

# Archivo de intensidades: entre el museo feminista virtual y la reescritura de la historia



Natalia Taccetta

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Recibido en enero de 2017; aceptado en abril de 2017.

## Resumen

Evaluar la noción de “archivo” en el ámbito de la teoría contemporánea implica tener en cuenta una tradición que abrevia en la filosofía de Michel Foucault de fines de los años 1960 (especialmente en *Arqueología del saber* de 1969) y de Jacques Derrida en torno a su obra *Mal de archivo* de 1995, además de reelaboraciones recientes que intentan desplegar una perspectiva más radical. En esta línea se ubica la historiadora del arte Griselda Pollock, quien, como Aby Warburg y Walter Benjamin, desafía algunos de los presupuestos más convencionales de la historiografía y desarma los cánones para volver a mirar las fisuras a través de las cuales se filtra en la historia el arte hecho por mujeres. En trabajos recientes, la autora sigue la inspiración del atlas warburgiano para configurar un archivo de arte hecho por mujeres –una especie de museo feminista virtual que realice las obras en un diálogo que obliga a repensar no solamente las limitaciones disciplinares, sino toda una reconfiguración epistemológica del arte.

## Palabras clave

archivo  
museo  
dispositivo  
feminismo  
Griselda Pollock

## Archive of intensities: between the virtual feminist museum and the rewriting of history

### Abstract

Assessing the notion of “archive” in the realm of contemporary theory implies taking into account a tradition that stems from the philosophy of Michel Foucault in the late 1960s (especially in the *Archeology of knowledge* in 1969) and Jacques Derrida around his work *Archie Fever* of 1995, in addition to recent developments that try to unfold a more radical perspective. In this line is the art historian Griselda Pollock, who, like Aby Warburg and Walter Benjamin, challenges some of the most conventional assumptions of historiography and disarms the canons to look again at the fissures through which it filters into art History the art made by women. In recent works, Pollock follows the inspiration of the warburgian atlas to set up an archive of art made by women– a kind of virtual feminist museum– that relocates the works in a dialogue that forces us to rethink not only the disciplinary limitations, but a whole epistemological reconfiguration of art.

## Keywords

archive  
Museum  
dispositive  
feminism  
Griselda Pollock

## I. Pensar el canon: entre la reescritura y la relectura

Griselda Pollock es una historiadora del arte de las más radicales e influyentes del siglo XX. Inscribiéndose en una línea que intenta responder a la pregunta que Linda Nochlin formula en el año 1971 –“¿Por qué no hubo grandes artistas mujeres?”–, repiensa el hacer de la historia del arte en función del lugar de las mujeres en un sentido amplio, es decir, sobre el modo en que las obras de arte hechas por mujeres han sido sistemáticamente obliteradas del canon, la forma en que se configuró la figura “mujer” en la representación artística y cómo se determina el lugar femenino de expectación. Dicho sucintamente, el objetivo de Pollock consiste en desnaturalizar lo “femenino” como categoría atemporal con características relativas a la sensibilidad, la intuición y el vínculo con la intimidad. En este sentido, quiere pensar motivos iconográficos menos convencionales y reivindicar el lugar de las mujeres como sujetos de la mirada, productoras de arte y espectadoras a partir de una noción de diferencia, ausente de la modernidad artística a la que dedicó parte de sus primeros trabajos.

Pollock analiza el canon en relación con la imagen de la estructura mítica, es decir, como una serie de afirmaciones inamovibles vinculadas a un mecanismo de exclusión/inclusión configurado por instituciones especializadas que consagran a los hombres junto con las tareas de preservación y difusión. Hasta el *flâneur* baudelaireano-benjaminiano es un hombre que se apropia de los lugares públicos precisamente por ser varón y portador de la mirada. Es esta autoridad eminentemente masculina la que Pollock quiere deconstruir y con ella la configuración sexista de la figura heroica del artista en la modernidad. Del lado femenino no hay nada parecido, pues a las mujeres les ha tocado siempre el lugar de subalternidad a partir del cual hay que reescribir la historia del arte.

En el prefacio que en 2013 Pollock escribe para *Old Mistresses* (cfr. Pollock y Parker, 2013), libro publicado originalmente en 1981, inscribe su trabajo en el legado de Nochlin para proponer lo que más tarde denominó “intervenciones feministas en las historias del arte”. No se trata, tal como lo explicita, de “un correctivo cosmético para las galerías medio-vacías y las bibliotecas incompletas porque desafían los fundamentos de la Historia del arte” (Pollock 2013: xviii), sino de plantear un auténtico giro en el modo de abordar el canon, algo que la lectura de sus intervenciones permite interpretar como un giro metodológico e ideológico en partes iguales. Rozsica Parker y Pollock revisaron en ese libro las nuevas tendencias en teoría cultural que emergían en los años 1970, definieron la Historia del arte como un discurso basado sobre nuevas comprensiones y partieron de ciertas nociones de Michel Foucault sobre marcos discursivos, patrones de pensamiento y prácticas pedagógicas para hacerlas funcionar performativamente en el modo de construir los objetos y habitar el campo. Se separaron de la Historia del arte como disciplina formalizada y la consideraron como un campo de batalla, un terreno de disputas. Si la disciplina Historia del arte había excluido sistemáticamente a las mujeres, había que partir de allí para generizar el análisis de sus efectos ideológicos. Para ello, Pollock parte del lenguaje como superficie para mapear estas operaciones:

Los términos “arte” (*art*) y “artista” (*artist*), aparentemente términos neutrales, en efecto registran, sin advertirlo abiertamente, un privilegio de la masculinidad como sinónimos de creatividad porque, a fin de indicar que un artista es una mujer, el término neutral artista debe ser calificado con un adjetivo. El efecto es, de hecho, descalificar a la mujer artista inmediatamente para ser tratada como un artista. Artista/artista mujer, artista/artista negro, artista/artista queer: cualquier descalificación tiene el efecto de marcar el segundo término, cargándolo de particularidades locales a la vez que dejando sobreentendido y camuflado el privilegio y el término apartemente universal –artista– como el espacio para la masculinidad, la blancura, la heterosexualidad. (Pollock 2013: xix)

Así, aborda esta configuración de estereotipos a partir del feminismo, considerado como “tecnología de género” en los términos de Teresa de Lauretis (cfr. De Lauretis 1987) con el objetivo de elaborar una noción sofisticada de “diferencia sexual”. De Lauretis rastrea en los textos y prácticas culturales feministas de los años sesenta y setenta la noción de género como diferencia sexual, pues era precisamente esto –la diferencia– lo que se ponía en primer plano en la creación de teorías de la subjetividad basadas en estas nuevas textualidades sociales. Es conocida la crítica que puede hacerse a este anclaje en la diferencia –es siempre diferencia *de* los varones, cuya subjetividad dominante se ratifica en cada acto de diferenciación– de modo que Pollock quiere retomarla a fin de producir una problematización que le permita seguir operando de forma empoderadora en las intervenciones feministas.<sup>1</sup>

A partir de conceptos como ideología y discurso, Pollock propone abrazar un cambio de paradigma con vistas a una comprensión de la representación, la imagen y la mirada desde una perspectiva interdisciplinaria que involucre la imaginería de la cultura popular y los estudios sobre cine. En efecto, considera que estos crearon un nuevo vocabulario en el que la imagen se volvió un campo “semióticamente organizado para producir significados y afectos para el sujeto que ocupa una posición específica de espectador/receptor creada por la organización del campo visual” (Pollock 2013: xx). En estos cruces, es insoslayable la mención de Laura Mulvey, una de las pioneras en establecer puentes con la teoría psicoanalítica para problematizar la mirada cinematográfica como estructuralmente masculinizada –de hecho, califica su intento como un “uso político del psicoanálisis”–. Es “Placer visual y cine narrativo”, texto fundacional de la teoría del cine feminista, el que a mediados de los años 1970 trazó las bases para una nueva conceptualización de los placeres de la mirada y los beneficios o prejuicios del cine para la vida de las mujeres. En el cine, Mulvey encuentra un dispositivo privilegiado para localizar –y eventualmente analizar– a la mujer como imagen, con su mirada, portada de modo inexorable por los hombres.<sup>2</sup> Su perspectiva radical se propone desarmar las herramientas a través de las cuales el cine constituye un arma política que establece complicidad con el patriarcado a través de los placeres que quedan involucrados en sus representaciones hegemónicas.

