



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Teoría de las Artes

El silenciamiento sobre Celia Leyton Vidal

Claves desde la crítica feminista para la Historia del arte chileno

Tesis para optar al grado académico de Licenciado en Artes con mención en Teoría e
Historia del Arte

FELIPE ANTONIO PACHECO REYES

Profesora guía

Dra. Paula Arrieta Gutiérrez

Santiago de Chile

Julio, 2023

Índice

Resumen	3
Introducción.....	4
Capítulo 1: Celia Leyton Vidal.....	7
1.1 Vida	7
1.2 Obras.....	10
1.2.1 Retrato	11
1.2.2 Ceremonia y Rito.....	12
Capítulo 2: Representación del Indígena.....	16
2.1. Representación pictórica de los indígenas de Latinoamérica.....	16
2.2 Teoría indigenista en el Arte	23
2.3 Análisis de la temática indigenista en las obras de Celia Leyton Vidal	25
Capítulo 3: Reflexión sobre el silencio historiográfico en torno a la artista y sus obras desde la crítica feminista del arte.....	28
3.1 Elementos de la crítica feminista para comprender la ausencia de Leyton Vidal en la Historia del arte	28
3.2. Celia Leyton Vidal y sus obras como imágenes del pueblo mapuche.....	36
Conclusiones.....	39
Bibliografía.....	41

Resumen

La presente investigación busca problematizar el silencio de la historiografía del arte chileno sobre Celia Leyton Vidal, resaltando el valor de la temática indígena mapuche en su obra a través de la crítica feminista de la historia del arte. Se utilizó una metodología de carácter cualitativo, la que pretendió mediante la observación documental, discusión bibliográfica y del análisis de obra de la artista, generar una primera aproximación para entender a través de la crítica feminista de la Historia del arte el silenciamiento sobre Leyton Vidal y cómo esto afecta a la negación de la imagen del indígena en el arte. En conclusión, se reconocen cuatro claves que condicionan al olvido historiográfico a Celia Leyton Vidal, demostrando que la Historia del arte, desde su conformación, ha sido estructuralmente sexista y patriarcal. No solamente se dedicó a ignorar y despreciar a las mujeres como artistas destacables, sino que conscientemente se atribuyó la construcción de una narrativa del arte sin mujeres.

Palabras claves: Celia Leyton Vidal, Historia del arte, crítica feminista, mapuche.

Introducción

El origen de esta investigación fue tan espontáneo como esclarecedor. Desde que comencé mi formación como estudiante de Teoría e Historia del Arte me impresionó la abismante ausencia de referencias académicas en el arte respecto a los pueblos originarios del territorio, considerando que representan a más del 12% de la población chilena (Instituto Nacional de Estadística, 2018). Siendo alguien que nació y ha vivido la gran parte de su vida en la región de La Araucanía, mi contacto con mapuche fue una cotidianidad en mi día a día, no solamente porque su simbología está presente en todas partes de Temuco y se los ve deambular por las calles en cada momento, sino porque también son miembros importantes de mis círculos de familiares y amigos. Siendo sujetos de una cultura tan interesante como influyente a nivel nacional, siempre me pregunté por qué no existen estudios ni enseñanza académica de ellos desde la disciplina de la Historia del arte considerando, además, que mi casa de estudios es la universidad pública más relevante del país.

Al momento de iniciar mi periodo de pasantías en el verano del 2021, aproveché la oportunidad de estar viviendo en Temuco para realizar en el Museo Regional de La Araucanía, dicha pasantía. Allí, gracias al interés de mi supervisora, la encargada de Colecciones María José Rodríguez, es que tuve mi primer acercamiento a Celia Leyton Vidal. Me comentó que el Museo poseía la única colección pública que existe hoy en día de la artista y que, además, acababan de realizar junto a docentes de la Universidad Católica de Temuco una investigación titulada *Puesta en valor de la colección pictórica de Celia Leyton en el Museo Regional de La Araucanía*, que trata sobre las obras que se encuentran en los inventarios del Museo. Con el tiempo, y en el periodo donde estuve realizando mi investigación, se fueron publicando nuevas investigaciones como *Celia Leyton, su pintura indigenista, retrato del patrimonio cultural del pueblo mapuche* y el libro *Celia Leyton Vidal Caminos de Millaküyen*. Estos últimos fueron realizados por los investigadores Lorena Villegas, Renzo Vaccaro y Alex Mellado, vinculados a la Universidad Católica de Temuco.

En dichos textos, y con apoyo de fuentes primarias de la artista, descubrí que Leyton Vidal había desarrollado un potente trabajo artístico que sumó más de 200 obras sobre la

representación del mapuche en retratos, escenas de costumbres, mitologías e incluso murales, también desarrolló cuatro textos, algunos a color, con un apreciable número de copias que ella misma se encargó de distribuir por las principales ciudades del país. Semejante trabajo artístico y de difusión me pareció imprescindible de analizar, pero al momento de buscar información relativa a ella y a sus obras me percaté que no existía ninguna referencia en los principales repositorios de la Historia del arte del país, e incluso, ni siquiera existía para el momento un perfil de ella en el listado web oficial de artistas visuales chilenos. Este hecho, sumado a que todas las investigaciones referentes a Leyton Vidal están mayormente enfocadas en su biografía en detrimento a un estudio en concreto sobre sus obras, me hizo cuestionar el porqué del silenciamiento sobre ella y cuál es la relevancia de sus obras para la Historia del arte nacional.

Para poder dar respuesta a estas preguntas, planteé mi investigación en base a tres objetivos. El primero apuntó a conocer la vida y obra de Leyton Vidal con el motivo de comprender la dimensión de su propuesta artística; el segundo objetivo apuntó a barajar los modos de representación en el arte de los indígenas en América, el sentido de esto es exponer, a grandes rasgos, cómo ha ido cambiando la concepción pictórica de estos sujetos y las repercusiones que ha tenido el arte tanto para su imagen como para su identidad como sujetos; el tercer y último objetivo se enfocó principalmente en un desarrollo teórico de la crítica feminista en la Historia del arte, lo que pretendió en un primer momento exponer el asentamiento del sexismo existente dentro de nuestra disciplina, al mismo tiempo generar una crítica que a través del análisis historiográfico de cuenta del canon artístico que ha imperado en el arte desde la modernidad hasta nuestros días, el cual no solo ha dejado de lado a las mujeres como participes activas en el arte sino que también se ha encargado de borrarlas de su discurso oficial. Estos tres puntos fueron la base para analizar la propuesta artística de Leyton Vidal la que, considero, abre una nueva arista en la trascendencia y valoración del arte nacional.

De este modo, basé la metodología de esta investigación en un carácter cualitativo, pretendiendo, a través de la observación documental, discusión bibliográfica y del análisis de obras, generar una primera aproximación que permitiera entender el silencio de la Historia

del arte chileno sobre Leyton Vidal. En este sentido, las fuentes de información relativas a la crítica feminista sobre la Historia del arte proveniente de reconocidas teóricas como Linda Nochlin, Rozsika Parker y Griselda Pollock, textos de la historiografía del arte chileno, de las corrientes del periodo y movimientos que representaron al sujeto indígena a mediados del siglo XX, como también fuentes primarias relativas a la artista son los pilares que permitirán dar cuenta del silencio sobre la plástica mapuche de Leyton Vidal y cómo esto afecta a la negación de la imagen del indígena en el arte. El interés por la crítica feminista en la Historia del arte tiene razón de ser en poder dar explicación a la significativa ausencia de mujeres en el arte y en el cómo esto ha relativizado sus obras de la apreciación artística y del canon oficial del arte, permitiéndonos realizar nuevas relecturas que pongan en valor el trabajo de artistas como Leyton Vidal en el arte.

Por consiguiente, esta investigación se estructura en el orden que se expusieron los objetivos, es decir, desde la vida y obra de Leyton Vidal, la representación del indígena en el arte de Latinoamérica, y finalmente una crítica feminista a la Historia del arte, la cual considera como recuento historiográfico el análisis hecho por las teóricas del arte Rozsika Parker y Griselda Pollock sobre los cambios ideológicos de la mujer como artista, los que desde los inicios de la Modernidad condicionaron el silenciamiento y borramiento de las mujeres en el arte hasta nuestros días. Las fases que se consideran son: el artista y la clase social en el siglo XVI, el artista y las academias en el siglo XVIII, y la imagen del artista en las novelas y diarios del siglo XIX. De esta forma, este orden permitirá exponer los tres ejes principales que han condicionado y, a su vez, valorizan lo que hoy en día es para nosotros la plástica mapuche de Leyton Vidal. Añado como aclaración que para el uso de las palabras en *mapuzundun*, las que se han escrito en cursiva con el objetivo de puntualizar, es que he decidido utilizar el grafemario del famoso lingüista Anselmo Raguileo Lincopil. El sentido de esta elección consiste en hacer uso de la escritura desde la perspectiva de un hablante de la lengua mapuche, como símbolo de autonomía frente al academicismo occidental.

Capítulo 1: Celia Leyton Vidal

1.1 Vida

Celia Leyton Vidal (Santiago, 11 de junio de 1895 – Santiago, 28 de noviembre de 1975) fue una artista visual que desarrolló la mayor parte de su carrera artística en el sur de Chile, específicamente en la ciudad de Temuco. A muy temprana edad se relacionó con comunidades Mapuche de las reducciones cercanas a los lugares que transitó, cuestión que quedó registrada en sus textos autobiográficos donde expresa su gran admiración hacia este pueblo. Dedicó su vida a la docencia artística, a la gestión cultural y a su pasión, la pintura. Sobre su obra plástica podemos mencionar que alcanzó un número de más de 200 obras (Rodríguez, Villegas, & Quiroga, 2018), incursionando en diversos géneros, tales como la pintura de historia, mitología, escenas de costumbres, los retratos y la pintura mural. Actualmente se encuentran obras de su autoría en las principales ciudades del país, y aunque la mayoría están en dominio privado, la colección pública de mayor envergadura se encuentra en el Museo Regional de La Araucanía en Temuco y consta de diez retratos. Dicha ciudad también alberga dos murales, los cuales se encuentran ubicados en el Liceo Gabriela Mistral y en la sucursal de Correos de Chile.

