

Producción artística femenina contemporánea en Canadá: un informe actual

Joyce Zemans*

La historia del arte toma como objeto de estudio, por una parte, una forma de la producción cultural y de la ideología: el arte. Por la otra, la propia disciplina es un componente de la hegemonía cultural que mantiene y reproduce relaciones de dominio social, a través de lo que estudia y enseña, así como de lo que omite o marginaliza, y a través de la forma en que define lo que es la historia, lo que es el arte y lo que es un artista.¹

En este artículo examinaré, en primer lugar, la posición contemporánea de las mujeres creadoras en las artes visuales de Canadá² y por medio de un repaso histórico, comentaré la carrera de tres mujeres artistas líderes en Canadá, que vivieron en Toronto en diferentes periodos de este siglo. Mi intención es explicar cómo han cambiado las condiciones para las mujeres artistas de este país en éste último siglo; cuál es su situación actual; y cuál es el papel que desempeñan las instituciones, así como la crítica y la historia del arte canadienses al definir los logros de estas mujeres.

En la segunda parte de este ensayo, analizaré la historia del apoyo institucional otorgado a las artistas visuales (y a las fotógrafas) en Canadá y observaré la situación, en este caso, desde una perspectiva cuantitativa más que cualitativa. En el caso del Consejo de Canadá (Canada Council), las cifras más recientes que cito representan becas otorgadas a artistas individuales en todas las disciplinas, incluyendo las artes visuales, el teatro, la música, el cine y video y la danza.

Para el caso del apoyo institucional, examinaré la Galería Nacional (National Gallery), el Consejo de Canadá, la agencia nacional de apoyo a los artistas individuales (y a las organizaciones) de Canadá, y la Escuela de Arte de Ontario (Ontario College of Art), la más vieja y grande del país, a la cual analizaré como un estudio de caso de la educación superior de las mujeres artistas.

* Administración de Artes, York University.

¹ Griselda Pollock, "Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians", en Hillary Robinson, ed., *Visibly Female: Feminism and Art: An Anthology* (Londres: Camden Press, 1987), 203.

² Estoy en deuda con: Janice Seline, asistente curadora de arte contemporáneo de la Galería Nacional de Arte de Canadá por su ayuda; Claire McCaughey, quien me proporcionó estadísticas actuales sobre los programas de becas del Consejo de Canadá; Cyndi Zimmerman, quien me guió en la investigación de la escena teatral, y con Andra McCartney, cuya investigación me dio penetrantes intuiciones sobre el mundo de las mujeres compositoras de la música electroacústica.

En la tercera sección de este texto, abordaré la situación de las mujeres en el teatro, particularmente respecto a las obras de teatro; así como la de las compositoras de música, especialmente las relacionadas con la composición electrónica. Mi investigación, sin embargo, refleja claramente que estos análisis tanto cualitativos como cuantitativos de las artes visuales representan, en muchas instancias, imágenes de espejos de la situación que guardan otras formas de arte.

Parte I

ESTUDIO DE CASO 1

Kathleen Munn, una de las primeras pintoras modernistas de Canadá, fue descrita por los principales críticos de su época, como “una de las más capaces” y “más avanzadas” mujeres artistas de su tiempo y la “más avanzada, modernista, entre las jóvenes pintoras”.³

Formada en Canadá y en la Liga de estudiantes de Arte de Nueva York, Munn expuso regularmente en Toronto durante los años veinte. Su innovadora obra influiría fuertemente a sus contemporáneos en Canadá. Sin embargo, carecía de un contexto crítico para el análisis. Con frecuencia, la discusión acerca de sus logros sólo aparecía en textos relacionados exclusivamente con mujeres artistas. Así, para cuando se escribió el texto de la investigación más importante sobre el arte canadiense, Munn había desaparecido de los registros y su obra era virtualmente desconocida.⁴ Y aunque al final de su vida buscó que su pintura fuera reconocida y ubicada como parte de la historia del arte canadiense, sus peticiones a fin de cuentas no fueron atendidas.⁵ Así, pese a haber sido representante de la vanguardia del modernismo del arte canadiense, Kathleen Munn, al igual que muchas de sus contemporáneas, se perdió para el registro de los historiadores de arte contemporáneos. Es una historia familiar.

³ Newton MacTavish, *The Fine Arts in Canada* (Toronto: MacMillan, 1925), 144; Natalie Luckyj, *Visions and Victories: 10 Canadian Women Artists 1914-1945* (Londres: London Regional Art Gallery, 1983). Esta última autora señala que entre 1924 y 1946, 92 mujeres artistas expusieron su trabajo en importantes exposiciones internacionales. Véase también Albert H. Robson, *Canadian Landscape Painters* (Toronto: Ryerson Press, 1932), 176.

⁴ Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting* (Toronto: Oxford Press, 1973).

⁵ Las mujeres, cuya obra se conformó según los valores masculinos que marcan la pauta de la estética dominante, no tuvieron el mismo destino. Yvonne Mckague, cuyo trabajo fue descrito por Housser como obra que tiene “fuerza masculina e intelectualidad” y como quien “es capaz de manejar grandes materiales de gran manera” fue una de las pocas mujeres artistas que han sido contratadas para enseñar pintura en la Escuela de Arte de Ontario, donde la filosofía estética de grupo dominó la educación artística por los siguientes 25 años.

Munn, cuya obra retó la metanarrativa agenda nacionalista del Grupo de los Siete (Group of Seven) y la autoridad de esta tradición, trabajó en un periodo en el que la estética cultural dominante no tenía lugar para aquellos a quienes Frederick Housser, autor de la obra seminal *A Canadian Art Movement* (1926), etiquetó como “perdidos en el callejón sin salida de la abstracción”. El enfoque prevaleciente en el arte canadiense durante la primera parte del siglo xx tendía a excluir de los registros el individualismo y la diversidad en favor de una reflexión sobre la agenda nacional cultural para cuya promoción Housser contribuyó bastante.⁶

Pero mientras los contrapartes varones de Munn, que experimentaron con la abstracción encontraron su lugar en el registro histórico, ella tuvo que esperar hasta que las feministas revisionistas redescubrieran su obra y la importancia de la misma. Sólo hasta después de la exposición retrospectiva de su obra en 1988, para la cual se reunieron pinturas que estaban guardadas bajo las camas y en el fondo de los closets de sus familiares, fue que Munn volvió a entrar a los libros de historia.⁷ Actualmente, ella figura virtualmente en toda discusión histórica relativa al periodo en el que ella trabajó y, en años recientes, su arte ha sido coleccionado ávidamente tanto por galerías públicas como por coleccionistas particulares.

Parecería que una mujer artista en Toronto, en las primeras décadas de este siglo, tendría excelentes posibilidades de tener éxito. Las sociedades de arte mostraban regularmente obra artística de mujeres y éstas frecuentemente eran la mayoría de los estudiantes de las escuelas de arte. Eran aceptadas como miembros en todas las asociaciones de arte, incluyendo la prestigiosa Real Academia Canadiense (Royal Canadian Academy, RCA por sus siglas en inglés). No obstante, estaban excluidas de los puestos de poder y responsabilidad, los cuales seguían siendo el dominio de los miembros completos: los hombres.⁸ Los miembros de la Academia de más antigüedad, todos ellos hombres, constituían los jurados y determinaban lo que habría de ser coleccionado. Una consecuencia de este sesgo oculto resulta evidente hoy en las colecciones institucio-

⁶ Anne Innis Dagg analiza las contribuciones de las mujeres reconocidas en cuatro libros sobre el arte en Canadá, escritos entre 1975 y 1985. Todos estos libros fueron escritos o editados por hombres. El porcentaje de mujeres involucradas en escribir o el porcentaje de mujeres reconocidas como artistas fluctuó de un bajo 7 por ciento a un 14 por ciento. Véase Anne Innis Dagg, *The 50% Solution* (Waterloo, On.: Otter Press, 1986), cuadros 2, 4 y 18.

⁷ Esta discusión, así como gran parte de lo dicho sobre Kathleen Munn se basa en mi texto publicado en Joyce Zemans, Elizabeth Burrell y Elizabeth Hunter, *Kathleen Munn and Edna Tacon: New Perspectives on Modernism in Canada* (Toronto: The Art Gallery of York University y Editions Gref, 1987).

⁸ Excepto por Charlotte Schreiber, quien fue miembro fundador, las mujeres no se convirtieron en miembros completos del RCA hasta 1933, y del OSA hasta 1924. La casa Hart admitió mujeres en 1972 y el Club de Artes y Letras hasta 1985.

nales canadienses.⁹ La membresía en las asociaciones culturales y sociales más importantes de Toronto, frecuentadas por pintores, músicos, primeras figuras de teatro, críticos y benefactores —en pocas palabras, la élite cultural de Toronto— estaba limitada a los hombres, y sólo sería hasta 1985 cuando el influyente Club de Artes y Letras (Arts and Letters Club) permitió formalmente el ingreso de miembros mujeres.