Pero el determinado tipo de cine –el cine experimental, el cine de vanguardia, el ensayismo en sus diversas formas– es para Mulvey también el dispositivo donde ese proceso se puede revertir. En efecto, encuentra que las convenciones cinematográficas asumidas por el cine clásico que colocan a la mujer en esa situación de pasividad fueron desafiadas en el interior del dispositivo mismo cuando se liberó de “la mirada de la cámara a su materialidad en el tiempo y en el espacio, y la mirada del público, permitiendo así una dialéctica, un distanciamiento apasionado” (Mulvey 2001: 377).

A esta liberación se refiere, precisamente, el proyecto de Pollock cuando se propone trazar nuevas colecciones y nuevas reescrituras. En una clave que reconoce en la línea de Aby Warburg y que, por lo mismo, se inscribe en una suerte de reescritura de la historia à la Walter Benjamin, Pollock propone pensar las obras de arte como espacios para analizar la experiencia y los afectos, las lógicas de opresión y liberación, para explorar afectos negativos y ambivalentes como la envidia, la vergüenza e incluso el amor, y concebir al arte como una disciplina con preceptos disputables, que reescriben de modo no-mítico consideraciones sobre la mujer y el funcionamiento de lo femenino en el espacio público. Es en la línea de pensar la historia de mujeres artistas, pero también el análisis de las relaciones entre mujeres, arte e ideología que se comprenden algunos de sus últimos trabajos.

Explorando el vínculo que se establece entre la representación de lo femenino en la historia del arte y el arte hecho por mujeres, Pollock propone un doble desafío: en primer lugar, a la historia del arte, en tanto produce una relectura en clave feminista;

1. De Lauretis sostiene que el énfasis en lo sexual que aparece en la idea de “diferencia sexual” es en última instancia una diferencia respecto de los varones, de lo femenino respecto de lo masculino. Plantear la cuestión del género en estos términos implica para la autora mantener el pensamiento feminista en los límites del patriarcado occidental contenido en el marco de una oposición conceptual. Por otra parte, de Lauretis sostiene que otra limitación de la noción de diferencia sexual lo constituye el hecho de “retener o recuperar el potencial epistemológico radical del pensamiento feminista dentro de las paredes de la casa principal, tomando prestada la metáfora de Audre Lore antes que la nietzscheana prisión del lenguaje, por razones que en este momento parecerán superficiales. Por potencial epistemológico radical quiero decir la posibilidad, ya emergente en los escritos feministas de la década de los 80, de concebir al sujeto social y a las relaciones de la subjetividad para la socialización de otro modo: un sujeto constituido en el género, seguramente, no solo por la diferencia sexual, sino más bien a través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto engendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales; un sujeto, en consecuencia, no unificado, sino múltiple y no tanto dividido como contradictorio” (1987: 30). Además, la autora sostiene que es necesaria una noción de género que no esté atada a la idea de diferencia sexual como coextensiva con ella, que presuponga al género como derivado no problemáticamente de la diferencia sexual. Finalmente, De Lauretis señala que la sexualidad y el género no son propiedades de los cuerpos o algo que está originalmente en los sujetos, sino que es, como es sabido hoy, un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. Estas ideas quedan referidas en la autora a la noción de tecnología política compleja que Michel Foucault aborda en *Historia de la sexualidad I*.

2. Con el uso político del psicoanálisis, Mulvey se propone elaborar una teoría capaz de desafiar la comprensión usual sobre las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo. “Castración” y “deseo” son dos de los significantes que le permiten deconstruir el placer de la mirada y los modos en que el cine clásico construye la fascinación. Analiza especialmente uno de los placeres cinematográficos fundamentales, la escopofilia, que configura al espectador como un *voyeur* pasivo, pues “el grueso de la producción cinematográfica dominante y las convenciones en cuyo seno ha evolucionado conscientemente representan un mundo herméticamente sellado que se despliega mágicamente, indiferente a la presencia del público, produciendo en este una sensación de separación y jugando con sus fantasías *voyeuristas*” (Mulvey 2001: 367).

en segundo lugar, a la historiografía en general en la medida en que cuestiona las cronologías convencionales a fin de configurar una nueva colección. En este último sentido, la noción de archivo –un concepto que irriga la teoría y la práctica del arte desde hace al menos dos décadas– constituye una herramienta fundamental para comprender la operación epistémica y política que se produce.

En lo que propone como un “museo virtual” en su libro *Encuentros en el museo feminista virtual* (2010), Pollock indaga sobre el modo en que las mujeres se comprometen con las herencias del arte occidental en relación con la propia elaboración de su condición femenina. Con este objetivo, en los últimos años lleva a cabo dos tareas en paralelo, la ya mencionada reescritura de la historia del arte hecho por mujeres y la de dar respuesta a la función del arte después del holocausto y el horror inscripto en los cuerpos. Es siguiendo estas intuiciones que es posible dimensionar la productividad de su teoría feminista para la teoría de la historia.

Esta propuesta se funda en asumir que la práctica artística constituye un espacio en el cual discutir y subvertir los sentidos asignados desde el androcentrismo y la heterosexualidad obligatoria. El arte se comprende, entonces, como un entramado en donde se configuran caminos emancipatorios como en otros aspectos de la vida social y política, y el vector a partir del cual desvelar el sesgo androcéntrico que ha tenido no solo la teoría, sino la práctica artística.

El canon occidental<sup>3</sup> se construyó alrededor de unos “grandes hombres” que invistieron la figura del héroe del museo o la galería. El punto de vista del varón se aceptó de modo inconsciente como el único punto de vista, frente al cual el desafío feminista fue probar que es teóricamente inadecuado además de moralmente prejuicioso. Esta falla es instituida por la crítica feminista que irrumpe en los estudios de historia del arte para detener el derrotero del canon “virilento”, tal como Pollock lo denomina. En la misma línea de otros autores –incluso de algunos como Giorgio Agamben<sup>4</sup> que no desarrollan exclusivamente su pensamiento en el ámbito de la historia del arte–, Pollock sostiene que el arte no es un ámbito de estudio más entre otros, sino que es un espacio privilegiado para examinar el funcionamiento de la vida en su conjunto. Preocupada como está por cuestionar la disciplina, la autora ve allí un modelo a pequeña escala que es posible desplazar a otras esferas del análisis cultural y desvelar el funcionamiento de los mandatos heteropatriarcales que impiden una *poiesis* feminista completa.

Proponer otras historias del arte –con otros cánones, sobre otras convenciones y que se hagan preguntas distintas– implica poner en el centro cuestiones como raza, género y clase, que requieren consideraciones de otras áreas de los estudios culturales. Los riesgos son muchos. En *Differencing the Canon* (2006), la autora lo explica claramente. Horadar el corazón de la canonicidad conlleva introducir la diferencia para evitar dos riesgos. El primero, la guetización de los estudios feministas en la historia del arte por el foco exclusivo en el arte hecho por mujeres. Es decir, el dilema que se abre entre la atención exclusiva –voluntaria y en efecto también necesaria– al arte que refiere a problemáticas de género y la percepción crítica de cierta neutralización al integrarse a la historia del arte hegemónica. Esto se contrarresta con una perspectiva comprensiva desde la que reconsiderar la constitución misma del estudio de todas las historias del arte entendiendo la diferencia y el empoderamiento como objetivos generales de la revisión de la historia. El segundo peligro es el corolario de la “adulación feminista de sus reclamadas “viejas maestras” (*old mistresses*),<sup>5</sup> es decir, la implacable crítica de la cultura masculina” (Pollock 2006: xiv). En este sentido, su preocupación es leer también obras de arte hechas por varones, pero con lo que llama una “ironía piadosa” con la que establecer una consciencia feminista que pueda vehicular lecturas diversas.

