

La exposición como potencia: intervenciones del arte latinoamericano en el pasado reciente

The exhibition as potential: interventions of Latin
American art in the recent past

MARÍA LAURA ISE

(Argentina)

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas
marialauraise@gmail.com

Recibido: 04/05/2020
Aceptado: 12/06/2020

Resumen. Este artículo se propone realizar un acercamiento a los posibles vínculos entre testimonio y prácticas artísticas, vistos desde el formato expositivo. Para esto, retoma los discursos curatoriales de tres exposiciones que en la última década recuperan prácticas artísticas, testimonios, documentos e imágenes insertas en la historia reciente del continente, operando reescrituras y ampliando visiones en el campo del arte: *crisiss. América Latina, arte y confrontación. 1910-2010* (2011); *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012-2014), y *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (2017). Esta revisión permite indagar no sólo en las distintas estrategias curatoriales, sino también introducirlas en las disputas por la construcción de sentidos sobre el pasado reciente.

Palabras clave: exposiciones - América Latina - prácticas artísticas - pasado reciente - testimonio

Abstract. This article approaches the possible relationships between testimony and artistic practices, viewed from the exhibition format. For this, it returns to the curatorial discourses of three exhibitions that in the last decade recover



artistic practices, testimonies, documents, and images inserted in the recent history of the continent, operating rewrites and expanding visions in the field of art: *crisiss. América Latina, arte y confrontación. 1910-2010* (2011); *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012-2014), y *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (2017). This review allows to investigate not only the different curatorial strategies, but also to introduce them in the disputes for the construction of meanings on the recent past.

Keywords: exhibitions - Latin America - artistic practices - recent past - testimony

Introducción

La última década fue prolífica en exposiciones que introducen en sus narraciones archivos y documentos, fotografías y registros de prácticas artísticas que permiten enriquecer las lecturas sobre el pasado reciente de la región latinoamericana. Estas exposiciones también permiten repensar la figura de los propiamente artistas, que en medio de experiencias de conflicto, crisis y confrontación política traspasan los límites del campo artístico poniendo el cuerpo en el espacio público de distintas maneras, dando cuenta de sus propias experiencias y subjetividades en estos contextos. ¿Cuál es el aporte de las exposiciones de arte latinoamericano que utilizan el registro y los archivos de la historia reciente a la construcción del relato histórico? ¿Cómo se presenta en exposiciones y curadurías de arte latinoamericano el vínculo entre prácticas artísticas e historia reciente o entre arte y política? ¿Son los registros de estas prácticas testimonios válidos que nos acercan otros aspectos del contexto histórico-cultural de estos años? ¿De qué formas las prácticas artísticas ocurridas en América Latina entre los años sesenta y ochenta pueden pensarse desde la noción de testimonio? Partiendo de estas preguntas, el objetivo del artículo es realizar un acercamiento a los posibles vínculos entre testimonio y prácticas artísticas. Para esto, se retoman algunas exposiciones de arte latinoamericano que en la última década recuperan prácticas, voces e imágenes insertas en la historia reciente, operando reescrituras y ampliando visiones en el campo del arte: *crisiss.*

América Latina, arte y confrontación. 1910-2010 (2011); *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012-2014), y *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (2017). Cada una, con distintos objetivos y recortes temáticos-temporales, proponen mirar el rol de lxs artistas en medio de experiencias histórico-políticas concretas, disputando sentidos establecidos desde el presente y problematizando las construcciones del pasado.

Las exposiciones son espacios privilegiados para realizar investigaciones que dan a conocer artistas y prácticas antes desconocidas por el público, son “lugares de reunión de objetos y personas donde se comparte información y experiencia” (Herrera, 2013: 13). Son también en la actualidad el medio principal a través del cual se conoce y circula el arte que se produce, en este sentido, son un espacio propicio para la producción de un pensamiento crítico sobre las artes visuales. La curaduría ocupa un lugar central, define recortes conceptuales, construye un discurso que está muchas veces en el cruce de disciplinas y que no es unívoco ni se queda en sus enunciados más visibles; más bien, varios elementos intervienen en la formación y recepción de sus proposiciones, lo que define a la exposición como un producto cultural de gran complejidad, digno de revisión y de crítica. Las exposiciones “son también espacios de lucha simbólica y pugna política” (Herrera, 2013: 30); es así que la producción de textos críticos ligados a estas puede pensarse como una acción política, al ser entendida como estrategia de posicionamiento dentro de un espacio de producción de saberes (Weschler, 2012). Reuniendo entonces estos aspectos, una exposición “proporciona recursos para incrementar la potencia del pensamiento”, y por esto mismo, no termina ahí –con su cierre y desmontaje– sino que sus argumentos y proposiciones operan en el tiempo, pueden repensarse una y otra vez (Didi-Huberman, 2011).