Al igual que en otras ciudades de Norteamérica y Europa, en Toronto existían organizaciones culturales y sociales cuyos miembros eran predominantemente mujeres, la Asociación de Arte de Mujeres de Canadá (Women's Art Association of Canada), fundada en 1890, estaba dedicada a educar a las mujeres y a alentar la formación de artistas, el programa de la Asociación incluía exposiciones y conferencias regularmente; sin embargo, la labor de dicha asociación quedó fuera de la corriente principal de la historia del arte canadiense. Fueron la Casa Hart (Hart House) y el Club de Artes y Letras los que conformaron el gusto de los coleccionistas contemporáneos. Cuando la historia finalmente se escribió, los capítulos y ensayos sobre las artistas innovadoras se omitieron de los registros.

ESTUDIO DE CASO 2

Aunque nuestro segundo estudio de caso, Joyce Wieland, alcanzó la madurez artística en la década de los años cincuenta, la tradición paisajista aún dominaba el panorama del arte canadiense. Veinte años después de que oficialmente se desintegrara, el Grupo de los Siete seguía siendo la fuerza significativa en el arte canadiense. Wieland rápidamente reconoció que su búsqueda era diferente. Desde casi el principio de su práctica buscó una voz y una expresión personales. Sus intereses no estaban orientados a la tradición paisajista ni al lenguaje del expresionismo abstracto que cautivaba a algunos de sus contemporáneos. Su búsqueda la llevó a desafiar el dominio de la pintura y los materiales tradicionales del gran arte, mediante el uso de materiales domésticos y artesanales. Las técnicas con las que trabajó no sólo incluían la pintura, litografía, colage y película, sino también tiras cómicas, bordado, tejido, acolchado e incluso un pastel exquisitamente decorado. En sus textiles y en sus películas, como en su temprana serie de pinturas abstractas *Time Machine* (Máquina del tiempo), Wieland empleó la imaginería femenina así como los materiales y utensilios

⁹ Por ejemplo, las obras compradas por los jurados de la Exposición Nacional Canadiense anual, se colocaron como préstamo a largo plazo en la Galería de Arte de Toronto y las piezas con diploma del RCA constituyeron la base de la colección canadiense de la Galería Nacional de Canadá.

lios de la vida diaria de las mujeres. Trabajó en procesos de creación tanto colectivos como de colaboración, cuestionando la separación tradicional entre las artes mayores y menores.

La pintura de Wieland de 1983, *The Artist on Fire* (La artista en llamas), refleja su madura forma de pensar. Al ser su autorretrato más poderoso, la pintura representa una inversión de la relación tradicional entre artista y modelo; muestra a la artista en control total del fuego, la fuerza creativa; en ella, la pintura es la fuente del fuego, su cuerpo está “en llamas” y su pincel pinta llamas. “Su pasión está dirigida hacia el arte y hacia el hombre en tanto es representado —o creado— en el arte. Al invertir el Génesis, Wieland, irónicamente, potencia a la mujer como la creadora, como Dios”.¹⁰

En 1987, durante su exposición retrospectiva en la Galería de Arte de Ontario, Wieland fue descrita como la principal artista mujer de Canadá; fueron contadas las ocasiones durante su carrera artística en que ella sintió que su obra había recibido la atención crítica que merecía. Sin embargo, la historia de Wieland fue exitosa, cuando menos si la comparamos con otras de sus colegas. *True Patriot Love* (Amor de auténtica patriota), la exposición de su obra en la Galería Nacional de Canadá en 1971, fue la primera gran exposición individual que esa galería le dedicaba al trabajo de una artista mujer viva. Aun más notable es que cuando se exhibió su obra en la Art Gallery de Ontario en 1987, fue la más grande exposición retrospectiva importante de una artista mujer canadiense viva, aunque dicha galería había honrado a muchos artistas hombres de menor rango en años anteriores. Wieland misma sintió que la exposición se había montado en gran parte debido a la presión ejercida por ella y sus seguidores.¹¹

Cuando se exhibió la exposición retrospectiva de Wieland, John Bentley Mays, el crítico de arte del periódico nacional de Canadá, la criticó por las características mismas que ella había adoptado al desafiar las tradicionales nociones modernistas del arte, y la atacó por no haber hallado una voz y un estilo individuales. Describía su trabajo como “disperso” y sus intenciones como “irresueltas”, sosteniendo que sólo en el caso de las películas había “dominado” con éxito su medio. Para resumir la recepción general de la exposición, Mays escribió que los medios “[...] querían usar esa muestra como una ocasión para colmar de flores a

¹⁰ Linda Hutcheon, *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies* (Don Mills, On.: Oxford University Press, 1991), 104.

¹¹ Wieland le dijo a Susan Crean, autora de “Forbidden Fruit: The Erotic Nationalism of Joyce Wieland”, *This Magazine* 21, no. 4 (agosto-septiembre de 1987): 12, que “en el extraño e intrincado mundo del arte, puedes ver que las artistas se supone que no deben pedir nada. Como las mujeres en el tradicional mercado matrimonial, la etiqueta demanda esperar para ser notada; una exposición solicitada de cualquier forma no cuenta, dado que implica la interferencia en el curso natural del juicio de los curadores”.

Wieland como un fenómeno: como una mujer de gran atractivo personal y belleza, una ejemplar patriota canadiense, feminista, defensora de la tierra, sobreviviente de muchas negligencias y problemas, pero no como una artista visual".¹²

Mays estaba en lo cierto en ese aspecto. Como Wieland había llegado a la madurez al principio de la segunda fase del feminismo, su reputación se había construido principalmente en función de su posición como mujer artista. Las críticas a su obra durante el lapso de su carrera revelan que pocos críticos habían sido capaces de sobrepasar los problemas de género para abordar de una manera inteligente el trabajo de Wieland. Se enfocaban en ella como alguien muy "personal" y "adorable", o en su "simplicidad" e "inocencia".¹³ Una vez establecida como pionera en el mundo de las películas estructuralistas de Nueva York, fue descrita como la "linda y encantadora" esposa de Michael Snow.¹⁴ Wieland misma era dolorosamente consciente del problema. En 1987, le informaba a un escritor de Toronto que "había clasificado y guardado toda crítica, diapositiva, carta e invitaciones a conferencias, y que su colección confirmaba que realmente no existía mucha literatura de importancia referente a ella y su obra".¹⁵

Fue sólo hasta los años ochenta, cuando la crítica feminista estadounidense Lauren Rabinovitz ofreció una interpretación de conjunto de la obra de Wieland, y fue más allá de los estereotipos y clichés. Al comparar la exposición retrospectiva de 1971 *True Patriot Love* con *The Dinner Party* (El banquete) de Judy Chicago, Rabinovitz argumentó que la aparente ingenuidad de la muestra de Wieland enmascaraba "un riguroso intelectualismo", y que su trabajo "presentaba intereses feministas, como la incorporación y celebración de la herencia artesanal de las mujeres, el reclamo de las propias identidades sexuales femeninas y a través de su catálogo —una documentación de la muestra como una obra en proceso— que permitía la participación interactiva del público".¹⁶

Su obra, postuló Rabinovitz, se convertiría en la base sobre la cual artistas estadounidenses como Chicago elaborarían su propia obra.¹⁷

¹² John Bentley Mays, "Art Gallery of Ontario, Retrospective Enshrines the Myths surrounding Joyce Wieland", *The Globe and Mail*, 18 de abril de 1987, 15 (C), 11.

¹³ Harry Malcolmson, "Joyce Wieland", *The Telegram*, 25 de marzo de 1967, 16.

¹⁴ Barrie Hale, "Joyce Wieland: Artist, Canadian, Soft, Tough Woman!", *The Telegram*, 11 de marzo de 1967, 21.

¹⁵ Adele Freedman, "Roughing it With a Brush", en *The Globe and Mail Magazine*, abril de 1987, 41.

¹⁶ Lauren Rabinovitz, "Issues on Feminist Aesthetics: Judy Chicago and Joyce Wieland", en *Woman's Art Journal* (otoño-invierno de 1981): 41.

¹⁷ *Ibid.* Véase también el ensayo de Rabinovitz que escribió para la exposición retrospectiva de la Galería de Arte de Ontario: Marie Fleming, ed., *Joyce Wieland* (Toronto: Art Gallery of Ontario y Key Porter Books, 1987).