3. En *Differencing the Canon*, Pollock comienza con una explicación etimológica de la palabra griega *kanon*, que significa “regla” o “estándar”, a fin de rastrear desde sus usos eminentemente religiosos –la primera canonización fue la de la selección de Escrituras hebreas– hasta el ascenso de las academias y universidades, momento en el que el canon se seculariza para referir a cuerpos de literatura o panteones de arte. Junto con este desplazamiento el canon se convirtió en patrimonio de pocos y su establecimiento estaba basado precisamente en la exclusión de muchos. Pero en todos los casos, incluso en los cánones en competencia durante la gran era de la actividad en historia del arte en el siglo XIX, siempre estuvieron dominados por la mirada y el deseo masculinos, la realización de obras por parte de varones y la representación de la mujer –precisamente, por parte de varones para algún tipo de fruición masculina.

4. En *El hombre sin contenido* (1970), Giorgio Agamben realiza un rastreo de las modificaciones históricas que atravesaron algunos conceptos estéticos fundamentales e indaga sobre la importancia y la función del arte en la reapropiación de la historia. Para ello, hace hincapié en las implicancias ontológicas y epistemológicas que conlleva pensar la subjetividad en el arte y los problemas y consecuencias que ha traído la teorización estética a lo largo de la modernidad. En la conceptualización de este primer libro, ocuparse de la estética implica prestar atención al presente y los modos de establecer vínculo y continuidad con la realidad, esto es, pensar la espacio-temporalidad adecuada para que la experiencia pueda tener lugar. En este sentido, Agamben piensa la crisis contemporánea de la estética como un problema que involucra a la cultura occidental en su conjunto y asume que si no es posible representarse un mundo en el que la experiencia sea posible, la supervivencia de toda la cultura queda amenazada. Agamben advierte que reflexionar sobre la destrucción de la estética implica complejos cuestionamientos sobre ética y política –sobre los que versa gran parte de su obra posterior–, pues la pregunta por el arte conlleva ocuparse de la vida humana y sus posibilidades.

Se esfuerza por desactivar la estética como el discurso que, en la modernidad, ha escindido el arte y la vida, y propone que al arte le toca asumir la imposibilidad de restaurar esa identidad originaria.

5. El libro *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, publicado en colaboración con Rozsika Parker en 1981, toma su título al intentar escribir “en femenino” “*old masters*” o “*vieux maîtres*”, ideas que usualmente refieren a los genios en la historia del arte en las lenguas hegemónicas. Al expresarlo en femenino, la noción resultante está lejos de referir a la genialidad y se acerca más bien a “viejas amantes” o “viejas prostitutas”.

## II. Cuestiones de archivo

“Archivo” es, como propone Andrea Giunta (cfr. Giunta 2010: 29 ss), un concepto que penetra en las prácticas artísticas contemporáneas como uno de los rasgos más sobresalientes. No se trata de la sacralización de un conjunto, sino de la plataforma para la aparición de posibles decibles, que constituye un repositorio desde el que escribir las historias no-escritas. El archivo se conforma a través de las fisuras que permiten un acceso al pasado. Se caracteriza por la grieta, la cesura visible entre presente y pasado, siempre amenazada con su desaparición, pero que se conserva entre fugas que preservan el acontecimiento. Por su parte, Georges Didi-Huberman considera que lo propio del archivo es ser horadado. Son precisamente los vacíos entre los documentos los que problematizan incluso dicotomías como barbarie/cultura al habilitar el espacio rizomático del intervalo. Didi-Huberman toma algunas nociones de Warburg, cuya iconología del intervalo enciende en el esteta francés la vocación por el montaje que también tuvo Benjamin. Las figuras del archivo y sus motivos iconográficos marcan el ritmo, escanden los documentos, le dan musicalidad a la representación. Entre ellos suele haber supervivencias que hasta en su mismo instante de enunciación se vuelven anacrónicas, desestabilizando la linealidad convencional. Estas son las ideas que guían de algún modo el museo virtual de Pollock donde el motivo es la mujer y la musicalidad su feminismo radical.

Warburg, muy admirado por Walter Benjamin, trazó el tránsito entre regímenes o sitios de hacer de la imagen y de diseminación de la imagen que no privilegió, por lo tanto, las bellas artes sobre otras formas de imagen producida mecánicamente, alta versus cultura popular, Occidente versus cualquier otro lado. (Pollock 2012: 18)

El documento o la imagen de archivo no es nunca un retrato tranquilizador; por el contrario, se inscribe en una época para cuestionarla si el dispositivo que la convoca se lo permite. Es buscando también esta estrategia de lectura que en *Mal de archivo* (1995) Jacques Derrida insta a renovar el concepto de modo tal que dé cuenta de su carácter construido y disputable siempre en presente, de ser testimonio de “algo” difuso, a desentrañar, en un movimiento cuyo tiempo es estratificado. Una noción de archivo que haga evidente que se trata del lugar donde recalcan los documentos que transitan desde lo público a lo privado y, ocasionalmente, de nuevo a lo público. Didi-Huberman parte de la productividad de estos desplazamientos para asumir como premisa de construcción de la historia que su escritura se configura en torno a los intersticios y las conexiones lábiles como los movimientos culturales que definen –como principio ético– el derrotero de la figura del “dominado” o “el vencido”.

Estas reflexiones podrían plantearse en torno al documento de archivo en general. Pero la obra de arte supone además un problema de legibilidad mayor. La imagen no estabiliza su sentido ni sus usos: no se reduce a un significado ni ocupa un lugar en el espacio sin proyectarse sobre el tiempo. Incorpora otra dimensión en la que se distribuyen las relaciones de coexistencia. Las fuentes del archivo feminista de Pollock conforman un artefacto –el museo virtual– que se propone compensar las ausencias de las historias convencionales. En este sentido, Pollock se comporta como archivista insolente. Por un lado clasifica, selecciona y conserva para describir; por el otro, vuelve disponible y desacraliza para quitar el peso de la signatura canónica a fin de profanar las historias tradicionales y arrojar una mirada sobre los vacíos y las artistas olvidadas.

A la luz de estas operaciones, el archivo construido sobre estas intensidades –es decir, sobre estas imágenes cuya energía dispuesta en el archivo configura una acción o habilita un sentimiento– constituye un cuestionamiento a la historia a causa de su doble naturaleza: se trata de un repositorio real –aunque sea virtual en

6. Hay que tener en cuenta aquí que no se trata de "colección" en el sentido de Walter Benjamin para quien el gesto de coleccionar se vincula a rescatar los detritos de la cultura del olvido en un acto redentor.

la propuesta de Pollock–, es decir, una colección<sup>6</sup> de obras que sobreviven a la clasificación y la selección; y su "olvido" constituye la trama de un acontecimiento –el de la obturación, el silenciamiento–, la figuración de una serie de sucesos o un período. El archivo controla una aprehensión del tiempo a través de una operación soberana que es el montaje a través del cual Pollock deconstruye la historia del arte para señalar sus injusticias armando, en efecto, unas "salas" en la que plantea viejos problemas desde nuevas perspectivas y nuevas cuestiones sin temer a la refutación de las obras del pasado. Lo hace volviendo "disponibles" artistas dejadas de lado y poniendo en forma nuevos espectros de lo "femenino" en el arte, nuevas formas de abordar la representación del cuerpo femenino y sus esferas de acción, nuevas consideraciones sobre el lugar de las artistas mujeres en la historia del arte y consideraciones novedosas sobre la exigencia de pensar la expectación como un acto empoderador fundamental.