Teniendo esto en cuenta, la estrategia de escritura de este texto transita y retoma guiones y textos curatoriales de distintas exposiciones de arte latinoamericano realizadas tanto en el exterior como en la región, entendidas estas como miradores privilegiados que permiten explorar los vínculos entre la historia política reciente de América Latina y las prácticas artísticas como formas válidas de testimonio.¹

¹ Del mismo modo que las fuentes tradicionales, el uso de distintas manifestaciones artísticas y de las imágenes de distintas épocas como documentos o testimonios admisibles de la historia, que

Luego de situar las exposiciones en el contexto más amplio del sistema internacional del arte y las desigualdades que existen históricamente dentro del mismo, el intento está puesto en reconstruir sus estrategias discursivas y vincularlas con su contexto disciplinar e histórico-político.²

Desigualdades superpuestas

Para situar el campo de exposiciones de arte latinoamericano en un contexto más amplio se deben atender a las exclusiones de largo plazo dentro del sistema internacional del arte, que incluye tanto desigualdades geográficas como de género. El concepto de “sistema moderno de arte y cultura” (Clifford, 1998) como sistema histórico sirve para reconocer la marcada división entre países del centro y la periferia, lo que se traduce históricamente en la preeminencia europeo-norteamericana en materia de coleccionismo, pero también en la participación y organización de los principales eventos artísticos, la definición de tendencias artísticas hegemónicas, el monopolio de las publicaciones del área, así como un mercado del arte marcadamente etnocéntrico. Este sistema delimita las condiciones de la representación transcultural a nivel global, en donde “el resto del mundo” –en términos de Stuart Hall (2013)–, ha tenido un lugar marginal.

Desde la segunda mitad de la década del ochenta, grandes proyectos expositivos traen al centro de la escena artística las producciones del entonces denominado “Tercer Mundo” o “periferia”.³ Esta tendencia incluye procesos específicos como

ofrecen testimonio de algunos aspectos de la realidad social que los textos pasan por alto, es ampliamente desarrollado por Peter Burke (2005) en *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico.

² Para el campo de los estudios curatoriales, se pueden consultar los siguientes trabajos: Claire Bishop (2013). *Radical Museology or, What’s “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?*; Aurora Fernández Polanco ed. (2014). *Pensar la imagen/pensar con las imágenes*; Hal Foster (1996). “The archive without museums”; Diana Wechsler *et al.* (2014). *Pensar con imágenes*. Revista Estudios Curatoriales.

³ Sigo la terminología en uso en esta década de “arte periférico” basándome en la diferenciación que realiza Barriandos (2007: 165) en torno al “arte contemporáneo internacional” constituido exclusivamente por artistas occidentales u occidentalizados, organizadores de exposiciones, gestores e instituciones que daban vida a lo que se conoce como arte “mainstream”, en contraposición al “arte periférico”, entonces destinado a museos históricos o etnográficos, muchas veces caracterizado con la etiqueta de “primitivo” o “naif”.

por ejemplo el *boom* de exposiciones de arte latinoamericano que se da tanto en Estados Unidos como en distintas ciudades europeas. También desde 1984 propuestas expositivas como la Bienal de la Habana plantean un contrapeso a estas miradas hegemónicas e ingresan a la escena artística internacional con el objetivo de tener una voz propia y ampliar la representación geográfica de este sistema a nivel internacional. El campo de la crítica de arte latinoamericana participa ampliamente del debate en torno a identidades y jerarquías en el sistema global del arte, y pone en cuestión temas como la legitimidad de los parámetros de valoración, el poder de representación de las identidades a través de las grandes exposiciones, así como la construcción de la propia historia del arte latinoamericano a través de sus catálogos.⁴