Sólo se puede especular cómo se sintió Wieland respecto a la retrospectiva de la Galería de Arte de Ontario, cuando finalmente se montó. En el artículo, apropiadamente titulado, "The Mummification of Mommy: Joyce Wieland at the AGO's First Living Other" (La momificación de mami: Joyce Wieland en el Primer Otro Viviente de la Galería de Arte de Ontario), Kass Banning sostenía que los autores del catálogo de la exposición habían fracasado en elevar su obra hasta el discurso feminista crítico de los años ochenta o en reconocer "la misteriosa capacidad de Wieland para decodificar la existente (y aceptada) estructura artística para crear nuevas posibilidades para la interpretación".¹⁸

A diferencia de Munn, Wieland estaba preparada para luchar por ser reconocida. Estaba consciente de que curadores como Pierre Theberge, quien con sensibilidad había montado su exposición en la Galería Nacional, eran muy raros, y que serían en primer lugar las críticas e historiadoras feministas las que entenderían su trabajo y ejercitarían el análisis y crítica sólidos que se requerían. También a diferencia de Munn, Wieland era relativamente exitosa en su lucha por el reconocimiento. Su trabajo no corre el peligro de ser olvidado por generaciones futuras; forma parte de las mejores colecciones de todo Canadá.

ESTUDIO DE CASO 3

Nuestro tercer caso, Vera Frenkel, llegó a la madurez en la década de los setenta. A diferencia de Munn y Wieland, ella finalmente fue capaz de encontrar un lugar en la comunidad académica, pese a que en Canadá, el número de profesoras en el área de estudio de las instituciones de educación superior sigue estando muy por debajo de sus contrapartes masculinos.

Como excelente profesora, tutora, ejemplo y profesora de tiempo completo en la Universidad de York, Frenkel, más que las dos artistas de las que hablé, ha tenido la oportunidad de desempeñar un papel importante en la conformación de la carrera de muchos de los artistas contemporáneos de las artes visuales de Canadá; una oportunidad que no tuvo la mayoría de las mujeres artistas de su generación.

Reconocida en principio como dedicada al grabado y a la escultura, desde 1974 Frenkel ha estado a la vanguardia de los usos visuales, espaciales y narrativos del video y del arte basado en los medios. Su más temprana obra en

¹⁸ Kass Banning, "The Mummification of Mommy: Joyce Wieland as the AGO's First Living Other", en Jessica Bradley y Lesley Johnstone, eds., *Sightlines* (Montreal: Artexes Editions, 1994), 153-167.

este campo se relaciona con su investigación sobre problemas de lenguaje, códigos, signos y la construcción del significado. Posteriormente, se volvió hacia la exploración de las propiedades míticas de la cultura popular y el impacto de la censura.¹⁹

Preocupada por los temas de identidad, memoria y exilio, y por las relaciones entre la vida (o la realidad) y el arte, sus videos y trabajos de instalación examinan la manera en que adquirimos el conocimiento que configura nuestra existencia.²⁰ Los límites entre la imagen y la representación son constantemente reconfigurados en un mundo en donde los medios informan y moldean la percepción. El trabajo de Frenkel desafía los modos habituales de ver y explora la naturaleza del lenguaje, del significado y de la visión y la percepción liberada de las ideas recibidas. Lydia Hausteín ha escrito que, en un mundo que ha inmovilizado nuestro sentido de los valores sociales, la obra de Frenkel es "una forma de poesía que se ha concretado y constituye una crítica cultural y un llamado".²¹

Como judía checa que emigró a Canadá vía Inglaterra, Frenkel es demasiado consciente del sentimiento de desarraigo tan característico de la experiencia de los migrantes. Su trabajo reciente explora la naturaleza del espacio geográfico e histórico y "caminar en la cuerda floja" entre culturas.²² ...*From the Transit Bar* (...Desde la barra de tránsito) de 1992 es un recuento de historias individuales de vida en el exilio, el asilo, la emigración y otros desplazamientos culturales y geográficos, a través de monitores en una instalación-función de video en un piano bar. Creada en 1992 para *Documenta IX*, en Kassel, Alemania, la obra atrajo rápidamente la atención internacional y desde entonces ha sido la base para exposiciones-instalaciones en la Power Plant de Toronto (1994) y la National Gallery de Canadá en Ottawa (1996). También ofreció el punto de partida para *Body Missing* (Cuerpo desaparecido), un video y sitio en la red que en los próximos años será montado en varios lugares de Europa.

En la superficie, Frenkel representa las ganancias de las artistas canadienses en la última década de este siglo. Su trabajo ha sido exhibido en las principales instituciones canadienses, ha sido elegido para representar a Canadá en el extranjero y también reconocido tanto en Norteamérica como en el ámbito interna-

¹⁹ Su primer trabajo de video *String Games: Improvisations for Inter-City Video* (1974), una transmisión directa entre Toronto y Montreal, investigaba problemas de lenguaje, los códigos, los signos y la construcción del significado. La instalación-video *Sings of a Plot: A text, True Story and Work of Art* (1978), y una video-trilogía, *The Secret Life of Cornelia Lumsden: A Remarkable Story* (1979), se sitúan en el límite entre el documental y la ficción.

²⁰ Lydia Hausteín, "The Transformative Power of Memory: Themes and Methods in the Work of Vera Frenkel", en *Vera Frenkel: ... From the Transit Bar* (Toronto: The Power Plant, 1994), 61.

²¹ *Ibid.*, 79.

²² *Ibid.*, 73.

cional. Es una de las relativamente pocas mujeres artistas de su generación que ha obtenido un nombramiento de profesor de tiempo completo y se ha elevado al nivel de catedrática titular. Ha ganado las becas del Consejo de Canadá incluyendo las prestigiosas Becas A. Asimismo, ha sido honrada públicamente al recibir el Premio Molson para las Artes otorgado también por el Consejo en 1989, el Premio a las Artes Visuales de la Fundación de Artes de Toronto (Toronto Arts Foundation) en 1991 y el Premio Gershon Iskowitz en 1993, todos los cuales no sólo ofrecen reconocimiento y aclamación sino también gratificaciones monetarias.

Frenkel, como Wieland, pronto se dio cuenta de que tendría que luchar por un reconocimiento que era, con todo derecho, suyo. Y aun cuando sus primeros grabados y un número de videocintas, que forman una parte integral de sus piezas de instalación, han sido exhibidos y coleccionados por las principales instituciones canadienses; actualmente no existe ninguna instalación importante de Frenkel en ninguna colección de una galería pública canadiense.²³ Aunque sólo por medio de las instalaciones puede entenderse el impacto total de su trabajo.

Los estudios de caso evidencian que la situación de las mujeres artistas de Canadá es significativamente mejor.²⁴ Las mujeres están entre los más importantes y realizados artistas, un hecho establecido en Canadá y en el extranjero. Las exquisitas y poderosas pinturas y esculturas de Betty Goodwin representaron a Canadá en la Bienal de São Paulo, y fueron el tema de la exposición de 1996 montada en un esfuerzo de colaboración entre la Galería de Arte de Windsor y la Galería Nacional de Canadá (en 1998, Goodwin presentará una gran exposición por parte de la Galería de Arte de Ontario). Liz Magor ha representado a Canadá en la Bienal de Venecia y su trabajo, que explora la construcción social del género, forma parte de una exposición itinerante de arte contemporáneo canadiense. Jana Sterbak, cuya *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (Vanidad: Vestido de carne y hueso para una albina anoréxica) creó una controversia muy publicitada cuando fue exhibida en la Galería Nacional de Canadá, fue también representada en la exposición internacional de la Galería Tate en 1995, que presentaba la obra de una nueva generación de artistas, mediante dos obras pedidas en préstamo a la colección de la Galería Nacional. El trabajo de Vera Frenkel ha sido expuesto en la Expo 86, la Bienal de Venecia y *Documenta*.

²³ Su trabajo de 1985, *The Business of Frightened Desire*, una instalación de transparencias y sonido forma parte de la colección del Banco de Arte del Consejo de Canadá.

²⁴ StatsCanada, cuadro 4b: "Gender by Primary Occupations", 1993. Las mujeres representan el 58 por ciento de la mano de obra cultural.

Las mujeres han estado al frente en cuanto a la exploración de los problemas de género y raza en el arte canadiense. Jamelie Hassan, Joanne Cardinal-Schubert y Jane Ash Poitras son sólo algunas de quienes examinan las jerarquías de representación y la política de género y representación. El trabajo de todas estas artistas está representado en la colección de la Galería Nacional.

El aumento en el número de historiadoras de arte, curadoras y críticas representa un catalizador fundamental para el cambio en tanto crea un clima crítico para el trabajo de las mujeres. Las artistas han estado a la vanguardia del movimiento paralelo en las galerías, estableciendo nuevos espacios donde su trabajo puede ser visto, mientras que las editoras de publicaciones como *C Magazine* (Revista C) y *Parachute* (Paracaídas) han expandido el ambiente para la discusión crítica.