La propuesta de Pollock participa de una política del intersticio, pues la interrupción y la discontinuidad hacen aparecer la verdad provisoria de cada "sala" del museo virtual. Así, configura un contra-archivo que valora la potencia de la imagen para asumir el carácter performativo de toda apropiación del pasado. En este movimiento, asume que las operaciones de montaje (en cada material y entre las diversas salas del museo virtual) constituyen modos de combatir estético-políticamente las miradas convencionalizadas sobre la historia del arte. De aquí su credibilidad, cuyo estatus es epistemológico en primer lugar y ético en segundo. Por un lado, construye conocimiento; por otro, el conocimiento se vincula con relaciones de poder o autoridad que signan el acceso a la información y los recursos que configuran la vida.

La pregunta de Nochlin –"¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?"– ponía sobre el tapete que, además de repensar el lugar de las mujeres dentro de diversos ámbitos, había que hacerse las preguntas adecuadas y, en este mismo sentido, asumir que la primera tarea no era negar los datos objetivos –que, en efecto, la historia del arte no cuenta la vida de mujeres consideradas equivalentes de Miguel Ángel o Delacroix–, sino desentrañar la trama de su construcción y las condiciones socio-lógicas e institucionales que participan de la instauración del campo disciplinar y las interacciones sociales en las que se basa. Precisamente, para Pollock, analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una deconstrucción radical del discurso de la historia del arte y de los límites de la lógica de los cuerpos sexopolíticos. Es en esta clave que hace aparecer un concepto fundamental de su propuesta teórica, la noción de "intervención feminista", sobre la que propone lo siguiente:

[...] confronta los discursos dominantes acerca del arte, las nociones aceptadas de arte y artista [...] donde las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción. [...] Son una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos. (Pollock 2010: 18)

El concepto de intervención feminista manifiesta comprender la historia del arte a partir de la idea de formación discursiva de Foucault, pues permite interpretar las relaciones entre enunciados y el modo en que estos determinan un campo de conocimiento a partir de los elementos que forman parte de él y aquellos que quedan al margen. Así expresado, parece cercano a la definición que da de la noción de archivo. Combinando ambos razonamientos, podría decirse que Pollock se propone mostrar –como una forma del decir– no solamente lo que puede o podría ser dicho, sino lo que efectivamente no lo fue; no por olvido o ignorancia, sino por indiferencia e injusticia. Para Pollock, se trata de una manera de pensar el problema complejizando el modo

de ver la obliteración sistemática de las mujeres para ir más allá de la diferencia y comprenderlo desde el interior mismo del discurso falocéntrico ligado a una construcción dominante de la diferencia sexual.

La noción misma de “autor” –problemática para Foucault (1969) entre otros contemporáneos como Roland Barthes (1968) o incluso Susan Sontag (1964) en el ámbito norteamericano muy poco antes con su llamado a ir “contra la interpretación”– constituye una noción esencialista y exclusivamente masculina que piensa un “originador de todo significado artístico” (Pollock 2010: 19). El desplazamiento de la noción de autor abre el camino para el feminismo en tanto permite repensar la figura del artista como la articulación contradictoria de los ideales burgueses ligados a la masculinidad. Esto implica interrumpir el discurso de la individualidad creativa moderna y pensar el lazo entre feminismo y arte como un efecto político con consecuencias concretas y no meramente ligado a cuestiones de estilo o autoexpresión individual.

La deconstrucción que se lleva a cabo a partir de estas ideas implica problematizar la idea misma de mujer, pero también de historia, pues el dispositivo donde estos mecanismos patriarcales se ponen en funcionamiento es el aparato de la historia. En *Visión y diferencia*, Pollock lo exhibe del siguiente modo:

[...] no estamos buscando un nuevo significado para la mujer, sino, más bien, una disolución total del sistema a través del cual se organiza el sistema sexo/género para hacerlo funcionar como el criterio por el cual se asigna y se naturaliza un trato diferencial. (Pollock 2013a: 312)

Pollock parte de la importancia de las historias sociales del arte en la formación de lo que podría considerarse un paradigma feminista centrado específicamente en las políticas de conocimiento y la producción cultural vinculadas a lo femenino. El feminismo histórico materialista de Pollock abreva en múltiples fuentes<sup>7</sup> y combina el análisis social y semiótico entendiendo las prácticas culturales como procesos de significación y representación ideológicamente modulados.

Es por eso que revisar el “Museo feminista virtual” de Pollock supone un trabajo con el archivo y la colección. Archivo, pues la propuesta exhibe un principio arcóntico y una lógica de identificación y clasificación; colección, en la medida en que –como el historiador de Benjamin (cfr. 2002)– recoge los detritos de la historia del arte patriarcal y heteronormada para “salvarlos” y volverlos disponibles en nuevos entramados que permitan leer tanto rastros de dominación como indicios para la emancipación. Pollock lo expresa muy claramente: para ella, una obra de arte es feminista no cuando está realizada por una mujer, sino cuando pone en cuestión las formas en que su lógica de significación funciona en un discurso social determinado, “cuando problematiza y subvierte las formas en que un texto o sistema de significación específico operan dentro de un orden social dado produciendo hegemonía u opresión” (Pollock 2010: 19).

Revisar la noción de archivo a la luz de esta aspiración de reescritura de la historia conlleva, además, el trazado de temporalidades nuevas que vuelven evidentes los significados que particularizan a las obras de las mujeres artistas y a la representación de mujeres en múltiples espacios de la historia del arte. En el archivo de Pollock, el tiempo cronológico es reemplazado por los ritmos de una experiencia que se vive a la luz de las luchas por el reconocimiento de la diferencia sexual. Este énfasis es frecuente en la autora: con sus relecturas propone la inscripción de la diferencia en la historia y piensa un proceso de diferenciación que haga justicia a la otredad de las mujeres. Así, concibe al feminismo como un espacio en el que se puede negar el orden social existente para producir significados críticos. Esto implica producir un

7. Pollock denomina “lecturas feministas” a una noción que elabora a partir de la teoría literaria y la teoría fílmica que implica una aproximación a textos culturales hechos por hombres a fin de establecer las bases de una comprensión desde la percepción feminista. La relación del feminismo con los estudios fílmicos –especialmente los aportes insoslayables de Laura Mulvey y Jacqueline Rose– permiten comprender las implicaciones de prácticas de visión específicas y también de lo que Pollock llama “regímenes de representación”, es decir, aparatos ideológicos que se mueven en el ámbito del discurso y que organizan la representación visual de la construcción de la diferencia sexual desde lo que podría llamarse punto de vista burgués.

dispositivo que experimente con una práctica abierta a la diferencia, es decir, a la desestabilización de los significados que refieren a imaginarios en los que la mujer –artista, espectadora o plasmada en obra– no es un cuerpo creador.

El feminismo es para Pollock, entonces, un espacio, una superficie que se ocupa como se habita un lugar social. De la materialidad del cuerpo representado a lo simbólico de la artista mujer que se posiciona en la historia del arte, pasando por la mujer que mira y siente placer, Pollock traza discontinuidades que evidencian el proceso homogeneizador de los relatos y de lo que llama el “orden fálico”. Combatiéndolo, se propone recuperar cuestiones que inscribe en la herencia moderna en relación con las propiedades afectivas, existenciales y semióticas. En una concepción contemporánea sobre el archivo, se vuelve relevante precisamente pensar la dimensión ligada a las primeras, es decir, cuáles son los afectos vehiculizados por las propiedades formales. Dicho de otro modo, qué intensidades se entraman entre los intervalos de su museo virtual.