Muchas exposiciones, tanto en Europa como en Estados Unidos, dieron forma al campo y ampliaron el conocimiento del arte latinoamericano durante estas décadas. Estas fueron también fuertemente criticadas por sus marcos de interpretación, por su mirada colonial o por volver sobre viejos estereotipos, también porque dejaron de lado muchas expresiones y prácticas con contenido político, el arte conceptual y experimental, así como por incluir muy pocas artistas mujeres a pesar de su enorme presupuesto y amplitud cronológica.⁵ A inicios del siglo XXI, varios proyectos expositivos proponen darle una vuelta a la mirada que ubica al arte latinoamericano como “derivativo” del arte moderno occidental: Utopías Invertidas (2004) o la Bienal de San Pablo (2010), por mencionar solo dos ejemplos que Diana Weschler (2012) describe. En una lectura más reciente de este campo, Cecilia Fajardo-Hill (2017) observa que el nuevo milenio trae menos exposiciones y publicaciones con el hilo de la identidad; en cambio, comienzan a rescatarse el papel de las artistas chicanas y latinas, el trabajo de las mujeres artistas en el campo del performance, y el arte conceptual cobra también relevancia, aunque estas revisiones dejan fuera formas de conceptualismos y el arte experimental con énfasis en lo subjetivo.

⁴ En torno a esto destaco: AAVV (1994). *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte; y Gerardo Mosquera ed. (1996). *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*.

⁵ Para este tema puede verse: María Laura Ise (2016). *Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987-1992*.

El estudio y visibilidad reciente sobre las artistas mujeres trae a escena otra de las desigualdades del sistema del arte, la exclusión histórica de las artistas. La crítica feminista a la teoría e historia del arte aporta desde la década del setenta una perspectiva de análisis histórico-estético. Pone el foco en las continuidades y exclusiones que hacen a la invisibilidad histórica de las producciones de las mujeres artistas dentro del campo. Sus contribuciones cuestionan los discursos canónicos de la historia del arte y replantean la historiografía al considerar aspectos que intervienen en la producción, circulación y modos de funcionamiento en general de este campo.⁶ Estos discursos abren la puerta a revisiones significativas y de largo plazo, dando lugar “a una producción artística y una historia del arte enriquecidas”, aún hoy en desarrollo (Cordero Reiman; Sáenz, 2007: 7).

Más de treinta años más tarde de estos primeros planteos, varios países y museos se hacen eco de la existencia de estas prácticas en sus diversas manifestaciones. Hacia finales de los noventa y principios de los dos mil encontramos algunas publicaciones y exposiciones internacionales que traen a escena la práctica de mujeres artistas a escala global; pero es desde el año 2007 aproximadamente que se deja ver una repercusión de los planteos del feminismo y la apertura de un debate ampliado sobre la inclusión de las mujeres en el campo artístico de forma más evidente.⁷ En opinión de Griselda Pollock, las exposiciones “fueron una señal de que la importancia de las actividades feministas en remodelar las prácticas artísticas de finales del siglo XX ya no podía ser ignorada” (2016: 102). De forma similar que en otros contextos, también en América Latina se comienza a dar cuenta de estas prácticas artísticas desde el ámbito expositivo; las mismas pueden mirarse desde los silenciamientos múltiples que las mantuvieron fuera de escena no solo en sus contextos históricos locales sino también en los discursos de la historia del arte como disciplina.

En este sentido son voces silenciadas y las imágenes que quedan, sus registros

⁶ Ver: Karen Cordero Reiman; Inda Sáenz comps. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.

⁷ Ver el ensayo de Cecilia Fajardo-Hill (2017). “The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices”.

y archivos, testigos mudos hasta hace muy pocos años.⁸ A pesar de este movimiento, la representación desigual de los géneros en el mundo del arte y la falta de equidad tanto a nivel internacional como a escala latinoamericana es una cuestión del presente (Reilly, 2015; Giunta, 2018). Junto con esto, este reconocimiento e integración está lejos de verse como un proceso sin contradicciones, más bien, se trata de procesos que comienzan a ser problematizados hace pocos años (Pollock, 2016; Wu, 2007).