Parte II

En esta era posmoderna, las instituciones públicas están más atentas y más conscientes políticamente de su responsabilidad en hacer que sus colecciones sean representativas en términos de género y raza. Algunas instituciones de educación superior han adoptado programas de acción afirmativa para reducir la casi insuperable brecha entre el número de maestros hombres y maestras mujeres. Al cotejar la información, las instituciones que ofrecen becas han alterado sus procesos de selección de jurados en un intento por hacer más equitativas las oportunidades.

Sin embargo, hay otra historia que también debe contarse. Pese que las mujeres virtualmente representan la mitad de los artistas canadienses siguen teniendo baja representación en la mayoría de las situaciones cruciales para que tengan éxito: en las galerías públicas y privadas, y en los textos que documenta nuestra historia. Sin la representación comercial de un corredor (*dealer*) y sin un mercado establecido, es difícil que su trabajo se valore, y generalmente se paga mucho menos por él que por el de sus colegas masculinos. Ellas representan sólo una pequeña proporción de los maestros de educación superior de Canadá y reciben menos apoyos que sus contrapartes masculinos en los programas patrocinados por el gobierno.²⁵

La segunda parte de este escrito ofrece un examen de la situación desde un análisis cuantitativo. Esta narración ilustra la red de circunstancias que continúa

²⁵ StatsCanada, cuadro 5b: "Median Income of People Working Selected Primarily Occupations", y cuadro 5a: "Average Income of People Working in Selected Primary Occupations", 1993.

situando a las artistas en desventaja considerable dentro de la escena artística canadiense.

Primero, un poco de historia. En 1970, la Real Comisión sobre la Condición de las Mujeres en Canadá informó que menos mujeres que hombres habían alcanzado prominencia como artistas creadoras, pese a la presencia de artistas mujeres canadienses de primer orden, y que aun cuando las mujeres eran muy exitosas como intérpretes de las artes, había pocas que hubieran alcanzado importancia como creadoras. Al igual que en otras formas del arte, las mujeres predominaban como maestras de música en la enseñanza primaria, pero estaban sobrepasadas en número por los hombres en la educación superior.²⁶

En 1982, el Comité para la revisión de la política cultural federal describía “los múltiples factores que obstaculizan la total participación de las mujeres canadienses en nuestra vida cultural”. Su informe mencionaba particularmente la gran diferencia de ingresos entre los artistas hombres y mujeres, la baja tasa de asignación de becas a mujeres artistas, la baja representación de mujeres como beneficiarias y empleadas en las agencias culturales, y lo poco visible que era el trabajo de las mujeres artistas.²⁷

Para alcanzar una reputación con base en su trabajo, una artista en Canadá debe tener éxito en varios frentes, dado que el éxito se vincula estrechamente con la reputación, y para lograrla es esencial el reconocimiento por parte de la infraestructura institucional del mundo del arte canadiense, a saber, el sistema de galerías públicas, el sistema de becas y apoyos que ofrece ayuda a artistas individuales a las organizaciones de arte, y el ambiente de la enseñanza superior. Esta parte del texto, por tanto, examina la posición de las mujeres artistas en relación con estas instituciones.

I. LA GALERÍA NACIONAL

Ya hemos visto cómo respondía la Galería Nacional de Canadá al trabajo de las tres artistas cuyas carreras he examinado. La obra de Kathleen Munn nunca llegó a la colección de la Galería Nacional mientras ella vivía. Joyce Wieland, por otra parte, tuvo la oportunidad de tener una gran exposición que le abrió camino, gracias a un curador sensible preparado para desafiar la convención histórica, como he dicho fue la primera exposición individual de una artista canadiense viva en la Galería Nacional. Habría sólo seis exhibiciones como ésta en la siguiente

²⁶ Anne Innis Dagg, *The 50% Solution*, 16.

²⁷ *Ibid.*, 20.

te década, aunque durante el mismo período habría 27 exposiciones similares de la obra de artistas hombres.²⁸ El trabajo de Wieland está muy bien representado en la colección de la Galería Nacional, incluyendo sus películas y sus acolchados, aunque sólo hay pocos trabajos de años posteriores a la exposición. En el caso de Vera Frenkel, los curadores de la Galería Nacional han reconocido claramente la importancia de su contribución. Dicho museo montó en 1986 una exposición retrospectiva de su trabajo de videos y guarda una buena colección de éstos. En la primavera de 1996, exhibió *...From the Transit Bar*; sin embargo, pese al apoyo de la Galería Nacional, ni éste ni ningún otro museo ha adquirido alguna de las instalaciones de Frenkel, lo cual es el objetivo principal de su trabajo, ya que, sin duda alguna, es sólo mediante sus instalaciones, con su combinación de elementos impredecibles, que se puede apreciar el impacto total de su obra.

A pesar de la propuesta de la Galería Nacional de “desarrollar, mantener y dar a conocer en Canadá e internacionalmente, una colección de trabajos a la vez históricos y contemporáneos, con referencia especial, pero no exclusiva a Canadá”, la Galería ha sido atacada por sus políticas de adquisición en lo que respecta a las mujeres artistas en general. Se ha dicho, que sencillamente no han sido una prioridad. En 1982, menos del 0.5 por ciento del presupuesto de adquisición de 2.3 millones de dólares canadienses se gastó en el trabajo de mujeres artistas canadienses.²⁹ Y aunque se puede argumentar que las adquisiciones deben basarse en criterios que no sean de género o raza, es también importante entender por qué, cuando los logros de mujeres artistas canadienses han sido ampliamente aclamados, se les ha asignado históricamente una parte tan pequeña del presupuesto de adquisiciones, del espacio de exposición y de la programación de la Galería Nacional.

Varios estudios han examinado la situación de las mujeres artistas y la Galería Nacional. En *The 50% Solution* (La solución del 50 por ciento), Anne Innis Dagg describe una visita que hizo a ésta en 1984 como parte de un estudio empírico sobre la situación nacional: de las 110 obras anteriores a 1914 que estaban expuestas, ninguna era de una mujer. De las obras correspondientes al período de entreguerras, sólo el 7 por ciento eran de mujeres.³⁰ Podría argumentarse

²⁸ Dagg, *The 50% Solution*, 61, cuadros 4-5: “National Gallery Exhibitions and Acquisitions, 1971-82”. Dagg cita a Sasha McInnes-Hayman, “National Gallery Exhibitions and Acquisitions”, en *Women in Culture and the Arts* (1982). Sólo hubo una exposición histórica individual de una mujer, mientras que de hombres hubo 54. Hubo seis exposiciones individuales de mujeres artistas vivas y 27 de hombres artistas vivos.

²⁹ Sasha McInnes-Hayman, “Permanent Collection Acquisition, February 1981-March 1982”, en *ibid.*

³⁰ Dagg, *The 50% Solution*, 16 y 53.

que esperar algo mayor sería irreal pues la revisión del trabajo de las mujeres artistas apenas se inició en ese entonces. Ciertamente, la brecha histórica es tan grande que, incluso en aquellas instituciones que en años recientes se han enfocado en adquirir trabajos de mujeres ignoradas durante el curso de sus vidas, no vale la pena analizar una colección con la esperanza de obtener una representación equitativa de mujeres artistas en las colecciones históricas. En el caso del arte de la posguerra sigue siendo verdad que las mujeres artistas que trabajaron durante ese periodo continúan estando muy pobremente representadas, particularmente en la colección internacional de la Galería Nacional.

En 1993, El Centro de Arte de Mujeres (Women's Art Centre) de Toronto comisionó a Penelope Stewart para realizar un estudio de los registros en la Galería Nacional comparando los años de 1970 y 1993. Mientras que en 1970, el 16 por ciento de los artistas cuyo trabajo había sido expuesto, habían sido mujeres, en 1993 había sido 33 por ciento. En las galerías históricas canadienses, Stewart observó que en 1985 el 4.4 por ciento de los trabajos exhibidos fueron hechos por mujeres, y que en 1993, el porcentaje había sido de 6.6.³¹

Si bien cuestiones tales como la media, la escala y la importancia deben considerarse al valorar una obra, las estadísticas relativas a los gastos en arte presentan una imagen preocupante. Es menos probable que las obras de las mujeres sean compradas por las galerías públicas. En 1970, la Galería Nacional gastó 4 385 dólares canadienses en obra de mujeres artistas canadienses, y 53 100 en la obra de artistas hombres canadienses. Para 1993, 23 años después, la Gallery gastó 154 620 dólares canadienses en el trabajo de mujeres artistas y 825 308 en el de hombres artistas.³²

Los problemas del mercado dan cuenta, en gran parte, de estas discrepancias. A pesar de la máscara de autonomía adscrita a la obra de arte y celebrada a lo largo de la crítica del arte moderno, las reputaciones en realidad se determinan a través de las relaciones entre los corredores, curadores, críticos y artistas que constituyen el mundo del arte.³³ El éxito artístico se establece con frecuencia en términos económicos, el valor se mide por la función del arte como inversión. Las insituciones públicas están encerradas en el sistema del mercado de valores cuando se trata de comprar una obra; una práctica que debe ser reconocida y atendida.