Los archivos son, naturalmente, repositorios del pasado, pero en modos muy variables poseen la virtud de generar la sensación de acceso o contacto con los hechos de los que dan cuenta. En efecto, tal como propone Jaimie Baron, “el pasado parece volverse no solo cognoscible sino también *perceptible* en esas imágenes” (Baron 2014: 1). Nos ofrecen una *experiencia* del pasado. En qué tipo de experiencia consiste es la pregunta central, además de qué tipo de acceso posibilitan y de qué modo habilitan afectos que, como Baron sugiere, son “afectos de archivo”. El documento de archivo se comprende como una experiencia de recepción más que como el índice de una locación o domiciliación. Se entiende, entonces, el desplazamiento que las aproximaciones teóricas actuales producen desde el archivo como lugar o índice al archivo como una superficie en la que percibir. El efecto de archivo es para Baron aquel que se produce o resulta evocado como un particular tipo de consciencia en el espectador que, aunque nunca puede ser garantizada, conlleva el reconocimiento de que el efecto se desplaza hasta un afecto que no permanece solo en el pasado, sino que establece un vínculo emocional con el presente. Así, el documento de archivo tiene menos que ver con una reflexión sobre los hechos o el lugar que representa que con la experiencia que suscita en su evocación. El afecto archivístico no se vincula solamente con la curiosidad de la imagen pasada, sino con el modo en que se teje con la búsqueda actual que irrumpe en una cronología, busca producir contrahistorias –y no solamente expandir el canon– que estén “basadas en *prácticas expandidas de lectura y escritura* que generen formas de diferenciación de la estructura burguesa, despolitizada y ahistórica que el discurso del canon representa” (Trafi-Prats 2010: 25).

Pollock prefiere pensar “diferencia” como un verbo, esto es, “diferenciar”. Así entendida, la palabra refiere a una nueva dimensión del pensamiento vinculada al poder transformador de la narrativa –el texto histórico como una forma en sí de representación– a fin de que posibilite la ampliación de significados culturales y nuevas formas de comprensión para producir una “diferencia diferenciadora”, que reconstruya los campos autorizados de lo que es visible y de la representación como una oposición a la lógica de la dominación masculina.

La configuración de un “museo virtual” constituye un desafío a la historia del arte, pues pretende cuestionar el lugar de voyeur pasivo de los y las espectadores. Propone revisar los flujos de los placeres visuales a fin de explorar de qué modo han configurado un lugar activo para el cuerpo femenino representado destinado mayormente a la mujer espectadora pasiva. “El cometido de la historia feminista del arte no es construir narrativas heroicas de las mujeres artistas o de las iconografías de la feminidad, sino que ‘el texto [la obra de arte] será interrogado para buscar inscripciones en/de/desde lo femenino’” (Trafi-Prats 2010: 29). Con estos movimientos, Pollock

pretende infundir una resistencia en el texto, una resistencia femenina como proceso narrativo para producir una sorpresa en algún sentido pedagógica. De la mano de Mieke Bal, derrumba lo que llama las “narrativas de anterioridad”, es decir, aquellas que se basan en mitos de origen que conectan con el pasado creativo, es decir, con la imagen burguesa del artista en el estudio. Esta imagen no se corresponde con las artistas mujeres que debieron perseguir las herramientas de producción-simbolización en los márgenes de la cultura burguesa modernista dominada por el varón. En un movimiento benjaminiano, Pollock confía en que la lectura tardía de las obras abra nuevas posibilidades de significación en la hermenéutica que se enfrenta a los marcos culturales del presente. Se trata de marcos que permiten releer las obras desde las tramas afectivas de la contemporaneidad, cargadas de compasión, empatía o rabia.

### III. Una colección posible: sala 1

A fin de problematizar estas cuestiones, Pollock recoge las teorías de Warburg y Sigmund Freud, que posicionan a la imagen como forma de pensamiento a medio camino entre lo histórico y lo individual. En el museo feminista virtual, “muchas representaciones e imágenes conviven en proximidad en un archivo expandido a través del tiempo y el espacio, provocando otras resonancias y abriendo trayectorias inesperadas a través del archivo de la imagen en el tiempo y el espacio” (Pollock 2010: 52). Se trata de un museo que nunca se materializará, pues las lógicas del poder en términos sociales y económicos que determinan el mercado del arte vuelven imposible la fantasía de este museo feminista. Este sería aquel en el que las mercancías rechazaran los circuitos convencionales y crearan nuevas socialidades políticas para el arte. De modo que la propuesta de este archivo implica una interrogación crítica al sistema mismo del arte.

En su ejercicio, Pollock lee las obras de arte como textos en el sentido barthesiano, esto es, como espacios no computables y no atravesados por la lógica de filiación, noción cara a la idea de autor; como campos metodológicos donde se producen significados y afectos a través de producciones poéticas, signos y operaciones visuales. El museo feminista virtual es la propuesta de un contra-archivo que traza una espacio-temporalidad por fuera de las crononormatividades.

La disposición de los archivos desafía la presentación convencional haciéndose eco tal vez de paradigmas archivísticos que no se vinculan con la ley sagrada de la procedencia, sino con la ubicuidad de la discontinuidad. Como en el Atlas Mnemosyne de Warburg o en Libro de los Pasajes de Benjamin, Pollock construye un archivo a través de una lógica que escapa a la clasificación museal. Como en Warburg, se superponen las fórmulas antiguas del Renacimiento con las Pathosformeln en la modernidad. Como en Benjamin, el archivo se vincula con el shock del montaje que exige la sorpresa permanente, la disrupción anti-catártica para exhibir la centralidad de la mujer como espectáculo.

La vocación narrativa historiadora es reemplazada por una necesidad de ver; donde los recuerdos determinan una temporalidad, que no es la de la disciplina, sino la del historiador que decide volver sobre sus pasos para re-examinar la historia y sus actores. El pasado, entonces, ya no es un momento irrecuperable en el tiempo, sino un lugar de recuerdo donde la historia recomienza. El aura en Benjamin y el intervalo en Warburg son los topos donde cristalizan el espacio y el tiempo, donde los momentos del pasado, presente y futuro se convierten en lugares de tránsito y habitación como en las salas del museo feminista virtual cuya espacialización inmaterial desvía la expectación produciendo un desvío: el de la lectura y la visión. Se trata de una historia que, como la de Warburg, no se lee, sino que se mira; y que, como la de Benjamin, no dice nada, solo expone retazos.

Estas consideraciones apuntan a subrayar el carácter del museo como un espacio de producción y diseminación de conocimiento. Es ahí donde se vuelve virtual, pues la centralidad de lo femenino es precisamente la intervención feminista que la autora intenta realizar, la puesta en cuestión de los significantes que encierra la representación de mujeres –la efectiva ausencia de la mujer que se diferencia– a la que se hará referencia en las próximas páginas.

Partiendo del principio warburgiano, esta colección también nuclea imágenes-historias cuya superposición vuelve legible un inconsciente pictórico más profundo,

[...] una formación de memoria de emociones profundas que se encontraban conservadas en patrones recurrentes, gestos y formas en imágenes que sobreviven a las diferencias de tiempo y espacio para registrar en términos de diferencia y también de continuidad, temas de urgente significación para el pensamiento e imaginación humanos. (Pollock 2010: 72)

Solo de este modo se comprende lo que la “iconología del intervalo” era para Warburg. Es decir, no una simple cuestión semántica o lingüística, sino un modo de intuir la simultaneidad de los opuestos. Con esta intención desvela el *Denkraum* literalmente como espacio de pensamiento, superficie de reflexión sobre el intervalo, esto es, “el espacio estéticamente producido del pensamiento o la reflexión– [que] hace referencia a lo humano concebido como psicológico, pero también como entidad simbólica, pensamiento y sentimiento, creando y produciendo significado y afectos” (Pollock 2010: 75).