Exposiciones

I. Distintas exposiciones de tiempos más recientes incorporan la idea de poner en movimiento los archivos y documentos, dando cuenta del pasado reciente de la región haciendo uso de estas herramientas. Sostiene Nelly Richard que “el vector arte y política condensa las principales claves de lectura de la historia del arte latinoamericano” (2018: 11), y esto tiene que ver con el largo repertorio en clave militante de obras que atraviesan distintos períodos de la historia regional: los períodos revolucionarios, o los largos años de dictaduras cívico-militares del Cono Sur enmarcados por la censura y la violencia. Decir “lo político en el arte”, según plantea esta autora, implica que el trabajo interno de estas obras –que muchas veces rompen los géneros y formatos heredados de las Bellas Artes– deconstruye representaciones hegemónicas de su entorno político-cultural, pero también activa significados e interpretaciones críticas.

En línea con esto, la exposición *crisiss. América Latina, arte y confrontación. 1910-2010* (Palacio de Bellas Artes / Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 2011) retoma el énfasis en el contenido político, contestatario y de confrontación social como tema vertebral a la hora de mirar el arte de la región. Sin la intención de fomentar el estereotipo que identifica al arte latinoamericano como “político” o

⁸ Sostiene Julia Antivilo (2013) que a diferencia de la historia y crítica de arte feminista en contextos como Inglaterra, España o los Estados Unidos, el escenario latinoamericano es muy diferente debido a que, si bien existen algunos trabajos aislados, no funciona como un campo de producción de conocimiento consolidado sino que es más bien un campo estético-político en construcción.

buscar un concepto totalizador, la muestra intenta ser parte de la discusión sobre arte y política que en esos años estaba sucediendo a nivel internacional entre pensadorxs, artistas y críticxs.⁹ En palabras del curador Gerardo Mosquera (2012), en América Latina el estado de emergencia y de crisis en que vivimos no es la excepción, sino la regla. En este sentido el arte de disenso latinoamericano es de relevancia global y por eso el intento está en articular una gran cantidad de obra que se inscribe en la pulsión de lo político y lo estético: “mucho arte en el continente ha sido transgresor, reaccionando a las tremendas emergencias sociales de sus contextos y usando la permisibilidad que le otorgan el aura, la disyunción y la autonomía del arte para plantear mensajes y acciones radicales que lo han conducido más allá del medio especializado donde es subsumido” (Mosquera, 2011: 23). El discurso curatorial asume que América Latina es vista desde el fragmento, no desde una curaduría de tipo histórica-enciclopédica, sino teniendo en cuenta modelos más flexibles que articulan diálogos entre obras de distintas épocas desde el montaje, y que asume también los vacíos, las omisiones intencionales como la de Frida Kahlo, además de la dificultad de integrar en el discurso visual la documentación de eventos como por ejemplo el Siluetazo de 1983 en Argentina.

En uno de los textos incluidos en el catálogo, la investigadora Karen Cordero Reiman señala que si bien el género no es un tema prioritario en la construcción de la exposición (2011: 365) –menos de un tercio de lxs artistas incluidxs son mujeres–, es posible articular una narrativa específica entre arte, género y política dentro del texto más amplio que estructura la exposición.

⁹ La exposición fue planeada como el evento central en torno a las celebraciones por el centenario de la revolución mexicana y los festejos del bicentenario de la independencia de este país. Más allá de la potente retórica nacionalista de estos aniversarios, asume cierto tono crítico dado el agudo contexto de violencia que enfrenta México en esos años. Se exhiben casi 200 piezas de 103 artistas de 20 países, con una idea de América Latina ampliada, al considerar trabajos de la diáspora latinoamericana y de otros países, rompiendo con la noción territorial. Las obras presentan una gran variedad de medios y técnicas que van del óleo a la videoinstalación y son articuladas formando distintas narrativas, en un recorrido a la vez cronológico y diacrónico. Algunxs artistas incluidos son: Gonzalo Díaz, Carlos Leppe, Arturo Duclos, José Toirac, Tania Bruguera, Wilfredo Prieto, Paola Parcerisa, Rosenberg Sandoval, Ernesto Salmerón, Teresa Margolles, Doris Salcedo, Luis Camnitzer, Santiago Sierra, Wilfredo Prieto, Mona Hatoum, Joaquín Torres-García, los muralistas mexicanos, José Guadalupe Posada, Alfredo Zalce, Guillermo Gómez-Peña, los colectivos Sociedad Civil, ASCO y las Yeguas del Apocalipsis.