La formación artística de Leyton Vidal comenzó en su adolescencia cuando ingresó a la Escuela Técnica Femenina en Santiago. Allí, tuvo como maestros de dibujo y pintura a Nicanor González Méndez (1864-1934) y Pedro Reszka (1872-1960). Pasó varios años estudiando en dicha institución bajo la guía de sus maestros y una ardua disciplina, lo que finalmente condujo a que ingresara a la Escuela de Bellas Artes en el año 1918. Comenzó su estudio con el maestro francés Ricardo Richon Brunet (1866-1946) hasta que después de dos años llegó a tener clases con Juan Francisco González (1853-1933), a quien ella admiraba, siendo su pilar para el desarrollo de los recursos técnicos y expresivos de su plástica. González acogió a Leyton Vidal, corrigiendo sus bocetos en un taller que le facilitó y encomendándole encargos que le permitieran costear los materiales tan necesarios para su enseñanza, pero un incidente con un cuadro que él no le había solicitado mermó su relación. Posteriormente continuó estudiando con Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925), quien demostró poco interés en ella. Leyton Vidal obtuvo varias medallas en la Academia, logros

que no fueron suficientes para continuar su sueño de estudiar pintura en Europa, ya que no fue candidata a obtener una beca.

Tras abandonar la Academia, Leyton Vidal se trasladó a la ciudad de Concepción para trabajar como profesora de dibujo en el Liceo de Niñas en el año 1923. En dicho lugar encontró la vocación a la docencia, específicamente en la enseñanza del arte, lo que la mantuvo allí por 7 años. En el año 1931 se estableció en la joven ciudad de Temuco, enfocándose nuevamente en la enseñanza artística de jóvenes mujeres del Liceo de Niñas, el que actualmente se llama Liceo Gabriela Mistral. Poco tiempo le quedó para su propio desarrollo artístico, ya que la gran cantidad de horas de docencia sumado a cursos de arte decorativo para señoras y clases de dibujo a niñas y jóvenes la dejaban agotada (Leyton, Rupandungú, 1968). Fue en esta institución donde Leyton Vidal volvió a estar en contacto con el pueblo Mapuche, ya que la mayoría de sus estudiantes provenían del campo e incluso de algunas comunidades indígenas cercanas. La relación que cultivó con ellas y el conocer sus experiencias de vida le impulsó y fortaleció la inquietud por pintar al pueblo Mapuche, estableciendo confianzas que le permitieron posteriormente visitar las comunidades indígenas, entablar relación con las personas y conocer sus costumbres.

Leyton Vidal se estableció por más de tres décadas en Temuco hasta su retorno a Santiago, dejando un legado inigualable para la ciudad. En los 25 años que trabajó en el Liceo de Niñas creó el “Círculo de Dibujo”, que consistió en un espacio dentro del estamento estudiantil para la discusión sobre arte, movimientos artísticos y artistas, incluso generando publicaciones periódicas. Un aspecto relevante dentro de su trayectoria fue también la publicación de cuatro textos que corresponden a libros y catálogos sobre su plástica que tuvieron como finalidad un carácter educativo y la difusión de su obra. Su primera publicación fue *Araucanía Rostro de una Raza Altiva* en 1945, allí expone un catálogo exhaustivo de su obra y añade referencias de críticos sobre su producción artística, siempre centrada en lo mapuche. Su segunda publicación es del año 1950 y se titula *Raza Araucana, 8 pinturas de Celia Leyton*, a modo de catálogo expone obras de la artista en láminas a color. El tercer texto data del año 1953 y se titula *Araucanía*, funciona como segunda edición de su primer libro, con la diferencia en que los temas tratados alcanzan una mayor profundidad

e incluso añade información sobre la cultura Mapuche y el *mapuzundun*. Su último texto se titula *Rupandungú* del año 1968 el cual, a modo de memorias, articula tanto la vida de ella, desde sus motivaciones de la infancia, antecedentes de su educación, su trabajo artístico y la preferencia por su plástica centrada en lo mapuche, como también un pequeño diccionario de la lengua.

Para el año 1942 funda la Academia de Bellas Artes de Temuco (ABAT), que en un principio fue dirigida bajo la visión artística inquebrantable de Leyton Vidal. Su principal propósito fue levantar la necesidad de que existiera el estudio, la enseñanza y la divulgación del arte para un desarrollo artístico y cultural en la ciudad. Destaca en ella que, tanto por sus publicaciones y por su gestión cultural, su trabajo y obra alcanzaran una amplia difusión en la prensa local e inclusive en la prensa internacional. Encontramos menciones sobre ella en el *Diario Austral de Temuco* como también en *El Correo de Valdivia*, en revistas de difusión periódica como *Simiente*, *Cautín*, *En viaje* y *Eva*, como también se haya difundida su obra en libros intelectuales de la época como *La mujer chilena (El aporte femenino al progreso de Chile) 1910-1960* de Felicitas Klimpel. En la prensa internacional, encontramos reportajes de ella en el diario *Ofensiva de España* y en la revista *ABC* también de España, los cuales hacen alusión a la exposición que llevó a cabo Leyton Vidal en dicho país en el Colegio Mayor Hispanoamericano de Nuestra Señora de Guadalupe.

Leyton Vidal se jubiló el año 1956 del Liceo de Niñas de Temuco, decisión que tomó para poder dedicarse a su producción visual. Realizó una gira por Europa logrando exponer 34 de sus obras en Madrid e incluso donó la obra *La Gesta* al Círculo de Bellas Artes de dicha ciudad, cuadro inspirado en la figura del poeta Alonso de Ercilla. También visitó Italia, Egipto, Grecia y Francia, donando su obra *Maliqueo* al Museo del Hombre de París. En el año 1961 regresa a Santiago para establecerse definitivamente hasta su fallecimiento. Crea su taller llamado *Rucatelier* en la calle Los Limoneros 3565 en la comuna de Macul. Este

espacio abocado a la creación artística redimía diferentes motivos culturales de La Araucanía e incluso albergaba distintos artefactos propios de una ruca, como el fogón central y diferentes textiles que decoraban las paredes. Fue allí donde centró su proyecto final de generar un lugar propicio para trabajar y producir obras visuales, intentó traspasar infructuosamente este espacio a la Universidad de Chile para que protegiera su legado y gestionara una beca para jóvenes artistas mapuche. Leyton Vidal murió el 28 de noviembre de 1975 producto de un cáncer al hígado, legando aproximadamente 180 pinturas las cuales dejó en instrucción que fueran donadas a la Liga de la Infancia. Lamentablemente hoy en día se desconoce el paradero de la gran mayoría de ellas.



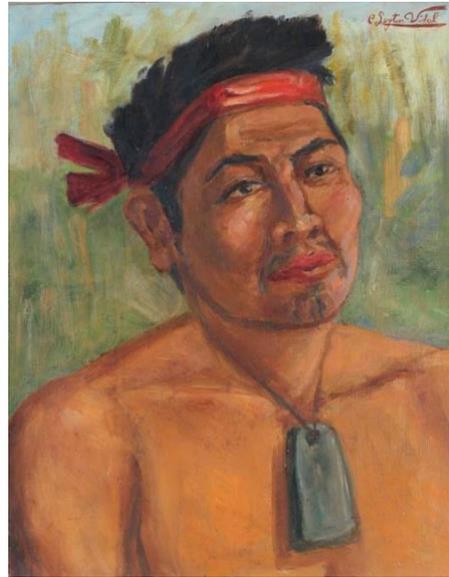
Celia Leyton Vidal, “La Gesta” (Siglo XX). Óleo, 73 x 100 cm. Ubicación: Presumible en el Círculo de Bellas Artes de Madrid

1.2 Obras

La obra pictórica de Leyton Vidal estuvo focalizada, en su gran mayoría, en la representación del pueblo Mapuche y su cultura. Un aspecto relevante a considerar como antecedente de la pintura de Leyton Vidal es que para su ejecución realizó profundas investigaciones que la llevaron a relacionarse y convivir con las comunidades mapuche, su entorno geográfico, sus costumbres y tradiciones, lo que documentó en sus textos y de los cuales podemos identificar el carácter etnográfico que conlleva su plástica. Según lo establece la categorización de obra propuesta en el libro *Celia Leyton Vidal, Caminos de Millaküyen* (Villegas, Vaccaro, & Mellado, Celia Leyton Vidal Caminos de Millaküyen, 2020), es posible agrupar la obra de Celia Leyton Vidal bajo seis temáticas: los retratos, ceremonia y rito, murales, autorretratos, estudio y copias, acuarelas y cartulinas de viaje. De los cuales, y para los fines de esta investigación, sólo se tratarán las primeras dos categorías, las que considero son las que definen en esencia la plástica indígena de nuestra artista. De esta forma, se atenderán a dos obras por cada categoría:

1.2.1 Retrato

De este género artístico en particular es del cual se conocen más obras de la artista. La primera obra que analizaré se titula “El Toqui”, se trata del retrato de Ñanco Calviqueo quien provenía de la localidad de Trovolhue, cercana a la ciudad de Carahue en la región de La Araucanía (Leyton, Rupandungú, 1968). De composición vertical, en esta pintura Leyton Vidal nos brinda el busto de un adulto de torso descubierto, se posiciona sobre la vertical central donde el horizonte no se distingue claramente en el fondo de paisaje difuso; de luz frontal se refleja la pincelada gruesa y paleta de colores cálidos y brillantes en el personaje, siendo el fondo de colores más fríos. El sujeto se representa ataviado con símbolos propios del pueblo mapuche. En su cabeza lleva un *xarilogko* de color rojo, este es una vincha que brinda dignidad y lo usan tanto hombres como mujeres, se diferencian entre géneros siendo el femenino de plata y el masculino de lana. El segundo ornamento, el cual lleva colgado al cuello se denomina *tokikura* (*toki*: jefe militar/guerrero; *kura*: piedra), es un elemento trapezoidal que en el mundo mapuche es considerado una “piedra de poder” y que al portarlo manifiesta la materialización del poder y autoridad de un sujeto (Menard, 2018). Ambos elementos nos brindan la imagen de un *toki*, quien es un jefe militar/guerrero que asume el mando en tiempos de guerra.