Warburg le permite a Pollock detectar nuevas posibilidades para el pensamiento, es decir, otro modo de enfrentar el límite de la experiencia del pensar y con ello “enfrentar la historicidad y la otredad, con consecuencias para la escritura e investigación histórica, que permiten también [...] deconstruir el concepto de archivo” (Nava Murcia 2015: 76). ¿Cómo pensar una epistemología de estas diferencias? Construyendo un archivo desafiante.

En la primera “sala” del libro-museo, Pollock se detiene en primer lugar en “Las tres Gracias” de Antonio Canova (1815-1817) a partir de la dupla movimiento/quietud para atender a la narrativa temporal del deseo sexual y la exposición del cuerpo femenino. El análisis de esta imagen reproducida en diversos detalles fotográficos permite a la autora explayarse sobre el imaginario pornográfico que se interesa por la escenificación del deseo a través de una erótica del encuentro visual hipostatizado. En este sentido, se ocupa de atender a los múltiples registros de inflexiones a partir del cuerpo desnudo. Allí trata –anacrónicamente– de leer cuestiones feministas.

Las Tres Gracias de Antonio Canova nos ofrece las caras feminizadas de un tipo y una apariencia prácticamente idénticas, cada una igual de vacua que la otra, cada una replica una idealización fría, una repetición que afirma la atemporalidad de la belleza femenina juvenil. Al mismo tiempo, la forma pétreo sirve a un propósito fetichizador, una mascarada, una defensa en contra del proceso que la temporalidad de la vida entre el nacimiento y la muerte extiende como campo de experiencia, congelando en una imagen perpetuamente agradable cualquier posibilidad de imaginar el tiempo de las mujeres. (Pollock 2010: 124)

Aunque Pollock no repara particularmente en ejercicios intertextuales, resulta interesante recordar que las gracias de Canova ya son de alguna manera una “reescritura” de la versión de Rubens de casi dos siglos antes. La delgadez y perfección marmórea de los cuerpos del siglo XIX nada deben a las redondeces del pincel de Rubens; los maquillajes densos del siglo XVII están muy lejos de los rostros sin tiempo en los que Pollock repara especialmente instalando la belleza



y la perfección –ligadas a la idea de “gracia”– en el terreno de la atemporalidad y la difusión total del espacio. Las mujeres de Canova quedan inscriptas en un no-lugar de lo divino.

A esta eternización de la juventud, opone Pollock el proyecto de la artista contemporánea Melanie Manchot en el que hace aparecer el cuerpo de su madre. La serie “Look at you loving me” (2000) exhibe el cuerpo como negación profunda de las fantasías convencionalmente pornográficas, las consideradas bellas y ligadas a la juventud.

Lo que pienso que hemos perdido es tan diferente de una imagen franca del cuerpo desnudo de una mujer mayor: la nudificación de las Gracias ya representa un enorme cambio cultural que denominamos patriarcal. ¿Puede el cuerpo desnudo fotografiado ofrecernos una imagen de lo imaginado y fantástico? (Pollock 2010: 130-131)



La piel se pliega para alejarse de la fijeza de Canova. Lo perpetuo de aquellas gracias, es la temporalidad pasada por la piel y traducida en nuevas torsiones. Los afectos privados se exhiben en un pacto madre-hija atravesado por la imagen fotográfica. El cuerpo se reduce al tiempo y, por lo mismo, a la carne marcada pero desenmascarada. En su trabajo, no aparece solo una mujer que se expone, sino una madurez amada que amenaza con la finitud. Algo similar ocurre con las fotografías de Ella Dreyfus, en sus series fotográficas “Age and Consent” (1999) que se equilibran en la textura de una piel que envejece, la intimidad del plano cercano y lo impersonal del retrato sin rostro. Así la fotógrafa se centra en el cuerpo sin pretensión reivindicatoria del envejecimiento para problematizar la reafirmación irónica de la lógica de la belleza y la juventud.

Jenny Saville desafía a “Las Tres Gracias” con “Ruben’s Flap” (1999), pues tres cuerpos se funden en una única forma en un óleo de gran tamaño. Los ojos se funden, también lo hace parte del cuerpo, no solo por las formas que se fusionan, sino por las pinceladas gruesas que estratifican los marcos temporales de la imagen. Una de las gracias mira al frente, otra reposa la cabeza hacia atrás y la tercera ni siquiera puede ver. Los tres planos del texto de Rubens están aquí aplastados por un tiempo inexorable que no escapa a la abyección de la carne. La que mira, acusa; la que no mira, parece soñar; la que no tiene ojos es la que verdaderamente señala

el lugar de la mujer en el arte, pues es la que tiene el pecho más grande en primer plano, la que exhibe su cuerpo enorme con menor pudor o como si la vergüenza no fuera una prerrogativa atendible. Pollock sostiene que “este campo pintado de color y forma carnosos se mantiene en un lugar a través de la mirada fija de la figura central que sujeta el campo visual y demanda una respuesta del tipo, de ojo a ojo” (Pollock 2010: 135). La reciprocidad frente a esta demanda es todo el problema que Pollock expone. ¿Quién puede mirar de frente? ¿Quién lo hace escorzadamente? ¿Quién nunca tiene mirada?

La sala sigue con la desafiante “Fulcrum” (1999) de Saville, en la que los cuerpos se mueven en el eje horizontal para apilarse mientras escapan al deseo normado por la sociedad actual. Pero hay cuerpos deseantes, de dedos, de trazos, de carnes. En efecto, el eje central de la pintura lo ocupan las zonas púbicas de las “gracias” que se funden unas con otras entre rodillas escorzadas y membranas indefinidas. “Las tres cabezas se encuentran exiliadas en los límites de la tela, negando que sus ojos jueguen el rol de estabilizarnos como espectadores de la forma humana” (Pollock 2010: 135). En efecto, los espectadores se sienten desplazados, perdidos, buscando un relato o una mirada, tímidos antes de deshacernos en las carnes, desesperados por encontrar un rostro, desestabilizados por el eje de las vaginas.

La cuestión, entonces, no es comprender estos intentos como mera muestra de mujeres gordas, como encarnación de nuestras peores fantasías sobre la corporalidad y el paso del tiempo. Es más bien asumir que el cuerpo es una forma problemática, simbólica; una morfología vacilante que implica patrones y legibilidades en el arte.

La cuestión –propone Pollock– es una proposición del cuerpo como idea, y como arte, como una posibilidad formal que Jenny Saville ha reclamado, sabiendo, o a través de un inconsciente artístico (como el inconsciente político de Jameson), que son el placer y el horror de la invención escultural de Canova y su creación en una escultura de una visión de curvas y montículos, hendiduras y cavidades (Pollock 2010: 136).

Hasta aquí una de las salas de Pollock. Extendiendo de algún modo la premisa de esta colección imaginada, se podría completar con infinitas imágenes. Aquello que Warburg denominó “iconología del intervalo” parece ser la premisa detrás del archivo de Pollock, que implica comprender relaciones entre opuestos no ligadas a la voluntad de dominio, sino orientadas por intensidades afectivas, choques de afecto, conflictos productivos. En la glosa warburgiana esto se traduce metodológicamente en un movimiento preiconográfico –ligado a la descripción de un tema natural o primario–, un nivel iconográfico –en el que se reconoce un tema convencional atravesado por la historia del arte, sus imágenes y alegorías–. Sin embargo, el punto que atrae verdaderamente a Pollock de la empresa warburgiana es el espacio que abre para una historia de imágenes que sea al mismo tiempo una psicología de la expresión humana codificada en *Pathos formulae* de un lenguaje el que se reconocen gestos, pues el intervalo no es otra cosa que una referencia a lo humano como psicológico y traducible a pequeños movimientos. Los significados y afectos portados por las imágenes no quedan clasificados en un relato que se lee, sino en una producción simbólica que se actualiza en cada lector/espectador. Esta ciencia sin nombre –tal como Agamben la denomina (cfr. Agamben 2007)– se trafica en Pollock desde una colección con rumbo que de ningún modo apunta a impugnar los estudios tradicionales del arte. Por el contrario –sostiene la historiadora– su intención es “suplementar [...] y cambiar la focalización de manera que nuestras implicancias con el campo visual, que es un terreno compartido con aproximaciones diversas, pueda convertirse en un acto complejo y vívido de relecturas constantes y situadas” (Pollock 2010: 77).