A partir de las obras de la pintora colombiana Débora Arango incluidas en la muestra, a las que la curaduría otorga un lugar significativo, se abre un diálogo entre el arte moderno y los trabajos de otras artistas contemporáneas. Las obras de Arango, atravesadas por el tema del cuerpo y los estereotipos sobre las mujeres, expresan la complejidad de la vivencia femenina y constituyen un documento de resistencia cuya implicancia se reconoce muchos años después (Cordero Reiman, 2011: 374). Es así que se deja ver un hilo concreto de producciones que nos muestran una genealogía de la resistencia contra la violencia de género que atraviesa distintos países y momentos históricos y abarca más de medio siglo.

El análisis desde la perspectiva de género “es un componente integral de la historia de arte y confrontación en América Latina entre 1920 y 2010” (Cordero Reiman, 2011: 373) debido a que los trabajos incluidos luchan contra la invisibilidad de los planteos en contra de los estereotipos de género y se oponen a la fuerza de regímenes dicotómicos que racionalizan la diferencia sexual. Se incluyen en esta línea los trabajos de Sandra Ramos, Raquel Paiewonsky, *Las Yeguas del Apocalipsis*, con documentación del performance-instalación “*Las dos Fridas*”, los trabajos de Ana Mendieta, Priscila Monge y Jeanette Chávez.

Cabe destacar que varias de estas obras se ubican a partir de los años 70, en consonancia con el auge del movimiento feminista y las resistencias a los regímenes represivos. Es aquí cuando las artistas comienzan a articular discursos en relación a la represión de la subjetividad y la alteridad, y en contra de los estereotipos y violencia de género. Esta lectura articula discursos vigentes en otras exposiciones internacionales que retoman la crítica de arte feminista como herramienta en estos mismos años.

Crisiss... solo pudo verse en México y estuvo plagada de conflictos en el contexto cultural de su presentación (Cuellar, 2012), incluyendo la censura de una pieza de performance, “¿De qué otra cosa podemos hablar?”, de la artista mexicana Teresa Margolles, que no pudo realizarse en el Palacio Bellas Artes, lugar de enorme carga histórica y visibilidad. A pesar de esto, esta enorme muestra reúne por primera vez y en esta escala producciones de tono disidente y de confrontación sociocultural, destacando su relevancia global y dando cuenta de problemáticas contemporáneas de América Latina. La investigación permite repensar la idea de

confrontación y de disenso, e introduce a este debate una crítica sobre cómo funciona la obra de contenido político en el campo del arte, altamente institucionalizado. A menudo muchas obras no han podido ir mucho más allá de la representación de sí mismas mediante la documentación: “más que actuar, han buscado representar, convirtiendo su acción en la realidad y la expansión del arte hacia otras zonas más bien en sucesos simbólicos”, que retornan al campo artístico, sus redes de validación y vías de comercialización (Mosquera, 2012: 27). La documentación se convierte así en una pieza exhibible y objeto suntuario coleccionable para el mercado, pasando las implicancias sociales de las mismas a un segundo plano.

II. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (2012-2014) revisa en profundidad los activismos presentes en la región en esta década bajo la impronta del acceso ampliado a la información y el usufructo colectivo de los documentos que permiten construir las memorias desde el presente.¹⁰ La muestra es concebida como una cartografía de las irrupciones artístico-políticas que inician en Chile bajo la dictadura de Pinochet y que culminan en el alzamiento armado del EZLN en la sierra chiapaneca en 1994. Su título alude a procesos superpuestos que los artistas experimentan en carne propia durante este período: por un lado, la violencia política sobre los cuerpos, y por otro, la transformación de sus propios cuerpos en base a las acciones de resistencia y libertad, donde el yo individual se disuelve en la sociedad (Red Conceptualismos del Sur, 2014: 17).

Son muchos y heterogéneos los casos que se tienen en cuenta, todos estos coinciden en el uso del cuerpo como el soporte privilegiado y en el uso de tácticas afines, de modos de acción e intervención en el espacio en un tiempo que fue simultáneo, en lugares en principio desvinculados. La investigación revisa el mo-

¹⁰ La exposición se da a partir del intercambio entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y la Red Conceptualismos del Sur, encargada de la curaduría e investigación del proyecto. Pudo verse en el MNCARS, el Museo de Arte de Lima y el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires) entre los años 2012-2014. El listado completo de artistas y colectivos puede verse en: [//www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana).

mento en que el activismo alcanzó “el grado más alto a través de una presencia constante en la esfera pública en contextos marcados por la violencia, la oscuridad institucional o la desaparición de seres humanos” (Red Conceptualismos del Sur, 2014: 17), haciendo hincapié en la transformación que lxs propixs artistas experimentan al visibilizar lo que estaba oculto y ante la urgencia que marcaba el contexto.