Celia Leyton Vidal, “El Toqui” (Siglo XX).
Óleo sobre madera entelada, 49,5 x 39 cm.
Museo Regional de La Araucanía de Temuco

El segundo retrato se titula “Cude Papay”, se trata de Carroren Huaruqueo quien habitaba en las cercanías del lago Maihue en el sector cordillerano de la región de Los Ríos y, según nos relata Celia Leyton Vidal, tenía más de noventa años al momento de ser retratada (Leyton, Rupandungú, 1968). De imagen frontal y sobre la vertical central y horizontal se muestra el busto de una anciana con sus respectivos atavíos mapuche; de tonalidades opacas en el fondo, resalta la calidez del color en el rostro de la retratada, denotando la gestualidad gruesa de la pincelada. En su cabeza se puede apreciar el *xarilogko* de plata propio de la indumentaria femenina que a su vez sostiene una cinta



Celia Leyton Vidal, “Cude Papay” (Siglo XX).
Óleo sobre tela, 48 x 35 cm. Museo
Regional de La Araucanía de Temuco

amarilla en forma floral; en sus orejas se pueden apreciar un par de pendientes que se denominan *chawai*; su torso se encuentra cubierto con el *kvpam*, que es un paño rectangular con el que la mujer cubre su cuerpo y la *vkvja*, que es un poncho; su pecho se encuentra adornado por un *kvlkai*, que es una cadena que va sujeta a los hombros y cae de manera semicircular sobre el pecho, y la *trapelakucha*, que es un adorno pectoral.

1.2.2 Ceremonia y Rito

Bajo esta categoría es donde podemos apreciar con claridad el aspecto etnográfico en la plástica de Leyton Vidal, ya que como nos comenta en sus memorias “Después de muy difíciles investigaciones en distintas Reducciones pude hilvanar completa la ceremonia” (Leyton, Rupandungú, 1968) a la que refiere la primera obra por revisar “Anchimallen”, el cual corresponde a un rito que en su texto *Rupandungú* define como:

... una guagüita que, después de haberle dividido el cuerpo en varias partes juntándolas con su propia sangre más tres gotas de sangre del dedo del corazón que durante cuarenta días le dará un ülmen, en un “metahue” es enterrado en la puerta de un corral.

Esta criatura resucita a los cuarenta días en forma de una bola de fuego o en forma de un hombrecito chico con ojos fulgurantes que avanza dando saltitos cortos y a medida que va saltando, se enciende y se apaga una luz. (Leyton, Rupandungú, 1968).



Celia Leyton Vidal, “Anchimallen” (Siglo XX). Óleo sobre tela, 80 x 60 cm. Ubicación: desconocida.

Se dice que para esta ceremonia se le arrebató la vida a un niño recién nacido para crear a esta criatura que otorgase bienestar a la familia que la posea, e incluso, cuando existen relaciones extramaritales y el hijo primogénito es un varón, se le entrega a la *machi* para convertirlo en *anchimallen*, ya que los mapuche condenan los hijos no nacidos en matrimonio. De esta forma, en conjunción con los relatos recogidos por Leyton Vidal, podemos apreciar este cuadro de composición triangular, se representa a una anciana con ambas manos extendidas y la cabeza inclinada, sostiene en su mano derecha un objeto puntiagudo que apunta al segundo personaje de la escena, un niño que en su cabeza se encuentra una esfera rojiza. La anciana representa a una *machi* ataviada en los ropajes y joyas propios de su indumentaria, los cuales fueron mencionados en la categoría anterior, junto al niño pronto a ser sacrificado. El cuadro devela un fondo luminoso de tonalidades amarillas que rodean a la anciana, lo que hace centrar la atención en la triangularidad de los personajes en colores más opacos.

La segunda obra por revisar corresponde más bien a un mito y se titula “Tren Tren”:

...se refiere al tema del Diluvio. Los araucanos creían que había dos seres potentes. Uno que se arrastraba en un monte alto, tenía forma de serpiente y se llamaba Tren-Tren. El otro Kay-Kay Filú se aposentaba en el mar o en el río, ambos eran invisibles. Cuando Tren-Tren cantaba, las aguas se recogían en su lugar y cuando cantaba Kay-Kay Filú las aguas se derramaban o inundaban. Eran cerros embrujados que podían moverse, caer y hundirse en el mar. Tradiciones remotas hacen pensar en un cataclismo visto por ellos, al que se ha dado el nombre de Tripacon o Mañin. (Leyton, Rupandungú, 1968).

De composición rectangular, encontramos la línea del horizonte sobre la horizontal central del cuadro, donde destaca la división del cielo con el mar. Sobre el mar y acompañado de un semicírculo luminoso de colores amarillos y rojizos se encuentra una figura animal con cresta de colores que dispone su mirada hacia el espectador. En la



Celia Leyton Vidal, "Tren Tren" (Siglo XX). Óleo, 36,5 x 50,5 cm. Colección privada Raúl M. Ibáñez Salgado.

zona inferior del cuadro se presenta una leve porción de tierra donde serpentea un tipo de serpiente de tonalidades verdosas y terrosas. Se aprecia en la pintura una amplia gama de colores, los cuales quedan hilvanados en la representación del oleaje del mar y en el resplandor que acompaña a la figura animal superior. Destaca en el mar colores más luminosos, mientras que en el cielo es de tonalidades más opacas. Celia Leyton Vidal nos muestra el mito que, para algunos, es la explicación del origen del mundo en la cultura Mapuche.

Un aspecto clave para tener en cuenta de la plástica de Leyton Vidal es situar su obra dentro de lo que fue la estética dominante en la pintura nacional de la época, la cual empezó a reflejar tardíamente los síntomas de las vanguardias europeas en la década de los cuarenta, siendo influenciada principalmente por el arte abstracto el que conllevó a un posterior proceso de abandono de elementos o vestigios naturalistas por un concepto de arte no figurativo. Todo lo contrario a lo que se puede apreciar en la estética de Leyton Vidal que, relacionada a la enseñanza de sus maestros como Juan Francisco González, tuvo una tendencia más impresionista ligada a la importancia del color y la mancha en su vínculo con el mundo exterior, estética que de por sí constituía un patrón generalizado en la pintura chilena (Ivelic & Galaz, 2009), lo que sitúa a Leyton Vidal dentro de la tendencia estilística de los artistas nacionales de la época. Este último punto es clave para esta investigación, ya

que permite ir desentramando las claves historiográficas que se encuentran presentes en el silenciamiento de la artista y su obra.

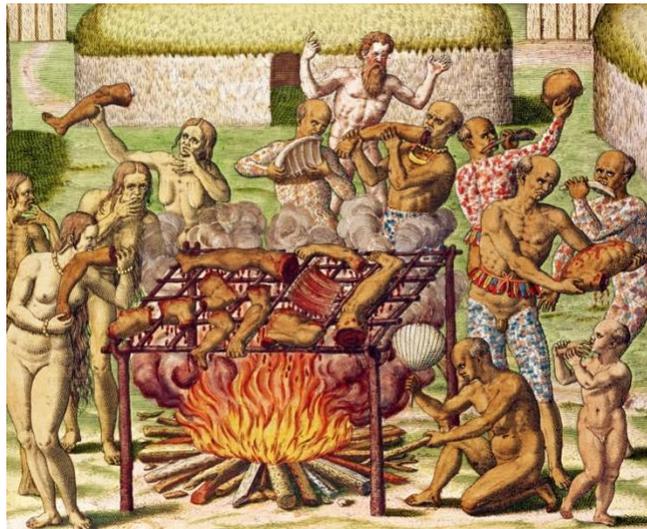
Considerando lo anterior, es relevante preguntar qué es lo que hace particular la pintura de Leyton Vidal. Al analizar y describir las experiencias recreadoras de la artista, damos cuenta del carácter, no sólo en cuanto a la pincelada y el color de sus obras como reflejo de lo sentimental y lo entrañable en cuanto a una constante en su pintura (R. Romera, 1969), sino también al hecho mismo del tema en su representación que otorga, dentro de la historia del arte nacional, el espacio principal dentro de la representación y exhibición pictórica al indígena, que en este caso es al pueblo Mapuche. En la plástica de Leyton Vidal encontramos a sujetos posibles y aptos de ser representados en sus individualidades y particularidades, dejando de lado cualquier sesgo intelectual de tergiversación sociocultural, siendo este el aspecto clave que nos permite hoy en día reinterpretar sus obras. Con el objetivo de dar mayor contexto a este punto, se desarrollará este hecho en mayor profundidad en los capítulos siguientes.

Capítulo 2: Representación del Indígena

Tomando en cuenta los periodos artísticos que abarcan desde la época de la Colonia Española hasta el día de hoy, los pueblos indígenas latinoamericanos han estado presentes de una u otra forma en la visualidad plástica del continente. Esta última se ha visto condicionada y, a su vez, mediada con los procesos socioculturales que han sido parte de la conformación de los estados-naciones actuales, teniendo periodos de mera mención del indígena hasta periodos de gran exaltación de su imagen. Dichas situaciones señalan las claves con las que podemos analizar la obra artística de Leyton Vidal. Por esto, un recuento histórico que, a grandes rasgos, de cuenta de la representación pictórica de los indígenas en Latinoamérica, junto a una revisión de la teoría indigenista entendida como la corriente teórica más prominente respecto al sujeto indígena, me permitirá interpretar las particularidades de su contexto y corpus pictórico, esbozando los elementos fundamentales con las cuales, hasta no hace mucho, su obra ha quedado relegada de las páginas de la Historia del arte nacional.

2.1. Representación pictórica de los indígenas de Latinoamérica

Al examinar los formatos visuales con los que se ha representado al indígena en Latinoamérica, se pueden percibir las influencias sobre su imagen en la plástica. Tenemos como antecedente, en un primer momento, las alegorías y representaciones sobre los indígenas que fueron elaboradas en base a relatos escritos que llegaron al Viejo Continente durante el periodo de dominio europeo en el siglo XVI y que sirvieron para exotizar y barbarizar a las poblaciones originarias. Bajo el intento de explicitar una condición de



Theodore De Bry. "Grabado de la América Pars Tertia". (Siglo XVI). Grabado a color. Imagen extraída de <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Theodore-de-Bry/90268/Brasile%C3%B1os,-de-&39;Tercera-Parte-...&39;,-1592-%28grabado-del-color%29.html> (visitado el 18 de enero 2023) (Bry, 2023)

superioridad por parte del europeo, se propuso una imagen simbólica del indígena a través de la matriz cristiano-clásica de la época, atribuyéndole la condición de inferioridad a los nativos del continente, establecida a través de connotaciones negativas que lo asimilaban a lo salvaje, bárbarico y monstruoso. A modo de ejemplo se exhibe el “Grabado de la América Pars Tertia” de Theodore De Bry. Este grabado nos muestra a un grupo de personas, mujeres, hombres y niños, reunidas en un fogón asando partes de cuerpos humanos, saboreándose y comiéndoselas en una actitud de festejo, mientras que en la parte posterior de la imagen se aprecia a un hombre europeo con las manos alzadas en actitud de horror. Se distingue al europeo de los indígenas por el color de su tez más clara y pelo. Al atribuir la condición de canibalismo y salvajismo, se exhibe al indígena como un grupo culturalmente inferior, como pecadores e incivilizados, imagen que sustentó la política expansionista europea como civilizadores y evangelizadores en América (Orriols, 2012).