Como parte de este ejercicio podrían sumarse, entonces, algunas imágenes a la colección. Siguiendo el hilo del *pathos*, se puede llegar a las obras de Adriana Lestido para arrojar una dimensión sobre la que estas reflexiones no han hecho mayor hincapié, pues en algunas de sus series fotográficas la materialidad del cuerpo se choca inexorablemente con la cuestión de la clase. Los cuerpos de la serie “Mujeres presas” (1991-1993) no exhiben la herida del paso del tiempo, sino la hendidura feroz de la precariedad. Allí el cuerpo no exhibe la desnudez, pero reivindica una obscenidad mayor, la del cuerpo marcado por el tatuaje “de cárcel”, la del amontonamiento promiscuo, la de la mirada tierna entre mujeres, la pose desafiante, el bebé criado entre muchas, la desnudez compartida, la abulia del espacio perpetuo.

Podría incluirse también otro dispositivo que a priori sorprende, pero que exhibe las marcas del patriarcado más feroz: las fotografías de Auschwitz sacadas por Alex, miembro del *Sonderkommando*, analizadas, entre muchos otros, por Didi-Huberman. En *Imágenes pese a todo* (2004), el esteta realiza una lectura de estas imágenes en la lógica de la certificación del genocidio, esto es, la imagen como evidencia documental contra el discurso del carácter inimaginable de Auschwitz y la imposibilidad de su representación. Estas imágenes migraron por diversos soportes –en efecto, una copia de las fotografías se exhibe en el campo– constituyendo testimonio del horror, a fin proponer nuevas potencialidades contra el negacionismo. En este trayecto, Didi-Huberman asume también que a estas fotografías es posible “mirarlas” en un sentido fuerte como jirones de la historia, pero que, al menos otra de las formas, es hipertrofiarlas, esto es, querer ver todo en ellas, convertirlas en iconos del horror y, con este objetivo, reencuadrarlas y recortarlas como si las condiciones enunciativas que la imagen revela –el cuadro torcido, la imagen desenfocada, la falta de nitidez– estuvieran supeditadas a volverse presentables incluso a costa de su transformación completa. Fue así que incluso se llegaron a retocar los cuerpos y los rostros de las mujeres desnudas en primer plano, se inventaron rostros para las caras difusas y se retocaron –tal como dice Didi-Huberman– hasta “algunos pechos caídos” (cfr. Didi-Huberman 2004: 61). Esto pone de manifiesto al menos dos cuestiones: por un lado, la intolerancia frente a una imagen del desasosiego sin rostro y definición; por el otro, que el cuerpo de la mujer aún en esas circunstancias se convertía en la superficie de inscripción de un horror que debía ser soportable de acuerdo a ciertos cánones.

Siguiendo con Didi-Huberman es posible leer como intervención feminista el análisis y re-clasificación que produce sobre el archivo de fotografías de las histéricas de Charcot en la Salpêtrière. Allí es posible ver poses, restos, detenciones de tiempo y movimiento. También es necesario detenerse sobre las pausas y duraciones que luchan contra el fotógrafo que quiere hacer del sufrimiento un documento, de la represión un saber visual. Allí los cuerpos se resisten y, como propone Didi-Huberman, toman posición contra su conversión en pose. Arrancan un gesto al devenir objeto. Es la intimidad del dolor la que aquí se convierte en espectáculo, el problema de lo que Didi-Huberman denomina la “violencia del ver”, la pretensión de que se lleve a cabo lo que sea necesario para hacer visible, para convertir en documento visual. El ver y el ser visto se desagregan problematizando incluso *ex post* el lugar del espectador. Una mirada que observa y que se aleja aunque no puede; una que se aparta o que simula; una que interviene sin querer. La mirada del fotógrafo finge una objetividad sin culpa, es la “mirada clínica” ideal, aquella que es capaz de escuchar un lenguaje en el espectáculo que le “ofrece” la vida patológica. Pero, ¿existe acaso espectáculo alguno sin puesta en escena?” (Didi-Huberman 2007: 37).



#### IV. El dispositivo del arte: entre el archivo y el museo

El museo ha sido desde el siglo XVIII europeo el archivo legitimado de la historia del arte. Se organiza alrededor de formas de pensamiento y memoria que ubican al espectador en una posición de pasividad que Pollock problematiza incansablemente a lo largo de su obra. Es por eso que el museo virtual se permite no atravesar la disciplina guiado por la cronología, sino asumiendo el archivo virtual como un espacio dialéctico en el que abordar temporalidades de modo crítico, dejando de lado el esquema temporal asociado a su origen, es decir, el historicismo que fue marco de la canonización en la historia del arte.

El museo feminista virtual opera una crítica a las prácticas modernistas de administración del arte –y de la cultura en general– rechazando las formas esencialistas o nostálgicas del museo. En efecto, piensa sus versiones historicistas como dispositivos de tendencias fascistas, sexistas y racistas. “Cronología”, “autor”, “estilo”, “escuela” son para Pollock las taxonomías museales regresivas que el museo feminista virtual intenta combatir para producir nuevas alianzas y encuentros si no realizables, al menos pensables, entendiendo al pensamiento sobre la imagen como una auténtica labor. “El Museo Feminista Virtual”, dice Laura Trafí-Prats, “rompe con las formas en las que el conocimiento es censurado y regulado en el museo, para comprometerse con la transformación, no la confirmación, como única forma de representar la diferencia” (Trafí-Prats 2010: 37).

En “Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility”, Pollock vuelve a una referencia insoslayable de su museo virtual, el museo imaginario de André Malraux. Para él, el museo de la imaginación surge teniendo de fondo la creación del museo público y la expansión a través de la manipulación fotográfica que permite trabajar con la escala, el ángulo y las superficies para crear nuevos objetos. Pollock sostiene que el arte crea el museo para obtener encuentros con el original en carácter de guardián. Es así que

el original debe en muchos modos siempre decepcionar por las altísimas expectativas creadas por la reproducción de su exclusiva visualidad a través de una tecnología que intensifica la luminosidad y el brillo en comparación con la materialidad sólida y que envejece de los objetos artesanales y las superficies pintadas (Pollock 2007: 15).

Para Malraux, el museo es el signo mismo de la reclasificación de la modernidad de los objetos desde los usos rituales, religiosos, arquitecturales y decorativos. Apostando a la relación entre arte y secularización, sostiene que el museo creó el arte a través de extraer crucifijos de las iglesias y retratos de las dinastías, convirtiéndolos en objetos de expectación de un individuo. Sin embargo, produce otra sacralización que el museo virtual de Pollock combate. Tal como sostiene en “Modernidad y espacios de la feminidad”, sostiene que lo que necesita la empresa del arte es la “deconstrucción de los mitos masculinistas del modernismo” (Pollock 2013a: 112).

En diversos trabajos, el esteta Jean-Louis Déotte propone pensar las particularidades del museo en relación con la noción de “dispositivo” de Foucault. Es sabido que para este los dispositivos integran poder y saber, pero Déotte sostiene que eso no permite dar cuenta de instituciones y aparatos que se ocupan de lo visible o lo musical. La perspectiva, el museo, la fotografía, la ópera o el sonido en general hacen intervenir la sensibilidad común y lo preindividual de un modo más fundamental. El museo tiene un lugar aparte porque separa en la obra de arte lo que atañe a su “potencia de destinación de la estética misma” (Déotte 2007: 1). No pertenece, entonces, a los teatros de la memoria que cimientan la sociedad, sino que es más bien el lugar de la historia del arte que hace entrar a las obras en una comunicación particular en la que las más nuevas inventan el pasado y lo convierten en su causa y las más antiguas prefiguran a sus sucesoras dialécticamente.