Perder la forma humana... se plantea como “experiencia sensible” y como “experimento de reactivación” (Red Conceptualismos del Sur, 2014: 18-19) que permite adentrarse en tres formas de acción política, conectadas y en tensión al mismo tiempo: a) las retóricas de los años setenta y la persistencia de la acción guerrillera en distintos países; b) las formas de intervención en el espacio público bajo lógicas activistas y comunitarias instaladas por organizaciones de derechos humanos y feministas, entre otras; c) las prácticas y subjetividades en la llamada escena *under* y de disidencias sexuales, creando microcomunidades. El orden de la exposición no está dado en torno a secciones nacionales sino a través de conceptos que se van ligando unos con otros desde la experiencia presente, y que dan forma a un glosario que permite atravesar estas experiencias.

La política de reactivación y de rescate de la memoria histórica presenta en esta exposición varias estrategias. En principio, es una investigación de carácter colectivo que no se plantea como cerrada sino que está en curso, que involucra a varios países atravesados por problemas comunes. La misma busca reactivar y volver a ver –trayendo al presente–, las experiencias investigadas desde la socialización ampliada de materiales documentales y voces pertinentes llevadas al campo del arte. Para esto, se reúne de forma simultánea, sin plantear jerarquías entre unas y otros, “la memoria material (documentos y obras) e inmaterial (testimonios) de esas prácticas (Red Conceptualismos del Sur, 2014: 18)”, en un proceso de “exhumación” de obras y documentos antes no visibles en el campo del arte, que vuelve más amplia la propia idea de archivo. En relación al uso de los documentos, el texto del catálogo sienta una denuncia en torno al expolio documental de los países del Sur y las políticas agresivas de adquisición de este tipo de materiales. Esto nos lleva a pensar en la problemática del archivo como un bien cultural de compra-venta sujeto a las leyes del mercado y a la posición generalmente de desventaja que los países de América Latina tienen en este sentido.

III- La exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (2017), incluye 120 artistas y colectivos de América Latina, latinas y chicanas de 15 países en total, con 280 obras y archivos de investigación; en algunos casos artistas muy conocidas, pero también mujeres cuyos trabajos y carreras habían pasado totalmente inadvertidos para la historia del arte.¹¹ El foco conceptual que reúne estos trabajos es la problematización en torno al cuerpo y el compromiso con las luchas sociales y políticas en este período. El período abarcado –clave en la historia latinoamericana y en el arte contemporáneo– representa un giro radical respecto a las tradiciones establecidas y la iconografía en torno al cuerpo, que se redescubre y se lleva al centro de la agenda social y política.

El feminismo artístico “encara la mayor transformación iconográfica del siglo XX” (Giunta, 2017: 29), e invierte los puntos de vista desde donde se había representado el cuerpo femenino, un cuerpo emancipado y diferente, entendido como un campo de batalla atado a la situación política del continente. Las artistas utilizan lenguajes e iconografías experimentales considerados pioneros, entre los cuales el performance tiene un lugar central. Sus investigaciones abren nuevas vías en distintas disciplinas artísticas, y reconsideran una serie de temas que desafían las clasificaciones dominantes dentro del campo artístico regional e internacional: se subvierten las representaciones canónicas de la historia del arte –por ejemplo en cuanto al retrato–; se introducen temas como la raza, la multitud, el pueblo; se cuestionan los formatos que regulan al cuerpo, el erotismo, la sexualidad, los estereotipos en cuanto a la maternidad o el embarazo; se denuncian las desapariciones. Las investigaciones de estas artistas reaccionan ante los sistemas de opresión y ponderan el lugar social secundario que ocupan las mujeres en la sociedad, también realizan acciones que implican en muchos casos la participación de espectadorxs.