Un segundo momento lo constituyen las estratificaciones de origen étnico que fueron establecidas por la Corona española en los periodos en que gobernó América durante la Colonia y que tuvo como propósito instaurar la supremacía social y económica de los nacidos en Europa por sobre el resto de los habitantes del continente. Como ejemplo, podemos apreciar un Cuadro de Castas en donde la clasificación étnica de los sujetos se presenta en una serie de pequeños recuadros, que generalmente son dieciséis, donde se ven representados una pareja, hombre y mujer, asignados cada uno a través de una inscripción a un determinado grupo social, acompañados de un hijo o hija, este último ilustra la



Desconocido. “Cuadro de Castas” (Siglo XVIII). Óleo sobre tela. 148 x 105 cm. Colección Museo Nacional del Virreinato, México.

mezcla entre los grupos étnicos que conformaban la sociedad novohispana, los cuales eran fundamentalmente indígenas, españoles y africanos. La estratificación se ordena desde el primer recuadro de la esquina superior izquierda, desde donde parte el orden de jerarquía. En cada recuadro de fondo neutro los personajes se ven caracterizados por atributos físicos,

como el color de piel y cabello, además que visten trajes característicos de cada grupo social, lo cual se corresponde a su posición socioeconómica dentro de la jerarquía de aquella época. Debajo de cada ilustración se aprecia la leyenda con el nombre de la casta con la cual se clasifica cada grupo, cuestión que era usual en este tipo de lienzos (Ebert, 2008).

A esos dos momentos, le siguen las representaciones que realizaron las expediciones científicas desde finales del siglo XVIII, en su búsqueda descriptiva y testimonial de los territorios en cuanto a su geografía, flora, fauna y fisonomía de sus habitantes, estableciendo formatos de representación del indígena. El acervo visual que existe de esta época estuvo en su mayoría a cargo de los denominados artistas viajeros. Un ejemplo de ellos es el famoso dibujante alemán Mauricio Rugendas (1802-1858), quien permaneció ocho años en Chile recorriendo y dibujando sus paisajes y sus gentes. Para el año 1835 se hizo rumbo hacia al sur del país, hasta llegar al norte del río Bio Bio, que para la época marcaba la frontera entre mapuche y chilenos. Sus trabajos sobre indígenas se pueden clasificar en dos tipos, los de carácter etnográfico y los de carácter narrativo (Diener, Rugendas: América de punta a cabo, 1992). El primer grupo de carácter etnográfico se puede dividir en tres clases de trabajo: los dibujos hechos al natural, los cuales son evidentes al encontrar detalles que no fueron finalizados por el dibujante; las versiones reelaboradas de estos dibujos, las cuales presentan pequeñas modificaciones de los dibujos hechos al natural ya que se corrige ligeramente la composición; y, las pinturas al óleo, las cuales tienden a reunir elementos de varios dibujos que al incluir el color proporcionan nueva información para la etnología.

Un ejemplo de obra de carácter etnográfico es el dibujo titulado “Grupo de araucanas delante de una choza o toldo”, aquí se representan a mujeres y niños reunidos frente a sus viviendas realizando diferentes actividades. En un primer plano, de izquierda a derecha, se ve una primera mujer hincada en actitud de hilar, a la derecha de ella se distinguen dos niños, uno de los cuales está de pie y otro dentro de una cuna tradicional que se denomina *kupvlwe*, le siguen tres figuras de las cuales se distinguen dos mujeres sentadas peinándose, ambas se encuentran ataviadas de ropa y joyería tradicionales. En un segundo plano se distinguen otras figuras humanas y las *rukas*, que son las viviendas mapuche. Podemos decir que esta

imagen corresponde a la primera clase de grupo etnográfico: dibujo hecho al natural, ya que hay figuras humanas y detalles en los elementos que se encuentran inconclusos. De esta imagen sabemos que es el único dibujo de Rugendas que representa a mapuche con sus viviendas, además que la parte inferior izquierda lleva la inscripción “Los Ángeles”, lo que detalla la ubicación geográfica de donde realizó este dibujo.



Mauricio Rugendas. Grupo de araucanas delante de una choza o toldo (Ca. 1835). Lápiz sobre papel. 21,2 x 33,4 cm.

Por otro lado, el segundo grupo de trabajos sobre los mapuche realizado por Rugendas son de carácter narrativo, y tienen como base de información los detalles recogidos por los dibujos de carácter etnográfico. Sus trabajos de carácter narrativo tratan de escenas dramáticas que tienen que ver con el rapto de mujeres por parte de los mapuche, lo que se conoce como “malones”. Estas escenas son de carácter ficticio, ya que Rugendas nunca se adentró al territorio dominado por los mapuche y su contacto con ellos se limitó a zonas limítrofes y siempre en territorio bajo control de las tropas chilenas (Diener, 2012), por lo cual debemos asumir que este tipo de obras son producto de su imaginación y de su carga cultural, ya que no fueron experiencias vividas por él y provienen de la tradición oral o de la lectura. A modo de ejemplo se exhibe el dibujo “Las mujeres se ocultan entre los matorrales” donde podemos ver a algunas mujeres con sus hijos ocultas tras la vegetación, las cuales en actitud de temor y espanto ven pasar a atacantes mapuche desde su



Mauricio Rugendas. Las Mujeres se ocultan entre los matorrales. (Ca. 1835). Lápiz sobre papel. 22 x 34,6 cm

escondite. De este ejemplo podemos evidenciar la pervivencia de las ideas de salvajismo y barbarie atribuidas con anterioridad a las poblaciones indígenas.

Finalmente, ya hacia finales del siglo XIX, se difunden discursos referentes al indio provenientes de otras disciplinas, como la antropología y la sociología, las cuales han influido en las aproximaciones que el arte ha tenido en el trabajo de representar a los pueblos originarios de Latinoamérica. El caso más significativo se puede apreciar en la Teoría Indigenista, que en la plástica tuvo como expresión central la búsqueda de la autenticidad cultural. La cual encontró fundamento en la conformación de los estado-naciones latinoamericanos, lo que en palabras de la historiadora del arte peruana Natalia Majluf se entiende como “...una serie de estrategias diseñadas para satisfacer la demanda de una identidad basada en una cultura nacional auténtica y orgánica” (Majluf, 1994). Esta búsqueda ocupó la imagen del indígena en cuanto a la idea de algo originario, lo que tuvo como consecuencia que su representación pudiera ser puesta a la invención del artista e incluso ser recreado de distintas formas y en distintos momentos, estando siempre al servicio de ideologías que buscaron un consenso visual de su imagen. Se entrará en profundidad sobre esta teoría en el subcapítulo siguiente.

Como ejemplo, se aprecia el cuadro “Los Andes” del pintor peruano Sérvulo Gutiérrez. Se puede observar que en toda la vertical central se extiende la figura de una mujer en primer plano, la cual por su tamaño desproporcionado se contrapone con el tamaño de las montañas del fondo; por otra parte, la horizontal central divide el circuito montañoso del cielo con nubes; la figura de la mujer cubre su cara con ambos brazos, dejando distinguir su cabellera negra, siendo sus extremidades agigantadas en comparación con el resto de su cuerpo. Se puede intuir una analogía entre el cuerpo y paisaje, ya que



Sérvulo Gutiérrez. Los Andes. (1943).
Óleo sobre lienzo. 106 x 79 cm. Colección particular, Lima.

la textura de la pincelada es la misma tanto en el cuerpo como en las montañas. No se determina si el título refiere a las montañas o a la figura, o a ambas, siendo de esta forma el

paisaje un elemento de distinción de una nación (Majluf, 1994). A esto se le denomina “telurismo”, que se entiende en base a que las culturas andinas y sus características se encontraban determinadas por las fuerzas geológicas y naturales del paisaje al cual estaban circunscritos.

De esta forma, las corrientes y ejes temáticos que han abordado al indígena presentan semejanzas entre sí, considerando que tanto la pintura de costumbres, como la pintura de castas, las alegorías, el muralismo mexicano, entre otros estilos pictóricos y formatos visuales que se pueden trazar desde la Colonia hasta la actualidad, se han dedicado a representar al indígena, a grandes rasgos, como un sujeto desprovisto de individualidades obviando las características inherentes a cada etnia, lo cual gira en torno a concepciones que patrones no-indígenas han establecido sobre ellos con el objetivo de trabajar conceptos relativos a la inferioridad racial, como también a la identidad nacional, exotismos, la idea del “buen salvaje” y el reencuentro con la naturaleza, o también descripciones que atañen a lo local como en el regionalismo. Estos fenómenos guardan relación en el hecho de que la representación de las etnias latinoamericanas ha estado determinada y ejecutada por los grupos o clases sociales que ostentan el poder, quienes no son indígenas y más bien provienen de un universo cultural ajeno a las culturas originarias del continente. (Lauer, 1997)

Ahora bien, es conveniente distinguir las nociones de orientalismo y exotismo. Para esto, los escritos de Edward Said (Said, 2021) permiten definir que, a grandes rasgos, el orientalismo es un discurso y conjunto teórico creado por Occidente para entender y relacionarse con Oriente. Este discurso se apoya en las estructuras de conocimiento que en un primer momento generó Europa a finales del siglo XVIII, las cuales fueron sucedidas desde el fin de la 2ª Guerra Mundial hasta hoy en día por Estados Unidos. Estas, guardan relación no con el concepto en sí y Oriente, sino más bien entre el orientalismo y sus ideas sobre Oriente. Son colectivas y se relacionan, apoyándose en instituciones educativas, académicas, históricas, de la lengua, de las imágenes e incluso burocráticas en lo que respecta a lo político y socioeconómico. De esta forma, el orientalismo puede ser entendido como un “modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en

la experiencia...” (Said, 2021) occidental, siendo así un estilo que pretende dominar y tener autoridad sobre este, produciendo como consecuencia una relación de poder y hegemonía en la que Occidente se define y engrandece al considerar a Oriente, su contraparte, como una forma inferior incapaz de definirse a sí misma.