³¹ Linda Abrahams, "Who Counts and Who's Counting?", *Matriart* 6, no. 1 (1996): 6, 10-14.

³² Abrahams, "Who Counts and Who's Counting?", 10-13.

³³ Véase Robert Fulford, "The Artifice of Prices in the Art Market Economy", en *The Globe and Mail*, 14 de agosto de 1996, p. 1(C). Véase también la réplica a esto de Ydessa Hendeles, "Magicians of the Art World Cast a Spell", *The Globe and Mail*, 31 de agosto de 1996, p. 1 (D).

Si bien las galerías privadas desempeñan un papel vital en construir carreras, en 1991, las mujeres representaron sólo el 22 por ciento de los artistas que expusieron en las galerías comerciales de Canadá. Es mucho más probable que las mujeres artistas expongan en galerías manejadas por artistas —que son más frecuentadas por artistas que por coleccionistas—. Los problemas generacionales, formales, filosóficos y de género fueron centrales en el establecimiento de las primeras galerías colectivas que presentaron a los públicos de todo el país nuevos modelos de práctica artística. Podría decirse que han sido estos sistemas alternativos apoyados públicamente los que en gran parte dan cuenta de la mejoría en la situación de las mujeres artistas en términos críticos, si bien no monetarios.³⁴

Más relevante para nuestros propósitos son las cifras en relación con los artistas contemporáneos. Puesto que fue sólo hasta los años setenta que las mujeres empezaron a trabajar en una capacidad profesional y en grandes números, entonces parecería apropiado emplear las instalaciones y adquisiciones del trabajo contemporáneo para evaluar más justamente la práctica actual. Y en tanto que es imposible crear paralelos exactos, puesto que los objetos de medida no han sido constantes, parece apropiado examinar el trabajo actualmente instalado en las salas de arte contemporáneo de la Galería Nacional. Las cifras de octubre de 1996 indican que de 24 obras expuestas en las salas dedicadas al arte contemporáneo muy reciente (canadiense y no canadiense), 17 de ellas (70 por ciento) son de artistas mujeres. Al mismo tiempo, las salas dedicadas a obras de entre 1962 y 1985, exhiben 48 trabajos, de los cuales sólo seis son de mujeres (el 12.5 por ciento).

En el caso de las adquisiciones, el año fiscal 1995-1996 refleja una anomalía interesante. El 60 por ciento de los fondos asignados para adquirir obra posterior a 1945, estaba dedicado a mujeres. Sin embargo, esta situación se explica rápidamente por la adquisición en 1995 de un trabajo importante de Agnes Martin, una de las pocas mujeres artistas que han alcanzado el estatus de “estrella” en el mercado del arte norteamericano.³⁵ En los cinco años anterior-

³⁴ Annette Van den Bosch, “Women Artists’ and Public Policy and the Market”, trabajo mecanografiado que será publicado como “Contemporary Women Artist’s Careers”, en Alison Beale y Annette Van den Bosch, eds., *Ghosts in the Machine Women and Cultural Policy in Canada and Australia* (Toronto: Garamond Press, en prensa), escribe: “El modelo actual de carrera que se usa para la investigación y el análisis no es lo suficientemente complejo como para dar cuenta de las interrelaciones entre juicios cargados de valor y prácticas en el mundo del arte, por una parte, y las recompensas financieras y el reconocimiento de la carrera para los artistas, por la otra. La complejidad de la situación es más evidente en países como Australia y Canadá debido a sus interrelaciones con el mercado internacional de arte”.

³⁵ National Gallery of Canada, *Annual Report 1995-96*, 81.

res, el porcentaje de adquisición de obras efectuadas por mujeres en esta categoría, osciló del 31 por ciento entre 1994 y 1995, a un bajo 12 por ciento entre 1992 y 1993.³⁶ Sin contar las obras que rebasan los cincuenta mil dólares canadienses, se hace evidente que, en años recientes, los precios promedio pagados por obras individuales de mujeres han sido similares, y algunas veces han excedido, a los precios promedio pagados por obras de artistas hombres. Al mismo tiempo, también es claro que la cantidad adquirida de trabajos efectuados por hombres aventaja significativamente las adquisiciones de obras de artistas mujeres. En el rango de precios altos, no ha habido un año, desde 1990, en que la Galería no haya adquirido cuando menos un trabajo hecho por un hombre en el rango de entre cincuenta mil y quinientos mil dólares canadienses, pero también ha habido un incremento en la suma gastada en la compra de obras individuales hechas por mujeres. En los últimos seis años, la Galería ha comprado cuatro obras de mujeres en el rango de los cincuenta a cien mil dólares canadienses, y cinco de hombres. En el mismo periodo de tiempo, ha pagado más de cien mil dólares por dos obras de mujeres artistas, en comparación a cinco de hombres artistas.³⁷

La importancia del mercado para determinar el valor de las obras no puede subestimarse. Ciertamente, si no fuera éste el caso, una galería sería la responsable ante su público. Sigue existiendo, sin embargo, una considerable diferencia entre los logros reconocidos a las mujeres artistas de Canadá (particularmente a aquellas que han llegado a la madurez en los últimos veinte años) y las prácticas vigentes de colección de la Galería Nacional.³⁸

II. EL CONSEJO DE CANADÁ

La mayor fuente de fondos para las artes en Canadá es el Consejo de Canadá. El informe del Consejo para 1967-1968, indicaba la situación de la mujeres en las artes, al momento en que la Real Comisión sobre la Condición de las Mujeres celebraba audiencias. Las mujeres (sobre todo ejecutantes) recibieron 33 por ciento de las becas de música; 31 por ciento en teatro; sólo 19 por ciento en artes visuales y 12 por ciento en literatura. Aunque el Consejo otorgó becas a artistas

³⁶ National Gallery of Canada, "Acquisitions/Purchases of Post-1945 Works by Women and Men—National Gallery of Canada— 1990-1996". Gráfica preparada por Janice Seline, curadora asistente de Arte Contemporáneo, octubre de 1996.

³⁷ National Gallery of Canada, "Average Prices Paid for Post-1945 Works by Men and Women—National Gallery of Canada", gráfica preparada por Janice Seline en noviembre de 1996.

³⁸ Linda Abrahams, "Who Counts and Who's Counting", 10.

de cualquier sexo en aproximadamente la proporción en que han sido solicitadas, históricamente siempre han sido menos mujeres que hombres quienes las han solicitado.

En 1982, el Comité federal de revisión de la política cultural informó que las solicitudes recibidas demostraban una baja representación de mujeres artistas en los jurados del Consejo de Canadá, así como de las mujeres galardonadas con becas o cuya obra era comprada por el Banco de Arte del Consejo.³⁹

Un estudio efectuado en 1979 por Jane Martin, que sentó las bases de dichas solicitudes calculaba que de 1972 a 1978, las mujeres que habían fungido como jurado representaban desde 0 hasta 33 por ciento de los jurados y comités de selección del Consejo de Canadá. En respuesta al informe de Martin, el número de mujeres en jurados se incrementó sustancialmente. Para 1982-1983, el porcentaje había aumentado a 44 por ciento.⁴⁰ En 1994-1995, la situación permaneció más o menos constante: el 44.9 por ciento de los jurados, consejeros y asesores del Consejo eran mujeres.⁴¹ Y si la frecuencia de servicio se toma en cuenta, la cifra se eleva a un 45.9 por ciento. En el mismo periodo, las mujeres artistas representaron el 45.6 por ciento de la fuerza de trabajo cultural en Canadá.⁴²

No es sorprendente que haya habido también un aumento concomitante en la tasa de éxito de las mujeres que han solicitado apoyo. Si bien en los últimos años el número de solicitudes presentadas por artistas hombres ha sido más alto, un mayor porcentaje de mujeres artistas ha sido más exitoso en las competencias por Becas individuales. Además, las cifras continúan mejorando. En comparación con 1991-1992, el periodo 1995-1996 tuvo un incremento en el número de Becas B (de rango medio) para mujeres, éstas recibieron 202 becas en tanto los hombres recibieron 200. Las mujeres tuvieron también una tasa más alta de éxito que los hombres en un ambiente cada vez más competitivo.⁴³ No obstante, pese a una incrementada tasa de éxito en la proporción de sus solicitudes, continúa existiendo una significativa discrepancia en la cantidad de dólares que se otorgan a las mujeres.⁴⁴

³⁹ Dagg, *The 50% Solution*, 21.