El recorrido del catálogo advierte fuertes conexiones temáticas entre las artistas, aunque en general no se hayan conocido entre sí. Sus trabajos no se realizan

¹¹ La exposición es organizada por el Hammer Museum (University of California, Los Angeles), y tiene el apoyo de la Getty Foundation. Se pudo ver en el Brooklyn Museum (Nueva York) y en la Pinacoteca de San Pablo, única sede en América Latina, donde se agrega a la ya existente, obra de artistas de ese país.

bajo la marca del feminismo, es decir, no se identifican como artistas feministas en su gran mayoría, aunque sí se identifica en estas producciones una agenda atravesada por las preocupaciones propias del feminismo en Europa y Estados Unidos de esos años: los valores patriarcales dominantes, el esencialismo y la representación del cuerpo de las mujeres, entre otros. Como bien nota Andrea Giunta en el catálogo, “las artistas no están ligadas generacionalmente al movimiento artístico feminista de Estados Unidos sino al conflicto y resistencia de la región y al contexto de las dictaduras” (2017: 29), es por esto mismo que piensan el estatus del cuerpo femenino en estos contextos, donde muchas de ellas son afectadas por las dictaduras, los exilios y la violencia en Centro y Sudamérica, pero también por las imposiciones del sistema patriarcal en los Estados Unidos.

Este catálogo se constituye en una primera antología de artes visuales y prácticas radicales de mujeres artistas de América Latina y latinas en Estados Unidos. Las curadoras parten y se hacen eco de un vacío en el sistema del arte en el sentido de que muchas mujeres participan del mismo, pero son muy pocas las que obtienen visibilidad. *Radical Woman...* releva esta ausencia general de mujeres artistas que dan forma al arte conceptual y experimental entre los sesenta y ochenta. Se realiza un trabajo de recuperación histórica, al ver de cerca trabajos escondidos y ausentes de una historia patriarcal del arte, en una investigación que lleva varios años. La exposición permite ver cómo la teoría y crítica de arte feminista va ganando terreno en la agenda de distintas instituciones culturales; evidencia además la construcción profundamente sesgada y excluyente de los discursos de la historia del arte, que dejan afuera una gran cantidad de producciones alternativas en cuanto a los temas y medios que despliegan. Nos deja ver además, que lejos de ser anacrónico, el formato de exhibición de “solo artistas mujeres” está aún vigente y es necesario. La investigación aporta relatos e imágenes poco visitadas y oídas sobre los distintos vínculos entre las artistas y movimientos sociales, organizaciones de izquierda y feministas, registrando muchas diferencias entre cada país, aunque no todxs estén representadxs.

Si bien como dijimos antes, en América Latina esta investigación es más bien reciente, es una línea de trabajo que aparece en la agenda inmediata de distintos museos. Escenas artísticas como la mexicana o la chilena –y otras más– presentan exposiciones que recuperan el trabajo de artistas mujeres, donde el tema del archi-

vo, igual que en *Radical Woman...*, se ve como una clave para acercarnos a una mejor comprensión de estas prácticas.

La curaduría de Karen Cordero Reiman de la exposición retrospectiva de una de las artistas feministas centrales en la historia del arte mexicano, Mónica Mayer, va en este sentido. *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva* (CDMX, MUAC, 2016), recorre más de cuarenta años de producción artística. Es una muestra que integra muchas capas de lectura, tanto por el tipo de material crítico que documenta su actividad (ensayos sobre su obra, correspondencia, entrevistas), como por el tipo de obra que se muestra, que abarca la producción individual junto con la diversidad de colaboraciones e iniciativas colectivas, marca importante de su producción. Esta es una referencia clave para la historiografía feminista en México y para la región; está directamente ligada a posiciones no convencionales como la identificación directa con el feminismo, al activismo artístico y una producción que no siempre es objetual sino que desborda las lógicas instaladas en los modos de producir y circular obras (Henaro, 2016).

En consonancia con esto, cobra relevancia la puesta en uso y en valor de los archivos de arte feminista que existen en este país. Con la certeza de que “los archivos no son una especie de cementerio o depósito, sino un resguardo de las historias de vida, una custodia de experiencias que conversan constantemente con el presente”, Julia Antivilo (2016: 37) realiza la curaduría de *Activaciones críticas de la memoria. Archivos y prácticas artísticas feministas* (Centro Cultural Border, CDMX, 2017). La muestra trae a la luz prácticas artísticas invisibles para la historia del arte a través de un laboratorio curatorial que implica la visita y el recorrido guiado por cinco archivos de la mano de sus protagonistas.¹² A través de este circuito se activa un vínculo entre las prácticas del pasado con el presente, en una apuesta que apunta a recuperar la memoria.