En este sentido la noción de exotismo, que no es excluyente del orientalismo, nace en Europa en el siglo XV y abarca un universo geográfico representacional más amplio, trabajando sobre la imagen e idealización tanto del Oriente Próximo como de Asia, Oceanía y América, lo que a grandes rasgos podríamos denominar como todo lo que no es Europa. Apunta a la representación en el arte de lo externo y lo desconocido desde la mirada etnocentrista, identificando lo ajeno, es decir, lo exótico como objeto abstracto, artificioso, fantástico y de deseo (Gonzalez Alcantud, 2021). Se propone dar a conocer a través de la experiencia pictórica al otro en una escala desigual, en donde su forma es considerada extraña y primitiva bajo estereotipos que nacen de una visión romantizada hacia los pueblos y costumbres que no son europeas. Como ejemplo se puede examinar el cuadro “Baño turco” de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). En esta obra de formato circular, se aprecia a un grupo de mujeres de diferentes razas, todas desnudas y ataviadas con joyas, posar en un baño turco; realizan diferentes acciones: algunas se peinan, otras conversan, comen, danzan e incluso tocando un laúd, haciendo referencia a la cultura árabe como también lo hace la arquitectura y utilería presentes en la obra, como la mesita con café y el incensario, lo que en su conjunto denota un éxtasis erótico en la desnudez y en las caricaturas de las mujeres, e incluso podemos pensar que la forma circular del cuadro hace referencia a la mirada espía a través de un agujero y cerradura como acto de deseo.



Jean Ingres. Baño Turco. (1862). Óleo sobre lienzo. 110 x 110 cm. Museo del Louvre.

De esta forma, considerando que “el indio”, es decir, los indígenas, son una categoría simbólica y estética que ha ido cambiando de paradigma con el tiempo, y por ende su imagen, se establece que en general, a excepción de algunos ejemplos concretos, entre los

que podemos considerar los murales del Palacio de Educación de México ejecutados por Diego Rivera o la pictórica de nuestra artista Leyton Vidal en cuestión, las representaciones de indígenas y los movimientos artísticos que estuvieron implicados en ello buscaron un consenso visual en torno a su fisonomía y vestimenta, atribuyendo matrices simbólicas al indígena que concebían, trastornaba y prejuiciaba sus estilos de vida y costumbres, otorgándoles tópicos que ayudaron a construir una imagen que representaba a los indígenas, en algunos casos, como sujetos inhábiles o de deseo, transformando su representación en singular e indivisa en la mayoría de los casos, adjetivando su figura y dejándola desprovista de la mera y digna representación del indígena como sujeto tal e individualizado en sus particularidades (Lauer, 1976).

2.2 Teoría indigenista en el Arte

Entendiendo al indigenismo como un movimiento latinoamericano que proviene desde la literatura, adquiere su forma en la representación pictórica a finales del siglo XIX a través del “tema indígena” desarrollándose en diferentes versiones según el contexto nacional, pero con el mismo matiz, el cual fue concebir y aproximarse a lo autóctono bajo el fundamento de conformación y construcción de las naciones-estado latinoamericanas. Los lugares donde tuvo más amplio desarrollo fueron los países donde existe una gran mayoría de población indígena, como lo son Perú y México. A nivel historiográfico, se entiende que a medida que los indígenas se fueron haciendo más presentes en la vida urbana a principios del siglo XX y que la burguesía citadina vio en la historia de ellos la respuesta a la búsqueda de su origen cultural, es que la clase dominante se vio obligada a darles un espacio representacional, pero solo bajo un visión que fuera comprensible para ellos. Es así como la Teoría Indigenista emerge no como una idea de contenido pictórico, sino más bien como un discurso sociocultural, y a veces político, de una nación que, en su intento de integración de lo autóctono, utiliza la representación de los grupos indígenas menospreciados para exhibir su singularidad, apropiándose de su imagen y cultura.

El origen del indigenismo se encuentra en el surgimiento y toma de conciencia del mestizo, en la búsqueda del valor auténtico nacional, donde la identidad personal de los individuos

de un país se define en base a una identidad colectiva que deviene desde el sujeto indígena como paradigma de la nacionalidad auténtica que centra esta búsqueda en las culturas prehispánicas de las cuales extrae su particularidad, siendo fuente primordial de la construcción de un discurso de cultura nacional. Existen variadas representaciones en donde se puede apreciar la construcción de esta identidad, a modo de ejemplo tenemos una fotografía de Francisco Laso (1823-1869) quien fue un pintor peruano precursor del indigenismo. En esta imagen se aprecia a Laso vestido de indígena, lo que podemos entender como la asimilación de su identidad personal en base a una identidad colectiva que no le es propia, presentando la paradoja de que la imagen del indígena viene a dar cuenta de la cultura nacional, pero al mismo tiempo quien es el sujeto a cargo de su representación no lo es, dejando en evidencia que el indigenismo solo busca en lo indígena una opción cultural (Majluf, 1994).



Anónimo. Retrato de Francisco Laso. (1868).
Fotografía montada sobre cartón. 21,1 x 24,2 cm.
Museo de Arte de Lima.

La cultura dominante amplió su esfera de apreciación en lo que se percibía como tradicional no-hispánico. En consecuencia, el movimiento indigenista buscó por parte de la clase criolla un camino hacia la modernidad en lo tradicional, en donde se desmarca de lo tradicional hispano imperante haciendo eco de su singularidad en el otro eje cultural de la población mestiza americana, es decir, en su pasado prehispánico. Es así como se le da valor, desde las clases medias y altas criollas y mestizas urbanas, a los ancestros indígenas no en busca de un rescate cultural sino más bien por una mirada que buscaba ser original. De esta forma, las poblaciones mestizas y criollas se desentienden de una verdadera adopción e inclusión de lo indígena, ya que el sujeto indígena es excluido de esta toma de conciencia y reflexión cultural, es por esto que el indigenismo se construye bajo las reflexiones de no-indígenas y no como un verdadero movimiento proveniente desde los indígenas, alejándose de un intento real de incorporación del indígena a la nación (Majluf, 1994). Lo que se aprecia en que, si bien existe en la pintura del siglo XX indígenas y aspectos referentes a ellos, es muy

extraño encontrar personas individualizadas, por lo cual se entiende que su imagen es más bien simbólica o alegórica (Lauer, 1997).

El indigenismo perseveró en una reflexión de cómo acercarse a la realidad nacional, en un intento de aproximación de lo no-autóctono hacia lo autóctono, donde el resultado fue la expansión del gusto de las elites por representar un lenguaje que no abocaba al indígena, sino a la construcción de un personaje indígena entendible desde lo criollo. Este lenguaje era comprendido como una mirada propia de vanguardia y occidental, percibiendo la experiencia nacional en relación con lo autóctono entendido como lo indígena, en un esfuerzo de brindarle un sesgo local a la modernidad. Pero, al mismo tiempo, el indigenismo falló en ser el medio que diera contenido a los sectores invisibilizados y de la realidad social, como también falló en dar espacio de acción a las culturas indígenas dominadas dentro del ámbito que estaba poniendo en palestra su cultura, ya que en su representación no lograron “concebirlo efectivamente como un ser susceptible de tener individualidad y de existir en el tiempo presente” (Lauer, 1997).

2.3 Análisis de la temática indigenista en las obras de Celia Leyton Vidal

Un primer aspecto que considerar sobre la época de desarrollo artístico de Celia Leyton Vidal en la primera mitad del siglo XX es que el mundo intelectual y político chileno vaticinaba la extinción de los mapuche. Como señala Cristian Vargas Paillahueque:

...la ideología en boga durante inicios del siglo XX auguraba la desaparición del pueblo mapuche: gran parte de los artículos de prensa y de los estudios científicos inscribían a las personas de dicha población como «piezas vivientes» de un pasado pronto a extinguirse. (Vargas Paillahueque, 2019).

Dicha realidad se ve reflejada en el incesante intento de la artista por recabar información documental de este pueblo, pensando que esto sirviera como fuente de información educativa para los niños. Se propuso perpetuar la imagen y costumbres del mapuche como sujetos que conforman la identidad nacional mestiza, siendo los antepasados directos de la gran mayoría de los chilenos contemporáneos, como también por la heroica historia del

pueblo mapuche que triunfó frente a la conquista que el Imperio Español estaba llevando a cabo en el continente, razones por las cuales Leyton sintió gran admiración hacia ellos.

Pero también, al igual que indigenistas del Perú y de México, Celia Leyton Vidal establece un método de apropiación cultural. Ejemplo de esto es el autorretrato al óleo “Millaküyen”, donde se representa vestida de mapuche, desatando una de las paradojas más grandes de la perspectiva indigenista y que tiene relación con entender la identidad personal en base a una identidad colectiva anteriormente mencionada, la que en este caso es de origen mapuche y que no le es propia. Se representa a sí misma ataviada en la indumentaria y joyería mapuche, pero en su apropiación resalta aún más su



Celia Leyton Vidal. Millaküyen (Siglo XX).
Óleo sobre tela, 72 x 84 cm. Colección
privada familia Leyton Campos.

diferencia, presenta al mapuche como paradigma de lo nacional y su vez ella se muestra como no perteneciente a este pueblo originario, resaltando la otredad. Aun así, la peculiaridad en la obra de Leyton Vidal radica en que su representación del mapuche carece de cualquier intento de homologación, anonimato o síntesis cultural a la forma en que los principales estilos pictóricos efectuaron, como el muralismo mexicano (Zamorano & Cortes, 2022), siendo una corriente que estuvo estrechamente emparentada con el indigenismo.

Todo lo contrario, en Leyton Vidal los sujetos representados se encuentran totalmente individualizados e identificados, no pierden sus particularidades territoriales sino más bien éstas se encuentran resaltadas y especificadas en textos descriptivos que subyacen a las obras. La manera en la que se representa al mapuche en sus obras da cuenta de un abordaje del indígena aparentemente único en la plástica nacional de su tiempo, hasta donde el estado de la cuestión permite suponer. Exclusivamente vemos en las obras pictóricas de una artista al indígena como sujeto principal, digno de ser representado en sus particularidades, desprovisto de idealizaciones y conceptos, siendo quizás por primera vez representado como

un ser apto de tener individualidad y existir en tiempo presente. Es ahí donde radica el valor intrínseco y pictórico de la artista, en donde encontramos su autenticidad plástica e histórica.