“Dispositivo” es para Agamben (2014), en línea con la propuesta foucaultiana, un término que sintetiza series discursivas heterogéneas: el saber y el poder. Así como Déotte considera al museo como origen de la estética, es una problematización de las nociones de aparato y dispositivo lo que nos permite considerar al archivo como el vector fundamental del arte contemporáneo. Para Foucault, la institución es el lugar de elaboración de nuevos saberes, espacio de surgimiento de una realidad. El museo pone entre paréntesis el destino cultural y político de unas obras para separarlas de ellas mismas y abrirlas a una visibilidad más general. Este “volverse públicas” de las obras produce algo nuevo que es el museo como espacio de comunicación y crítica<sup>8</sup>. El espacio museológico modifica radicalmente el estatuto de las obras de arte, pues lo que era objeto de culto ahora es objeto comunitario, entregado al juicio estético. Y con estas modificaciones aparece un sujeto que no existía, un espectador nuevo, gregario, no ligado al culto. Sin embargo, Déotte prefiere abandonar la noción de dispositivo y el entramado poder-saber. Por un lado, es cierto que las obras arrancadas de sus contextos pasan a formar parte del museo por medio de un poder que se ejerce sobre ellas; por otro lado, no es menos cierto que el museo exhibe un poder de legitimación que las valoriza nuevamente. En este sentido, sostiene que “el museo es esta institución que tiene la potencia de hacer aparecer un nuevo objeto: la obra de arte; un nuevo sujeto: el sujeto estético; y una nueva relación entre los dos: la contemplación desinteresada” (Déotte 2007: 2). El museo es, entonces, un aparato, es decir, un regulador del aparecer.

Se trata de un aparato que inventa el arte en el sentido moderno de la estética –esto es, pensado desde el juicio estético contemplativo y desinteresado, pues la existencia del individuo ya no es la apuesta de la obra y el arte no es ya *para* el hombre<sup>9</sup>– toda la estética alemana y francesa desde mediados del siglo XVIII es una estética de museo para Déotte. El museo le impone su temporalidad al arte implicando una “definición de sensibilidad común” (cfr. Déotte 2007a). Por eso, piensa al museo interrumpiendo la temporalidad de los otros aparatos, impidiéndoles cumplir su función, pues la existencia de las obras queda marcada por el principio nomológico del museo, “piezas de origen completamente diferentes pueden cohabitar en una especie de ‘paz de valientes’ estética, al ser quitados” (Déotte 2007: 6).

8. Déotte retoma estas ideas releídas en la clave de nociones ligadas al texto de Immanuel Kant, “Respuesta a la pregunta: ¿qué es a ilustración?” haciendo hincapié en la racionalidad del espacio denominado público.

9. Naturalmente, son aquí referencias insoslayables los románticos de Jena, los hermanos Schlegel, Schleiermacher, Novalis, quienes plantearon la cuestión del arte como tal. Recordemos que en Kant el juicio estético refiere todavía a un objeto de la naturaleza y que la parte estética de la *Critica del juicio*—publicado originalmente en 1790—termina por la reactivación de un sistema de bellas artes según la oposición forma-materia. Es el *Laocoonte (Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía, 1766)* de Lessing el que introduce la estética en el sentido en el que hoy la comprendemos, emancipando las artes del espacio (pintura, escultura) de la poesía, paradigma del tiempo.

Si acordamos que la potencia de destinación de las obras no hace sino habitar el imaginario museal, entonces, paradójicamente, el museo no es un lugar de memoria. El mejor medio de anular para el futuro (no para el presente) la potencia de evocación memorial de una pieza, es la de ponerla en *suspense*. Pues el museo es un aparato que genera olvido. En consecuencia, las obras son conservadas y perduran para el futuro porque están desprendidas de cualquier identidad étnica, política, social etc. El museo es este aparato que genera lo universal, un universal por defecto y que encuentra, además, destinatarios (el público) que tienen la misma capacidad de juzgar estéticamente obras (lo que no quiere decir reconocerlas como lo hacen los conocedores). (Déotte 2007: 10)

El museo resulta ser, entonces, un regulador del aparecer y este una forma de la temporalidad a la que el museo virtual incorpora otra dimensión. En “Unexpected Turns”, Pollock sostiene que “tiempo y espacio son centrales en la imaginaria histórica del arte que narra una historia del arte a través del tiempo, pero la divide espacialmente en regiones y naciones” (Pollock 2012: 7). El archivo de Pollock constituye de este modo un “aparato temporalizador y espacializador para conservar, pero también para encontrarse con el arte” (2012: 7). Así describía en 2012 la idea preliminar de lo que fue su museo feminista virtual. Y sostenía también que la creación de este museo radica en la necesidad de plasmar la virtualidad del feminismo para situarse en el lugar y el tiempo del adversario. Una resistencia que se entiende en la clave de lo que Pollock caracteriza como “momento adversario”, reintroduciendo la configuración histórica de las condiciones que generaron una serie de intervenciones críticas desafiantes. A estas apunta su mirada de la historia del arte que tanta productividad arroja a la filosofía de la historia y la estética contemporáneas.

## Bibliografía

- » Agamben, G. (2007). *Aby Warburg y la ciencia sin nombre*. En *La potencia del pensamiento* (pp.157-187). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Baron, J. (2014). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres y Nueva York: Routledge.
- » Barthes, R. (1984). *La mort de l'auteur*. En *Le bruissement de la langue*. París: Seuil.
- » Benjamin, W. (2002). *Sobre el concepto de historia*. En *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Arcis-Lom.
- » De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- » Déotte, J. (2007). *El museo no es un dispositivo*. Recuperado de [https://exilsite.files.wordpress.com/2012/12/el-museo-no-es-un-dispositivo\\_jean-louis-dc3a9otte.pdf](https://exilsite.files.wordpress.com/2012/12/el-museo-no-es-un-dispositivo_jean-louis-dc3a9otte.pdf).
- » Déotte, J. (2007a). *Qu'est-ce qu'un appareil?* París: L'Harmattan.
- » Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- » Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la historia. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- » Foucault, M. (1969). *Qu'est-ce qu'un auteur?* *Bulletin de la Société française de philosophie*, 3, 73-104.
- » Giunta, A. (2010). *Archivos*. En *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo* (pp. 29-53). Santiago de Chile: Palinodia.
- » Mulvey, L. (2001). *Placer visual y cine narrativo*. En Wallis, B. (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- » Nava Murcia, R. (2015). *La escritura, el signo y le juego de la diseminación*. En *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza*. México: Universidad Iberoamericana.
- » Pollock, G. (2006). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres y Nueva York: Routledge.
- » Pollock, G. (2007). *Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility*. En Pollock, G. y Zemans, J. (Eds.). *Museums after Modernism. Strategies of Engagement* (pp. 1-39). Malden: Blackwell Publishing.
- » Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.
- » Pollock, G. (2012). *Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art's Histories*. *Journal of Art Historiography*, 7, 7-GP/1.
- » Pollock, G., Parker, R. (2013). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Nueva York: Pantheon Books.

- » Pollock, G. (2013). A Lonely Preface. En Pollock, G., Parker, R. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (xvii-xxviii). Nueva York: Pantheon Books.
- » Pollock, G. (2013a). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- » Sontag, S. (2001), *Against Interpretation*. En *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Picador. [1964]
- » Trafi-Prats, L. (2010). Introducción. En Pollock, G. *Encuentros en el museo feminista virtual* (pp. 7-38). Madrid: Cátedra.

