hyacinthe, "Devenir clarinettiste" en Actes de la recherche en sciences sociales no 168, 2007. 50-67

Reignard F. "Musicien et enseignant. Une identité unique en formation" en Recherche & Formation) 2011. Disponible en julio 2015 en <http://rechercheformation.revues.org/1584>

Rink, J., "The musical work and nineteenth-century history" en SAMSON, Jim (editor) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press 2002. 3-29

Rockwell, E., *La experiencia etnográfica*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Rosa, M.L., "La cuestión de género" en Oliveras E. (ed.) *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del Siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé Arte, 2008. Pp153-172

Scott, J., "El género. Una categoría útil en el análisis histórico" en Lamas, M. (Compiladora) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, 1996 265-302.

Shiner, L. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós 2004.271.

Téllez Infante, A., "Trabajo y representaciones ideológicas de género. Propuesta para un posicionamiento analítico desde la antropología cultural" en *Gazeta de Antropología* No. 17, 2001. <http://www.red-redial.net/revista-gazeta,de,antropologia-281-1998-0-14.html> consultado el 15 de julio de 2015.

Trasforini, M.A. *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y Modernidad*. Valencia: Universidad De Valencia. 2009.

Wechsler, Diana. (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

Williams, Raymond "Marxismo y literatura". Barcelona: Ediciones Península, 1980.

Yudice, George. "El recurso de la cultura" en *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Para Citar este Artículo:

Flores, Marta y Obrist, Pamela. De profesión, artista. Trayectos en el arte argentino desde una perspectiva de género. *Rev. Incl.* Vol. 2. Num. Especial. Octubre-Diciembre (2015), ISSN 0719-4706, pp. 102-132.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Inclusiones**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Inclusiones**.