Capítulo 3: Reflexión sobre el silencio historiográfico en torno a la artista y sus obras desde la crítica feminista del arte

3.1 Elementos de la crítica feminista para comprender la ausencia de Leyton Vidal en la Historia del arte

Al momento de abordar la vida y obra de Leyton Vidal el desafío más grande fue encontrar fuentes de información relativas a la artista. Al recurrir a los repositorios de la Historia del arte nacional me pude percatar que existen muy pocos escritos que otorguen datos referentes a la artista, y de los cuales la mayoría están enfocados en la biografía de Leyton Vidal en detrimento a un estudio en concreto sobre sus obras. Este hecho me hizo dar un giro a la investigación, y en la búsqueda del porqué de esto y el silenciamiento sobre las obras de la artista, es que me acerqué la teoría feminista enfocada en la Historia del arte, como una rama del movimiento feminista que desde el siglo XX ha buscado la integración de las mujeres y minorías en ámbitos sociales, laborales y académicos que hasta el momento han sido y, en gran medida siguen siendo, palestra de hombres blancos y heterosexuales. De este modo, para nuestra disciplina el cambio de paradigma comenzó con la historiadora del arte norteamericana Linda Nochlin, que en el año 1971 sentó las bases teóricas para que el feminismo estuviera presente en el estudio de la Historia del arte al publicar el texto *¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?*.

Para dar respuesta a esta inquietante pregunta partiré consignado que tanto la disciplina de la Historia del arte y, por ende, su institucionalidad completa se ha conformado a través de la creación de un discurso ideológico, una selección bien estudiada dentro de un universo historiográfico diverso que ha legitimado un orden de relaciones que otorgó la hegemonía cultural del arte al sexo masculino, el cual es inminentemente blanco y está centralizado en los ejes culturales europeos y norteamericanos (Pollock, 2007). Por tanto, para poder esbozar cómo se fue configurando el panorama actual del arte es que trazaré un acotado examen sobre la participación de las mujeres en el arte desde el periodo medieval hasta la actualidad, entendiendo cómo se ha construido una Historia del arte sin mujeres, poniendo énfasis en cuatro claves que considero han deslegitimado las contribuciones de artistas como Leyton Vidal. Sabemos que, en la época medieval tanto las mujeres como los hombres participaban

activamente en gremios dedicados a diversas producciones artísticas del periodo. Se hallan documentadas un gran número de mujeres en libros parroquiales y gremiales, las cuales realizaban labores tanto de escultoras e iluminadoras, lo que hace intuir que su acceso al aprendizaje de estas prácticas era común. Estos antecedentes sirven para destacar la problemática que se les presentó a las mujeres para poder acceder a la enseñanza artística en la época moderna y el posterior borramiento de sus nombres de la Historia del arte en el siglo XX.

El Renacimiento trajo consigo la reestructuración de las condiciones de la producción artística, lo que afectó la intervención de las mujeres en las bellas artes y en el acceso a las formas convencionales de aprendizaje del arte. Ellas, que habían participado activamente en la producción económica del hogar y los gremios, comenzaron a ser excluidas. Establecer la posición de la mujer como alguien no profesional y, por ende, no activa en el comercio, indicaba un estatus social más elevado para la familia. Esta transformación en el arte les generó una mayor exclusión de la práctica artística y la imposibilidad de poder identificarse en su labor como artista. Ya para los siglos XVII y XVIII, con la fundación de las academias oficiales de arte, se creó un nuevo sistema de aprendizaje que profesionalizó la práctica artística y racionalizó su estudio. Las academias establecieron un restringido acceso que evitó que las mujeres pudiesen acceder a la educación artística. Inclusive, para aquellas que lograron ingresar, se enfrentaron a restricciones que les impedían ser parte de las clases al desnudo, curso esencial para aprender de un modelo vivo la anatomía humana. El desnudo era el pilar de las formas más reconocidas del arte de aquel periodo, siendo parte principal en la composición de la pintura de historia, la categoría artística más elevada dentro de la jerarquía de géneros de la pintura.

En este punto encontramos la primera clave: la discriminación educacional a la mujer. Esta ha producido un papel limitado a la práctica artística femenina, restringiendo su labor a estilos menores como naturalezas muertas, retratos y paisajes. Estos géneros de la pintura eran considerados menos importantes y prestigiosos en comparación a los temas históricos, mitológicos o religiosos, los cuales eran el objetivo culminante del arte del periodo. A las mujeres no se les permitía abordar los temas más elevados o se las desalentaba de hacerlo.

Por asociación, se las consideraba artistas "menores" o inferiores a sus colegas masculinos que se dedicaban a los temas de mayor prestigio. En consecuencia, existieron serias implicancias en cómo se fue percibiendo a las mujeres artistas, como menos capaces intelectual y emocionalmente para abordar temas complejos o expresar ideas profundas a través del arte. El prejuicio que se generó limitó el acceso a una educación artística completa para las mujeres, cuestión que también afectó a Leyton Vidal. En sus relatos nos comenta que algunos de sus profesores tenían poco interés en ella, a pesar de sus varios logros artísticos que fueron premiados con medallas de oro en la Academia. De igual forma, ningún reconocimiento la posicionó lo suficiente para obtener una beca y continuar su sueño de estudiar pintura en Europa, cuestión que ella adjudicó a la enemistad que tuvo con uno de sus profesores. La invisibilidad con la que fue tratada Leyton Vidal tiene su origen en esta idea social de ser menos apta por ser mujer, por ende, su obra no es considerada seriamente, generando una exclusión sistemática de su figura de las instituciones como del concepto de arte en sí.

En el siglo XIX se consolidó la burguesía patriarcal como clase dominante, estableciendo definidos roles de género que fueron instaurados como históricamente intemporales y biológicamente determinados (Pollock, 2007). Esto significó para las mujeres su reclusión al cuidado de la familia y el hogar, lugar donde debía realizarse como persona bajo el deber de criar a sus hijos, donde trabajaría y viviría, asumiendo dichas tareas como naturales para su género y de no ser así, sería penalizada como antifemenina y antinatural. Al mismo tiempo, la noción de artista se asoció a la idea de un "creador" cuyas características eran relativas a aspectos antidomésticos como la bohemia, el paisaje y el exterior, cualidades en total contradicción con el papel que desempeñaba la mujer y más bien eran características de los hombres burgueses de la época. Por tanto, la creatividad en el arte, lo que denominamos genio artístico, se subyugó a un imperativo masculino *per se*, inclusive como un componente propio de la masculinidad, estableciéndose una contradicción ideológica entre las identidades que se asocia ser mujer y ser artista.

Al ahondar en esta discriminación por sexo, se puede esclarecer un tipo de segregación construida que diferenció la actividad artística de hombres y de mujeres (Pollock, 2007).

Debemos entender aquí una construcción activa de la diferencia, con la cual se establecieron terrenos separados en la realización del trabajo artístico entre hombres y mujeres. Para comprender y entrar en conocimiento de por qué no existen grandes mujeres artistas, no podemos reducir las condiciones de formación artística de ellas a un argumento reduccionista de discriminación, el cual no ahonda en la estructura de subordinación que ha tenido el trabajo artístico de mujeres bajo la hegemonía de los hombres, tanto en las prácticas de las instituciones como en el mismo lenguaje del arte. Para entender esto podemos basarnos en las bibliografías de la Historia del arte que incluyen referencias de mujeres, las cuales dejan en manifiesto términos repetitivos al momento de analizar sus obras, los que obedecen a una estereotipación del trabajo artístico femenino. Este estereotipo se encuentra otorgado por el sexo y busca dar cuenta de la “feminidad” en el trabajo de las mujeres, operando como un término de diferencia frente a lo que es ser mujer y ser artista.

Al entender que existe una relación entre lenguaje e ideología, se puede comprender que tanto los conceptos referentes al artista y las definiciones sociales de las mujeres han tenido desde un comienzo caminos diferentes y que desde el siglo XIX estos han ido en contradicción. Podemos percibir que nunca nos expresamos como “hombre artista” o “arte hecho por un hombre”, sino más bien se subentiende que al decir artista o arte estamos refiriéndonos a un hombre. En cambio, cuando queremos dar cuenta que una obra fue hecha por una mujer inmediatamente debemos expresar “mujer artista” o “esto lo hizo una mujer”. Esta concesión de privilegio en la palabra artista y arte se estableció en base a la subsistencia de la aserción de un “otro” negativo, en la cual el arte hecho por mujeres debe estar en un claro punto de aclaración, a diferencia de lo que sucede con el arte hecho por hombres. Primero debemos resaltar que fue hecho por mujeres para mencionarlo, lo que a su vez significa denigrarlo, dejando en clara evidencia la jerarquía masculina tanto en el arte como en sus conceptos. Este punto es importante ya que el discurso de la Historia del arte se ha centrado en el artista, imponiendo un visión de realidad en la que este sujeto es inherentemente masculino.

En esta contradicción semántica encontramos la segunda clave: la oposición entre ser Mujer y ser Artista. La polaridad extrema que se construyó entre hombre y mujer ha sido utilizada

frecuentemente para quitarle a las mujeres algún reconocimiento cultural. Cuestión que vemos ejemplificada en Leyton Vidal, una artista que tuvo un potente trabajo de gestión cultural que consideró la fundación de la anteriormente mencionada Academia de Bellas Artes de Temuco (ABAT), la creación de círculos de pintura y discusión sobre arte, como también la difusión de sus pinturas a través de textos y exposiciones. No solo encontramos en ella un arduo trabajo de divulgación artística, sino también una nueva forma de entendimiento en cuanto a la representación de los sujetos alternos, lo que considera haberle otorgado el espacio principal dentro de la representación y exhibición pictórica al indígena, que en este caso es el mapuche. El que podamos contemplar la representación de estos sujetos sin los sesgos que históricamente han desvirtuado su imagen es el valor intrínseco de la plástica de Leyton Vidal, siendo el aspecto que la distingue de la gama de artistas que representaron indígenas, por tanto, es en su obra plástica donde encontramos su creatividad artística.