⁴⁰ Jane Martin, "Who Judges Whom: A Study of Some Male/Female Percentages in the Art World", *Atlantis*, no. 5: 127-129.

⁴¹ Canada Council, Cuadro 1 (c): "Number of Canada Council Jurors, Assesors and Advisors According to Gender and Language by Disciplines 1994-95". Mientras que en la mayoría de las disciplinas el porcentaje es de alrededor de 45 ó 50 por ciento de jurados mujeres, en el ámbito de la música el porcentaje es de 26.7 por ciento.

⁴² Canada Council, Cuadro 2 (b): "Number of Canada Council Jurors, Assesors and Advisors. Gender and Language by Discipline 1994-1995".

⁴³ Canada Council, "Trends in Support to Artists by Discipline, Gender and Program, 1981-92".

⁴⁴ Dagg, *The 50% Solution*, 22-24.

Cabe notar que las mujeres han podido progresar menos exitosamente que sus contrapartes masculinos en la categoría A (de más rango) —situación que, en mi opinión, apela a una reexaminación de las categorías y las barreras en esta etapa de la competencia—.⁴⁵ Los criterios para obtener el mayor premio individual, la Beca A, requieren que un artista tenga una reputación nacional e internacional. Sin embargo, la evidencia sugiere que es mucho más difícil para las mujeres alcanzar reputación tal, dadas las limitadas oportunidades para que las principales instituciones compren su obra, para ser reconocidas por la corriente dominante de la crítica, o para que su trabajo sea tomado seriamente por la literatura del arte contemporáneo canadiense. David Foot señala también la desventaja demográfica de una generación de mujeres artistas, ahora muy reconocidas en su profesión, siempre enfrentadas y comparadas con sus mucho más reconocidos colegas masculinos.⁴⁶

III. LA INSTITUCIÓN DE ENSEÑANZA

En 1984, un estudiante de la Universidad de Waterloo le presentó a Anne Innis Dagg un esbozo sobre un curso de arte canadiense.⁴⁷ De los 24 pintores que aparecían en la lista, sólo uno era mujer: Emily Carr. Ni Kathleen Munn ni Joyce Wieland estaban en dicho programa, lo cual no era de extrañar en el caso de Munn, cuya exhibición retrospectiva todavía sería cuatro años más tarde, pero era menos comprensible en el caso de Wieland, quien ya había sido descrita como la mujer artista más sobresaliente del Canadá. La propia Carr, quien había lamentado la difícil posición de las mujeres artistas unos cincuenta años antes, se hubiera sorprendido al darse cuenta de lo poco que han cambiado las cosas.

En 1980, Sasha McInnes Hayman hizo una encuesta entre las mujeres artistas visuales sobre cuál había sido su experiencia en las universidades. Casi el 73 por ciento mencionó que habían sido desalentadas por parte de los profesores hombres. La encuesta encontró que el 92 por ciento de las mujeres encuestadas tuvieron durante su formación menos del 10 por ciento de maestras mujeres.⁴⁸

El "Perfil de la educación superior en Canadá", de Statistics Canada, informa que en el nivel de licenciatura en 1986-1987, eran más los maestros hombres

⁴⁵ Claire McCaughey, *Statistics and Research Officer, Arts Services Unit, The Canada Council*, Facsímil (agosto de 1996). Véase también Dagg, *The 50% Solution*, 65, cuadros 4-7, "Individual Canada Council Grants for Visual Arts, 1983-84".

⁴⁶ David Foot, *Boom, Bust and Echo* (Toronto: MacFarlane, Walter & Ross, 1996).

⁴⁷ Dagg, *The 50% Solution*, 5.

⁴⁸ *Ibid.*, 59.

de tiempo completo, que las mujeres, en una proporción de dos a uno. Y en las universidades los maestros sobrepasan a las mujeres maestras en una proporción de casi cinco a uno.⁴⁹ Los perfiles de empleo de catedráticos universitarios fueron suscintamente resumidos así:

La mayoría de los profesores de tiempo completo son hombres de más de cuarenta años de edad que tienen el rango de asociados o titulares [...] En todas las categorías de edad, la proporción de hombres que trabajan como profesores titulares es mayor que la proporción de mujeres en ese rango. A la inversa, en todas las categorías de edad, la proporción de mujeres que trabajan en los rangos menores al de asociado es mayor que la de los hombres en esos niveles.⁵⁰

Si las estadísticas de empleo para las mujeres en el campo de la educación superior son generalmente pobres, las de las mujeres dedicadas a la enseñanza en talleres de artes visuales son aún más problemáticas. Las maestras en los talleres universitarios han sido maestras de medio tiempo históricamente, mal pagadas y sin nombramiento. Estos puestos son los primeros en desaparecer en tiempos de presión económica (esta situación se ha reproducido aún más fuertemente en el cine, el teatro y la música, en donde hasta hace una década era común que en las facultades y departamentos universitarios importantes no hubiera maestras de tiempo completo). En este contexto, no sorprende que la capacidad de introducir cursos centrados en la práctica feminista estuviera extremadamente limitada.

Al mismo tiempo, en 1988, las mujeres representaron el 65 por ciento de los estudiantes que se graduaron como bachilleres o semiprofesionales (*first professional degree*) en Bellas Artes o Artes Aplicadas; el 59 por ciento de quienes obtuvieron grados de maestría (el grado terminal para enseñanza en el taller en el campo de las artes visuales), y el 40 por ciento de los grados doctorales en Humanidades (que incluyen todos los estudios doctorales en Bellas Artes).⁵¹

En 1989, la Escuela de Arte de Ontario lanzó la primera fase de su plan de empleo y educación equitativos, "Equidad 2000". El propósito era incrementar significativamente el porcentaje de mujeres maestras en la Escuela. Se consideraba esencial un programa de acción afirmativa que reservara las vacantes de maestros retirados para maestras mujeres calificadas, porque tantos años del "mejor esfuerzo" en la contratación no habían resultado en algún aumento en el porcentaje de mujeres profesoras. Antes del plan, las mujeres contaban con menos del 20 por ciento de las plazas de profesores, pero al anunciarse la adopción del plan se inició una campaña, principalmente a cargo de los maestros de la Escuela, que predecía que se reduciría la calidad de la enseñanza y anunciaba horribles consecuencias si se continuaba con el plan. Durante los primeros cuatro años de su aplicación, el

⁴⁹ Statistics Canada, "Profile of Higher Education in Canada", Education Research and Promotion Directorate, Education Support Branch, Department of the Secretary of State of Canada (Ottawa: Minister of Supply and Services, diciembre de 1990): 10-11.

⁵⁰ *Ibid.*, 12, cuadros 2.7 y 2.8.

⁵¹ *Ibid.*, 17 y 18, cuadros 3.10, 3.11 y 3.12.

porcentaje de maestras ha pasado del 21.7 por ciento al 35.5 por ciento.⁵² La meta declarada para 1999-2000 es tener el 46.3 por ciento.⁵³

Teatro

Los estudios realizados en todas las disciplinas en los últimos treinta años plantean las mismas verdades. El terreno de juego no está nivelado. Aunque he descrito la situación reinante en las artes visuales, podría haber estado describiendo la de las fotógrafas, compositoras, directoras de orquesta, escritoras y directoras de teatro; a pesar del hecho de que las mujeres han hecho contribuciones sustanciales en cada uno de estos campos en Canadá. Un estudio de las industrias canadienses cinematográfica y de televisión realizado en 1990, concluía que en 1988 las mujeres daban cuenta de solamente el 14 por ciento de las posiciones creativas influyentes en las producciones certificadas por el Departamento de Comunicaciones. Sólo 15 por ciento de los maestros de los programas de filmación y radiodifusión de las instituciones canadienses, eran mujeres.⁵⁴

En el campo del teatro, como en el de la historia del arte, las dramaturgas y actrices feministas han estado notablemente ausentes del canon histórico, aunque en años recientes la crítica feminista ha asegurado que un gran número de mujeres escritoras y artistas antes desconocidas u olvidadas, han sido recuperadas del pasado y ahora se las lee y reconoce.⁵⁵ Hace quince años, casi

⁵² "Report of the OCA Task Force on the Progress of Phase I of Equity 2000", (Toronto, 1990) [artículo mecanografiado].

⁵³ Ontario College of Art, *Employment Equity Statistics* (Toronto: Ontario College of Art, 1994).

⁵⁴ Véase KPMG Peat Marwick Stevenson y Kellogg, *A Statistical Profile of Women in the Canadian Film and Television Industry* (Toronto: Foundation for Toronto Women in Film and Video, 1990), 7-9.