Para finales del siglo XIX ideales como lo doméstico, lo decorativo, lo delicado, son algunos de los adjetivos que más frecuentemente le fueron atribuidos al arte hecho por mujeres. El apogeo de estas caracterizaciones a las obras de arte de mujeres se terminó asentando a finales de este siglo, con el establecimiento social de la burguesía, el cual les otorgó un papel importante pero subordinado bajo los ideales victorianos que concedieron a las actitudes ideológicas de la diferencia entre sexos una naturalidad sobreentendida. En este periodo se esperaba socialmente que una mujer letrada diera cuenta de talentos, no que fuera parte de los círculos profesionales, y menos aún de los círculos de artistas. El sexo femenino era antónimo de la razón y el entendimiento, mientras que estas características eran propias de los hombres ilustrados. Lamentablemente muchas obras de mujeres artistas fueron adjudicadas a hombres, algunas por falta de investigación y otras simplemente porque fueron plagiadas, como a su vez se les restaba importancia por el simple hecho de haber sido realizadas por una mujer. Esta norma de género fue casi inevitable e incluso para aquellas que optaron por evadirla obtenían la censura como castigo.

En este punto encontramos la tercera clave: la artista no es apreciada porque es Mujer. Podemos hoy en día consignar a Leyton Vidal como una de las artistas más obliterada de su

generación (Rodríguez, Villegas, & Quiroga, 2018). Considerando que el discurso de la Historia del arte es netamente masculino y por tanto los criterios sobre la calidad de una obra se han allanado para apreciar esencialmente al arte hecho por hombres, estableciendo gradaciones y distinciones que han generado escalas entre mayor y menor, con evaluaciones positivas y negativas sobre las obras, los juicios valorativos tienen implicaciones particulares en las obras de mujeres, las cuales son regularmente acusadas de no estar a la altura de las perspectivas sobre un “buen arte”. Según nos cuentan sus textos autobiográficos, Leyton Vidal realizó todo tipo de gestiones para dar a conocer su obra, conversó con ministros de gobierno, grandes artistas, con la prensa, entre otros personeros relevantes de su época, generando discusiones que pusieron en valor la creatividad de su obra, cuestión que no la alejó del silenciamiento histórico. Entendemos, por tanto, que el sexo del artista determina la visión sobre el arte: el hombre es factible para los conceptos de artista y genio, en cambio la mujer es intrínsecamente incapaz de alcanzar dicho genio y, por ende, ser apreciada como artista.

Se debe saber que desde los principios de la Historia del arte las referencias sobre mujeres artistas en los textos relativos a la disciplina fueron en un notable aumento hasta su abismante silenciamiento a comienzos del siglo XX. Desde el siglo XVI, con los primeros escritos de Vasari, hasta el siglo XIX se reconoció abiertamente la existencia de artistas mujeres en la bibliografía sobre arte, aunque si bien sus referencias se encontraban cargadas con los prejuicios anteriormente mencionados, eran considerables las menciones sobre ellas. Pero, al hacer una revisión rápida a cualquier índice onomástico de los actuales textos sobre Historia del arte podemos percatarnos de la notable ausencia de nombres femeninos, tanto así que se ha llegado a considerar que las mujeres siempre han estado al margen de la cultura. Sin embargo, al observar que en ciertos periodos de la historia existen abundantes referencias sobre mujeres artistas, mientras que en otros periodos son vagamente mencionadas, se nos invita a poner en cuestión la objetividad con la cual se ha escrito y se ha presentado nuestra Historia del arte.

Ciertamente los historiadores del arte no pueden pasar por alto que siempre han existido mujeres artistas, pero la utilización de estereotipos para analizar el arte hecho por mujeres

les ha servido para marginar el trabajo de las artistas del Arte (masculino) y para afirmar la construida contradicción entre las actividades sociales de las mujeres y el mito de la creatividad masculina, instaurando la idea de que la mujer artista es un sujeto no generador de grandeza artística. De esta forma, llegamos a la cuarta clave: el borramiento. El considerar a la mujer incapaz de producir considerables logros para el Arte, no es candidata apta para pertenecer al discurso oficial de la Historia de este mismo. En concordancia, Leyton Vidal no es la excepción. A pesar de resaltar y poner en valor el trasfondo de su plástica hoy en día, destacamos que en su periodo de actividad en Temuco hubo centenares de menciones de ella en la prensa local, asimismo considerables elogios hacia su trabajo artístico por connotados artistas como Siqueiros, de críticos de arte, historiadores, directores de museos, como también de personeros públicos y políticos de la época. Por ende, al investigar sobre ella lo primero que llama la atención es cómo alguien tan relevante en la esfera pública de una de las ciudades más importantes del sur de Chile hoy en día haya sido tan marginada de la historia, lo cual nos lleva nuevamente a la pregunta de investigación del porqué el silenciamiento hacia Leyton Vidal.

Por tanto, al entender que la conformación de las estructuras de las instituciones del arte se ha llevado a cabo a través de la creación de un discurso ideológico, una selección bien estudiada dentro de un universo historiográfico diverso que ha legitimado un orden de relaciones que otorgó la hegemonía cultural del arte al género masculino. No podemos pensar ciegamente que la producción artística universal ha sido un campo de exploración netamente masculino. Las mujeres y los diversos grupos humanos siempre han estado involucrados en dicha producción. Investigaciones de las historiadoras del arte Rozsika Parker y Griselda Pollock dan cuenta de una lista ininterrumpida de documentos, archivos, registros, biografías y estudios de mujeres artistas desde la antigüedad hasta el siglo XX. Increíblemente fue el siglo de la modernidad, donde las mujeres fueron más visibles que nunca, el momento en nuestra historia reciente en que comenzaron a intervenir activamente en la vida política y social, incluido el arte, el que se encargó de borrarlas de la memoria cultural y se ocultó el hecho de que han sido partícipes activas y creativas de nuestra cultura (Parker & Pollock, 2021).

Entendiendo un orden de dominación referente al género en el Arte, se debe tener en cuenta a “la cultura” como un conjunto de conocimientos y prácticas sociales, las cuales en una primera instancia son productoras de la significación con la cual se establecen órdenes de sentido para el mundo en el que vivimos (Parker & Pollock, 2021). Por ende, “la cultura es el nivel social en el que se producen aquellas imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden ser ideológicamente movilizadas para legitimar un orden de relaciones de dominación y subordinación...” (Pollock, 2007). Así, al ser la Historia del arte la disciplina que se encarga de estudiar la producción cultural, debemos considerar su papel como eje crucial en la hegemonía establecida tanto en clase, como en raza y género en el Arte. Por tanto, es importante estudiar las formas en que se han construido las definiciones de realidad en la sociedad como lo son las categorías de género asignadas tanto a hombres como a mujeres, ya que son clave, a nivel ideológico, en la reproducción de una jerarquía entre ambos sexos. De esta forma, siendo la femineidad construida bajo los parámetros del hombre, las mujeres son dejadas afuera en los lenguajes del discurso ideológico de la disciplina de la Historia del arte.

Para consiguiente, la historia feminista del arte debe centrarse, no en valoraciones estéticas que solo reproducen la jerarquía ya establecida en el arte, sino más bien, en la diferencia que la producción artística de mujeres establece frente al canon, dando cuenta de la ilegibilidad falocéntrica que el mundo del arte condiciona para la valorización del arte hecho por mujeres (Pollock, 2007). Entender la creatividad artística de mujeres debe ir en pos de transgredir los ejes ideológicos que condicionan nuestra cultura y en hacer una revisión crítica de cómo se ha escrito la Historia del arte. La diferencia que produce Leyton Vidal frente al canon se encuentra en la representación que ella hace del sujeto indígena, los que son totalmente individualizados e identificados, no pierden sus particularidades como en las representaciones pictóricas que han tenido históricamente los pueblos originarios de Latinoamérica, sino que en este caso su identidad se presenta resaltada y especificada. Exclusivamente vemos en las obras pictóricas de una artista al mapuche representado en sus particularidades, desprovisto de idealizaciones y conceptos, siendo quizás por primera vez representado como un ser apto de tener individualidad y existir en tiempo presente.

Por esto, para poner en valor las obras de artistas como Leyton Vidal, se debe ir más allá de buscar criterios de evaluación que las validen estéticamente para su apreciación, ya que estos se encuentran establecidos y apuntan a mantener el orden de dominio masculino en el arte. La valorización artística de las mujeres debe ir de la mano de la búsqueda de conocimiento sobre las formas históricas que explican la producción artística de ellas, ya que la historia no es un bloque construido de información, sino que es un cúmulo selecto de procesos y relaciones complejas. Históricamente las mujeres han sido marginadas y subrepresentadas en el ámbito artístico, lo cual ha llevado a una falta de reconocimiento y apreciación de su trabajo generando una ausencia en la comprensión de su papel en el arte, sin considerar que ellas siempre han aportado desde su experiencia a su desarrollo. En este sentido la Historia del arte debe ser, ante todo, un constante ejercicio historiográfico de reflexión y revisión crítica que garantice la inclusión de todos los sujetos que han sido parte activa de su conformación y desarrollo. La consideración de estas cuatro claves que se identifican permite visualizar el panorama con el que la Historia del arte ha condicionado al silenciamiento y borramiento de la producción artística de las mujeres, y a su vez, nos permiten generar el descentramiento del canon artístico masculino con el cual valorizar el trabajo artístico de Leyton Vidal.

3.2. Celia Leyton Vidal y sus obras como imágenes del pueblo mapuche

Reflexionar el silencio de la Historia del arte sobre Leyton Vidal pone en cuestión varios parámetros que se conjugan en ella, los cuales, además de las cuatro claves sobre discriminación educacional a la mujer, la oposición semántica entre ser Mujer y ser Artista, la artista no es apreciada porque es Mujer y el borramiento, se suma también el hecho de no haber desarrollado su carrera en el centro de difusión cultural nacional que es la capital de país Santiago, sino que más bien se asentó en la ciudad de Temuco en la primera mitad del siglo XX. Al poner en contexto su ubicación geográfica debemos tener en cuenta que a la llegada de Leyton Vidal a Temuco esta ciudad apenas poseía 50 años desde su fundación, la cual significó el establecimiento definitivo del estado chileno en los territorios Mapuche. Se puede inferir que por el entorno que se vivía en esta particular región del sur, las ideas de civilización/barbarie todavía estuviesen en boga en el panorama ciudadano. Por tanto, es

muy probable que la temática mapuche difiriera de la apreciación del público local, además que esta no calzaba con el paradigma pictórico y estilístico del momento en Chile, el cual estaba centrado en la abstracción y el surrealismo (Ivelic & Galaz, 2009). Identificamos por tanto tres factores de invisibilización y silenciamiento histórico-artístico en Leyton Vidal: el primer factor lo constituyen las cuatro claves que nos otorga la crítica feminista de la Historia del arte; segundo, el lugar geográfico donde se estableció en su periodo más interesante y fructífero artísticamente; y tercero y último, es la temática de su plástica: lo mapuche.

La temática indígena de Leyton Vidal ha sido uno de los tres factores claves por los cuales su obra ha sido infravalorada. Sabemos por sus libros autobiográficos que aprovechó cada circunstancia que tuvo para conversar de su obra con artistas, políticos o personajes públicos relevantes de su época, como también realizó varias giras nacionales y expuso tanto en Chile como en el extranjero con el objetivo de poner en exhibición y circulación su trabajo, pero nunca logró el reconocimiento que ella esperaba. De acuerdo con la crítica feminista a la Historia del arte, entendemos que la invisibilidad y omisión de las mujeres artistas ha sido una práctica persistente en la plástica moderna y reproduce la constante de que mientras las obras de los hombres son consideradas seriamente, las obras de las mujeres son ignoradas. Como ejemplo podemos exponer a famosas parejas de artistas, como Lee Krasner y Jackson Pollock, como Frida Kahlo y Diego Rivera, en ambos casos las obras de los hombres alcanzaron las más grandes posiciones de reconocimiento tanto artístico como histórico, sosteniendo el discurso de la disciplina que ha sido producir una historia oficial que se reduce al logro de los hombres, mientras que las obras artísticas de las mujeres son marginadas de cualquier reconocimiento.

Pero ¿qué tiene de especial las pinturas de Leyton Vidal? Paradójicamente, es la temática indígena mapuche, lo cual considero su más grande valor y aporte hacia la Historia del arte chileno. Es lo que hace a su plástica singular y la diferencia del resto del bagaje pictórico nacional que toma como referente al indígena. Su intervención estética, arduo trabajo de investigación, genio e imaginación la llevaron a lograr lo que ningún artista, desde la Colonia, había logrado plasmar: la representación pictórica del indígena como sujeto

principal de un cuadro, alguien digno de ser representado en sus particularidades, desprovisto de idealizaciones y conceptos. Los sujetos mapuche, tantos hombres como mujeres, desde niños a ancianos e incluso los temas mitológicos pertenecientes a la cultura Mapuche que abordó, se encuentran totalmente individualizados e identificados, no pierden sus particularidades territoriales y significativas sino más bien éstas son resaltadas y especificadas, lo que en algunos casos nos lleva a textos descriptivos que subyacen a las obras. Su representación del Mapuche carece de cualquier intento de homologación, anonimato o síntesis cultural a la forma en que los principales artistas que abordaron al indígena hicieron, por tanto, es ahí donde radica la grave privación de su nombre en la Historia del arte nacional.

Conclusiones

Si bien no es el foco de esta investigación hacer una evaluación de la conformación de la Historia del arte chileno, debemos entender que la Historia del arte como discurso e institución se encuentra sostenida por un orden de poder del deseo masculino, por lo cual pretender simplemente incluir el nombre de mujeres, en este caso Leyton Vidal, no ataja los problemas estructurales de la exclusión de las mujeres en el arte. Según la teórica del arte Griselda Pollock la jerarquía, en cuanto a diferencia sexual, corresponde a secuencias políticas e históricas, por lo cual estas pueden ser cambiadas generando lecturas deconstructivas del carácter producido por dicha diferencia (Pollock, 2007). Dicho carácter guarda relación en la jerarquía establecida entre hombres y mujeres, ya que mientras lo masculino es entendido bajo valores como lo racional y la mente, a lo femenino le son atribuido lo emocional y el cuerpo. Por lo que, para reivindicar la existencia de mujeres artistas, más que intentar incluirlas en los discursos del arte, primero fue necesario hacer una revisión crítica de cómo se ha escrito la Historia del arte, los valores en los que se construyen los géneros en nuestra sociedad y el por qué se considera poco importantes a artistas como Leyton Vidal en el contexto nacional.

Reconocer a través de la crítica feminista de la Historia del arte las cuatro claves que condicionan al olvido a artistas como Celia Leyton Vidal son el primer paso para poder transformarlas. La construcción del discurso de la Historia del arte se ha legitimado a través de un canon, por lo cual, una vez que se identifica como discurso construido podemos iniciar acciones para que este sea intervenido. El establecimiento del canon artístico a través de las instituciones de poder del arte como las academias y museos, que validan el valor y verdad artística en cuanto a presupuestos de género, clase o etnia han condicionado lo que consideramos como Arte. Debemos entender que nosotros como espectadores estamos supeditados a ciertas formas, colores y asociaciones por el discurso que conocemos sobre la Historia del arte, el que a su vez se encuentra determinado por nuestras actitudes culturales y las expectativas socialmente establecidas. Sin embargo, la llave para el reconocimiento de artistas como Leyton Vidal se encuentra no en estereotipos ni en representaciones simbólicas de la mujer, sino en el nuevo camino y posibilidad que se abre en su discurso

artístico, en el producir nuevos significados, efectos y afirmaciones que son propios de una mujer. Por tanto, se afirma “*que las mujeres hacen sus obras gracias a y también a pesar de sus situaciones específicas como mujeres en circunstancias históricas*” (Parker & Pollock, 2021). Interesante sería revisar a futuro la representación pictórica que hace la artista respecto al relato oral de los mapuche, cuestión que puede darse en una futura investigación.

En conclusión, se ha demostrado que la Historia del arte, como disciplina que desde su conformación ha sido estructuralmente sexista y patriarcal. No solamente se dedicó a ignorar y despreciar a las mujeres como artistas destacables, sino que conscientemente se atribuyó la construcción de una narrativa del arte sin mujeres. El discurso de la Historia del arte no sólo ha negado la participación de las mujeres en el arte, sino que aún más gravemente se dedicó a borrarlas de cualquier reconocimiento artístico, centrando la imagen del arte y artista como sujetos masculinos, eurocéntricos-norteamericano, blanco y heterosexual. Artistas como Leyton Vidal, que se educaron académicamente, viajaron, investigaron activamente, ejerciendo gran influencia pública y educacional en donde vivieron, se les fue quitado su valor y fueron aisladas, sin reconocer su importancia para el arte nacional. Se señala un aspecto esencial, y es que las mujeres han hecho grandes cosas, pero el mundo no da la cabida a su reconocimiento. En definitiva, esta investigación invita a dejar de lado la matriz disciplinar con la cual se ha construido la Historia del arte, debemos poner en cuestión sus estereotipos y examinar cuidadosamente sus escalas de valores, los cuales han constreñido y limitado cuidadosamente la práctica artística de las mujeres. Solo así podremos abrir nuevas relecturas para esta relevante esfera de la vida, el arte.

Bibliografía

- Arrieta, P. (2021). *Si muere Duchamp*. Santiago: Tiempo Robado Editoras.
- Bry, T. d. (18 de enero de 2023). *Meisterdrucke*. Obtenido de <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Theodore-de-Bry/90268/Brasile%C3%B1os,-de-&39;Tercera-Parte-...&39;,-1592-%28grabado-del-color%29.html>
- Diener, P. (1992). *Rugendas: América de punta a cabo*. Santiago, Chile: Editorial Aleda.
- (2012). *Rugendas Su viaje por Chile 1834-1842*. Santiago, Chile: Origo Ediciones.
- Ebert, A. (17 de enero de 2008). La representación de las Américas coloniales en los cuadros de castas. *Scenia* N°10, Vol. X, pp. 139-152. Obtenido de https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8409-8409-10-241348-cuadro-de-castas.html?lugar_id=475
- Gonzalez Alcantud, J. (19 de octubre de 2021). *Teoría del Exotismo*. Obtenido de Gazeta de Antropología:
https://www.ugr.es/~pwlac/G06_02JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.html
- Instituto Nacional de Estadística. (2018). *Radiografía de Género: Pueblos Originarios en Chile 2017*. Santiago de Chile.
- Ivelic, M., & Galaz, G. (2009). *La Pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- (1997). *Andes Imaginarios. Discursos del Indigenismos 2*. Cusco: CBC.
- Leyton, C. (1953). *Araucanía. Rostro de una raza altiva*. Santiago: Ferdinando Onganía Editores.
- (1953). *Raza Araucana. 8 pinturas de Celia Leyton*. Santiago.
- (1968). *Rupandungú*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A.
- Majluf, N. (1994). El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa. En G. Curiel, R. Gonzales Mello, & J. Gutierrez Haces, *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas* (págs. 611-628). México: Ediciones UNAM.

- Menard, A. (2018). Sobre la vida y el poder de las piedras: Newenke kura en el Museo Mapuche de Cañete. *Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*.
- Orriols, D. N. (2012). La tradición clásica en las imágenes de América: pervivencia de los modelos y tópicos grecolatinos en la Conquista. *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, 87-106.
- Parker, R., & Pollock, G. (2021). *Maestras Antiguas: Mujeres, arte e ideología*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Pollock, G. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En C. Cordero Reiman, & i. Saenz, *Crítica Feminista en la Historia del Arte* (págs. 141-158). Ciudad de México: CONACULTA-FONCA.
- (2007). La heroína y la creación de un canon feminista. En C. Cordero Reiman, & I. Saenz, *Crítica Feminista en la Historia del Arte* (págs. 161-196). Ciudad de México: CONACULTA-FONCA.
 - (2007). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En C. Cordero Reiman, & I. Saenz, *Crítica Feminista en la Historia del Arte* (págs. 45-79). Ciudad de México: CONACULTA-FONCA.
- R. Romera, A. (1969). *Asedio a la Pintura Chilena (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Rodríguez, M., Villegas, L., & Quiroga, S. (2018). *Puesta en velor de la colección pictórica de Celia Leyton en el Museo Regional de La Araucanía*. Ediciones Subdirección de Investigación.
- Said, E. (2021). *Orientalismo*. España: Debolsillo.
- Vargas Paillahueque, C. (2019). Los Aportes de Claude Joseph sobre el mundo mapuche: cultura material y fotografía del Museo Histórico Nacional. *Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*.
- Villegas, L., Vaccaro, R., & Mellado, A. (2020). *Celia Leyton Vidal Caminos de Millaküyen*. Temuco, Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Temuco.
- (2020). Celia Leyton, su pintura indigenista, retrato del patrimonio cultural del pueblo mapuche. *ACCDERE. Revista de Historia del Arte*, 31 - 53.

Zamorano, P., & Cortes, C. (3 de mayo de 2022). *Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético*. Obtenido de Scielo: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-23762007000200017&script=sci_arttext