⁵⁵ He aquí algunos textos importantes sobre mujeres y teatro canadiense: Nancy Chater, "Biting the Hand that Feeds Me: Notes on Privilege from a White Anti-Racist Feminist", *Canadian Woman Studies* 14 (primavera de 1994): 100-104; Rina Fraticelli, *The Status of Women in the Canadian Theatre: A Report Prepared for the Status of Women Canada* (Toronto: Status of Women Canada, 1982); Cynthia Grant, "The Company of Sirens: Feminist Theatre for Social Change: Interview by Maria de Cenzo, Huron College, 17 November 1991", *Ariel*, no. 1 (enero de 1992): 73-94; Amanda Hale, "A Dialectical Drama of Facts and Fiction on the Feminist Fringe", en Rhea Tregabov, ed., *Work in Progress: Building Feminist Culture* (Toronto: The Women's Press, 1987); Kate Lushington, "Fear of Feminism", *Canadian Theatre Review* 43 (verano de 1985): 5-11; Judith Rudakoff y Rita Much, eds., *Fair Play, 12 Women Speak: Conversations with Canadian Playwrights* (Toronto: Simon and Pierre, 1990); Rita Much, ed., *Women on the Canadian Stage* (Winnipeg: Blizzard, 1992); Sheier, Sheard y Wachtel, eds., *Language in Her Eye: Writing and Gender* (Toronto: Coach House Press, 1990); Cyndi Zimmerman, *Playwriting Women: Female Voices in English Canada* (Toronto: Simon and Pierre, 1994).

todos los directores de teatro de Canadá eran hombres y la mayoría de las obras producidas estaban a cargo de hombres.

Aunque Canadá tiene muchas dramaturgas ganadoras de premios, sólo el 30 por ciento de los dramaturgos ganadores de premios, en el *Directorio de Obras y Dramaturgos Canadienses* de 1982, eran mujeres. Actualmente, aunque el número de miembros se ha incrementado en gran proporción en la Unión de dramaturgos de Canadá, el porcentaje de mujeres miembros (32 por ciento) sigue siendo virtualmente el mismo.⁵⁶ El estudio de Rina Fraticelli de 1982 para la Comisión sobre la Condición de las Mujeres describía "El factor de invisibilidad".⁵⁷ Excluyendo de su estudio a los grupos marginales, Fraticelli concluyó que el florecimiento del teatro propiamente canadiense se había dado principalmente con hombres más que con mujeres. El 10 por ciento de las obras producidas entre 1978 y 1981 en los escenarios canadienses fueron escritas por mujeres. Y en los 18 teatros más generosamente subsidiados, el panorama era aún más terrible: sólo el 7 por ciento de las obras producidas había sido escrito por mujeres.⁵⁸

Fueron los grupos colectivos primero, y después los festivales y el teatro feminista, más que los teatros regionales y más que los mejor conocidos, los que impulsaron a las dramaturgas.⁵⁹ Los programas de desarrollo, como la Unidad Tarragon de Dramaturgos de Teatro, han propiciado la escritura de nuevas obras, tanto de mujeres como de hombres. La dramaturga y escritora Anne Marie MacDonald cree que la situación ha mejorado para las escritoras de teatro, y ocasionalmente también para las directoras, pero sugiere que el sexismo sigue muy vivo en la corriente dominante del teatro, particularmente en lo que toca a la capacidad de la mujer para dirigir —la cual ha estado tradicionalmente "reservada" para hombres mayores, más experimentados—.⁶⁰

Un asunto fundamental en el interés de las mujeres en el teatro canadiense ha sido el acceso no sólo a trabajos y oportunidades, sino su capacidad para "articular sus propias diferencias [y] darse cuenta de sus propias visiones artísticas".⁶¹ Al igual que en las artes visuales (con el Centro de Recursos de Arte Femenino) y en los medios audiovisuales (con la Alianza de Medios Femeninos), esta situación ha sido consignada en Toronto, donde existe una masa crítica de

⁵⁶ Entrevista telefónica con Cyndi Zimmerman, 30 de septiembre de 1996.

⁵⁷ Fraticelli, *The Status of Women in the Canadian Theatre...* Véase también Fraticelli, "The Invisibility Factor: Status of Women in Canadian Theatre", *Fuse* (septiembre de 1982): 112-124.

⁵⁸ Carol Bolt, "The Zimmerman Report", *CanPlay* (julio-agosto de 1996): 6-7.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Corinne Rusch-Drutz, *Understudies: A Qualitative Analysis of Five Women's Experiences Working in Feminist Theatre in Toronto* (Research Paper, Graduate M.A. Program in Women's Studies, York University, 1995), 25-26.

⁶¹ *Ibid.*, 28.

artistas y público, gracias a la creación de compañías de teatro especializadas como *Red Light* (1974-1977), *Nightwood* (1979), y *Company of Sirens* (1975), fundadas para cultivar al teatro feminista. En 1986, *Nightwood* inició su Festival Groundswell dedicado al desarrollo del nuevo trabajo de escritoras, directoras y actrices.⁶²

La formación de un grupo de dirigentes mujeres en la Unión de Dramaturgos, llevó al "Informe Zimmerman. Mujeres canadienses en el teatro: una encuesta estadística" ("Zimmerman Report: Canadian Women in the Theatre, A Statistical Survey") de 1996, que se proponía actualizar el informe de Fraticelli. Aunque su autora señala que su muestra fue relativamente pequeña y los resultados ligeramente sesgados, éstos destacan el impacto de los colectivos.⁶³ La mayoría de mujeres que respondieron a la Encuesta Zimmerman (67 por ciento), tuvieron la primera producción profesional de una de sus obras después de 1983. El informe sugiere también que los hombres obtienen el doble de producciones por encargo.⁶⁴

En el periodo previo al Informe Fraticelli (1982), pocos escritores, hombres o mujeres, podían dedicar su trabajo teatral exclusivamente a escribir obras; una típica carrera incluía muchos trabajos en el teatro. Los resultados de la encuesta sugieren que hoy, tanto hombres como mujeres, encuentran empleo en el teatro, aunque el salario promedio de los hombres sigue siendo más alto. La vieja generación de dramaturgos, cuya primera producción fue anterior a 1983, gana hasta tres veces más que aquellos que llegaron después a la madurez.⁶⁵ Los hombres también reportaron un número mayor de obras producidas (y un significativamente mayor número de producciones). Es interesante, sin embargo, que las mujeres indicaron un ingreso ligeramente mayor por producción. Zimmerman concluye que hombres y mujeres de la población post-Fraticelli parecen tener oportunidades más igualitarias. Las obras de mujeres están siendo producidas y encontrando públicos, sin embargo las obras de los hombres son rescatadas

⁶² Alisa Palmer (noviembre de 1994), citada en Corinne Rusch-Drutz, *Understudies: A Qualitative Analysis...*, 31. Más recientemente el enfoque del teatro se ha ampliado para ir más allá de los asuntos de género e incluir un mandato antirracista.

⁶³ Esto se basa en una encuesta enviada a 349 dramaturgos, 113 de ellos mujeres (el 32 por ciento de ellas, pertenecía al Sindicato de Dramaturgos de Canadá) y 235 hombres. La tasa de respuesta fue muy alta pese a tratarse de una encuesta por correo, pero el nivel de respuesta fue muy diferente entre hombres y mujeres. El 36 por ciento de los dramaturgos que respondieron a la encuesta eran miembros del Sindicato de Dramaturgos del Canadá. El 64 por ciento eran mujeres que respondieron quizá porque la encuesta era de más interés para ellas. Además sólo el 27 por ciento de los hombres que respondieron no proporcionaron información económica (en tanto sólo el 17 por ciento de las mujeres no lo hicieron). Así, los resultados no son del todo confiables.

⁶⁴ Bolt, "The Zimmerman Report", 6.

⁶⁵ *Ibid.*

más a menudo. No obstante, la producción del trabajo de mujeres sigue siendo primordialmente territorio de la escena de teatro alternativo, particularmente el de aquellas compañías dedicadas a perpetuar la jerarquía implícita hombre/mujer y corriente dominante/otras propuestas.

Música

Como en el caso de las artes visuales, en el de la música las mujeres constituyen la mayoría de estudiantes en los programas de licenciatura y maestría en las universidades canadienses.⁶⁶ Son más propensas a tocar en orquestas comunitarias a cantar en la iglesia y en otros coros; a ser voluntarias en las organizaciones musicales y son generalmente el público para la música clásica. Sin embargo, en 1982 aunque sólo el 14 por ciento de los profesores de música eran mujeres, éstas cubrían el 41 por ciento de los mal pagados puestos de medio tiempo en doce universidades.⁶⁷

Canadá no carece de compositoras talentosas —Violet Archer, Norma Beecroft, Barbara Pentland, Ann Southam y Alexina Louie, por ejemplo—; sin embargo, cuando en 1982 la Orquesta Sinfónica de Toronto tocó una obra de Violet Archer, era la primera vez, en casi cuarenta años, que se tocaba el trabajo de una mujer compositora. Y cuando esta orquesta le comisionó una pieza a Ann Lauber en 1983, era la primera vez que la orquesta le otorgaba un puesto a una compositora.⁶⁸ De las 94 composiciones canadienses tocadas por orquestas canadienses en la temporada de conciertos 1979-1980, sólo tres fueron escritas por mujeres.⁶⁹

En su ensayo de 1995, "Outside in the Machine..." (Afuera en la máquina...), Andra McCartney se centra en las experiencias institucionales de una cohorte de compositoras electroacústicas canadienses.⁷⁰ Y la historia familiar se repite. En dos universidades de Ontario existía un curso introductorio seguido por uno avanzado, pero aunque 25 por ciento de los estudiantes en el curso introductorio eran mujeres, sólo el 4 por ciento de los matriculados en el nivel avanzado eran mujeres.

⁶⁶ Dagg, cuadro 6-2: "Canadian University Enrollment in Music for 1978-79"; Lisa Schur, "Women in Music" (1981 [documento mecanografiado]), 152 pp.

⁶⁷ Las estadísticas están reportadas en el Anuario de las Commonwealth Universities de 1992.

⁶⁸ Sasha McGinnes-Hayman, *Women in Culture and the Arts*, 1982, citado por Dagg, 88.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Andra McCartney, "Outside in the Machine; Women Composers of Electroacoustic Music in Canada", 3.

McCartney escribe elocuentemente sobre las desventajas de una compositora que trabajaba en el campo electroacústico. Las mujeres tienden a haber socializado alejadas de las máquinas. La dinámica del salón de clase favorece fuertemente a los estudiantes hombres y los modelos de comportamiento masculinos. Y el ambiente en el aula ofrece a los estudiantes hombres tanto el apoyo informal del grupo, como el del profesor. Como sucede en el taller de pintura, la compositora se encuentra con frecuencia en un ambiente donde el lenguaje estético está fuertemente sexualizado. Las mujeres entrevistadas por McCartney mencionaron un ambiente institucional dominado por una estética de la tendencia dominante que dejaba poco lugar a una compositora dedicada a temas feministas.⁷¹ En cambio, cuando estaba disponible una profesora o un académico sensible a enfoques diversos, la experiencia solía ser muy positiva.

En el caso de las ejecuciones, como en el caso de las exposiciones para las pintoras, sigue siendo difícil que una mujer obtenga contratos para tocar en grupos o que sus piezas electroacústicas sean tocadas en concierto. Las estadísticas del Consejo de Canadá sobre "Apoyos financieros para comisionar composiciones canadienses" presentan las evidencias. De 78 becas otorgadas entre el otoño de 1992 y el verano de 1993, sólo 8 fueron para compositoras.⁷² En el último año del que se tiene información sólo 12 de 72 contratos fueron para mujeres.⁷³ Y la obra de las mujeres, argumenta McCartney, frecuentemente tiene su propia estética.

McCartney presenta el caso de la pieza de *No Boundaries, No Beginning, No End* (1994) (Sin límites, sin principio, sin fin) de Wende Bartley, un trabajo inspirado en el arte de la pintora Emily Carr. En la conferencia "Convergencia de tecnologías culturales" de 1994, celebrada en el Centro McLuhan de Toronto, el trabajo de las mujeres compositoras era excedido en número en una relación de seis a uno por el de hombres, pero los programadores incluyeron una pieza de Bartley. McCartney relata cómo se sorprendió de lo diferente que era esta pieza y la manera en que realizaba la interacción de los instrumentos acústicos y la voz humana con la tecnología, y lo lejos que estaba del de sus contrapartes masculinos.⁷⁴

⁷¹ *Ibid.*, 4-5 y 9.

⁷² *Ibid.*, 20.

⁷³ La cifra está ligeramente ajustada, de hecho fueron 77 becas, pero en 5 casos no pude identificar el género del autor con base en la lista de compositores del "Commissioning of Canadian Compositions Program", 1995-1996. Algunos nombres aparecen dos veces en la lista porque tenían más de un encargo.

⁷⁴ Otros artículos adicionales de Andra McCartney sobre compositoras de música electroacústica son: "Diversity and Depth: A Review of Wende Bartley's CD Claire Voie", *Musicworks*, no. 66 (otoño de 1996): 53; "Le Rapport Ambigu/The Ambiguous Relation", Parte I, *Contact!* 9, no. 1 (otoño de 1995): 43-58 "The Ambiguous Relation/Le Rapport Ambigu", Parte II, *Contact!* 9, no. 2 (prima-

La composición revelaba una particular estética feminista que jugaba con la tensión entre lo viejo y lo nuevo, entre la tecnología y la experiencia humana. La evidencia sugiere que tales voces se escuchan raramente en los foros públicos.

Conclusión

¿Cuál es la posición, pues, que tienen las mujeres artistas canadienses en vísperas del siglo *xxi*? Las ideologías y las condiciones que confieren un valor disminuido a las obras femeninas todavía no desaparecen. Y pese a los esfuerzos conscientes en diversos frentes, a cargo de mujeres artistas, es menos probable que se les contrate, se expongan o se ejecuten sus obras que las de sus colegas hombres. Sigue siendo menos probable que las mujeres obtengan un lugar en la enseñanza universitaria o que reciban apoyos o becas como los de sus compañeros hombres. Y es más posible que ellas ganen menos que los hombres. Por todas estas razones, las mujeres artistas tienen menos probabilidades de alcanzar una reputación nacional o internacional, precondition necesaria para obtener éxito en el mundo contemporáneo de las artes visuales.

Las probabilidades de escuchar en un concierto la obra de una compositora canadiense siguen siendo limitadas; esto es peor aún en el campo electroacústico. Si bien el trabajo de las dramaturgas ha tenido más éxito que el de sus contrapartes en otras disciplinas es igual de cierto que sólo en pocas ocasiones llega más allá de los escenarios alternativos. Aunque es de todos sabido que los directores artísticos conforman la naturaleza del trabajo teatral, pocas mujeres alcanzan la posición de directoras artísticas en los teatros más importantes. Y sin embargo sus obras se producen en esos teatros y las principales instituciones les encargan obras y ellas son contratadas para dirigir en este tipo de teatro.

El ambiente crítico ha mejorado debido en gran medida a la consolidación del carácter académico de los estudios feministas en Canadá, y al creciente papel que desempeñan las mujeres —artistas y administradoras— como catalizadoras del cambio, tanto en la práctica de las artes como en las organizaciones artísticas. La participación de las mujeres está siendo reinscrita en la historia y

vera 1996): 29-47; "Women Composers of Electroacoustic in Canada", *Array* 16, no. 1 (primavera de 1996): 15-18; "Creating a World for My Music To Exist", en Janice Drakich, Edward Lovarig y Ramona Lumpkin, eds., *With a Song in Her Heart: A Celebration of Canadian Women Composers* (Windsor, On.: Humanities Research Group, University of Windsor, 1995), 83-87; "Inventing Electroacoustic Music", *Leonardo Music Journal*, no. 5 (1995): 57-66; "Whose Playground, Which Games and What Rules? Women Composers in the Digital Playground", en *Proceedings of the International Computer Music Conference: Digital Playgrounds* (Banff, 1995), 563-570.

sus obras están ganando lugar en las colecciones históricas. Una gran proporción de los fundadores de centros manejados por artistas han sido mujeres, y el sistema paralelo de galerías ha sido una influencia definitiva para el desarrollo de la obra de pintoras, como lo ha sido el teatro feminista en el caso de dramaturgas y directoras de teatro.

La práctica de las artistas mujeres ha sido fundamental para conformar el discurso de la estética posmoderna de Canadá, y ha sido pionera en la discusión acerca de la representación y construcción de los problemas de género y raza, a la vez que ha buscado conscientemente la creación de una nueva estética. Las mujeres han alcanzado la posición de artistas líderes en todas las disciplinas y cada vez son más reconocidas por sus logros. Su impacto en el movimiento del arte contemporáneo ha producido poderosas e innovadoras reelaboraciones de los enfoques sobre teoría e historia del arte.

Las ganancias han sido lentas pero constantes, aunque hoy corren peligro. Muchas de nuestras mujeres artistas llegaron a la adultez durante los años en que maduraba la cultura nacional. Así como a sus contrapartes masculinos, el crecimiento del Consejo de Canadá y otras organizaciones y servicios públicos de infraestructura han suministrado a las mujeres el apoyo que necesitaban. Sin embargo, muchas de estas instituciones, hoy, corren peligro. Las mujeres creadoras están amenazadas, aún más que sus pares masculinos, por un ambiente que sigue debilitando las instituciones que han proporcionado el principal sistema de apoyo para los artistas canadienses.