A esto también apuntan una serie de relecturas de la historia desde los feminis-

¹² Este proyecto conformó un Laboratorio Curatorial Feminista para visitar los acervos archiviísticos de Ana Victoria Jimenez, Mónica Mayer, Yan Yoayolotl Castro, Producciones y Milagros y Lorena Wolfer. Las visitas a cada uno de los archivos se realizan con el objetivo de releer y activar nuevas lecturas de forma colectiva. El laboratorio curatorial realiza luego el montaje de la exposición *Re+acciones. Réplicas y fracturas en los archivos feministas mexicanos*.

mos y las producciones de mujeres artistas realizadas en Chile, dando lugar a expresiones al margen de las narrativas. El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) inicia en 2016 una serie de acciones que tienden a recuperar la memoria de artistas y darles un lugar histórico e institucional. Esto se realiza a través de una serie de exposiciones, intervenciones de gran visibilidad dentro del propio museo, publicaciones y la organización de una “Editatón de mujeres artistas” (2017), para darles visibilidad en la red.¹³ Todo esto con miras a formar el primer Archivo de Mujeres Artistas, que se alojará en el mismo museo.¹⁴

Reflexiones finales

Una exposición debe proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento, decíamos al principio de este escrito pensando –junto con Didi-Huberman (2011)– en la función de las exposiciones y en su reverberar a lo largo del tiempo, más allá de su fecha de cierre. Decíamos además que una exposición es una intervención, en el sentido de que su discurso y selección de obras constituyen una acción política, una toma de posición dentro de un campo específico de formación de saberes.

Tal es el caso de las tres exposiciones que aquí mencionamos. Las mismas intervienen con su propio acento dentro de su campo específico de distintas maneras: mostrando nuevas lecturas e interacciones de un cuerpo específico de obra en un extenso recorrido temporal; repensando la idea de del activismo artístico; abrien-

¹³ Al hablar de “editatón” nos referimos a una acción colectiva organizada por artistas, activistas, académicas, y distintxs agentes culturales, generalmente realizada en museos e instituciones culturales de distintas ciudades (Ciudad de México, Santiago de Chile, Buenos Aires y Córdoba, por ejemplo), que consiste en aprender a editar y cargar los datos de distintas mujeres artistas en Wikipedia. Con estas acciones, se ponen en común datos biográficos y de las carreras profesionales de mujeres artistas de diferentes épocas, incluidas artistas contemporáneas, en gran medida desconocidos para la historia del arte.

¹⁴ Vistas en conjunto, las exposiciones releen la colección del MNBA y proponen narrativas ausentes en la historia del arte de Chile. Pueden consultarse los catálogos de: (En)clave masculino (2016); Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938 (2017); Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras, 1919-1939 (2019); De aquí a la modernidad. Colección MNBA 2018-2019 (2019).

do la misma noción de arte y archivos; partiendo de vacíos y omisiones, y a la vez denunciándolos. Las tres, saldadas en general las discusiones de la crítica de arte en torno a lo identitario propias de la década del noventa, construyen representaciones ligadas al territorio al ser el eje geográfico uno de los recortes. América Latina se reinscribe en un escenario ahora presentado como global, a partir de imágenes y representaciones que asocian la actividad artística a la intención y práctica política, el activismo y la militancia en contextos largamente marcados por las crisis, los golpes de estado o los períodos revolucionarios.

En relación a esto, es dable preguntarse para qué públicos son construidas estas exposiciones y porqué las mismas, con semejante carga crítica y despliegue de recursos no circulan en la región o circulan de forma muy limitada. Dicho de otra forma, podemos contraponer, en términos de David Gutiérrez Castañeda las “políticas de visibilidad” con las “políticas de rescate y actualización” (2010: 96) del arte latinoamericano, exponiendo la siguiente dificultad y tensión: ¿cómo se valorizan las prácticas poéticas críticas, alejadas de sus circunstancias sociales de formulación, al mediar las relaciones económicas de las instituciones y colecciones? ¿quién dirige y de qué manera estas estrategias de regímenes curatoriales? Tensión en donde puede incluirse el tema del uso de los archivos, herramienta de enorme potencial crítico, que es explorada con distinta intensidad en estas muestras, y en muchas otras. Su uso extendido y la enorme gama de posibilidades para su circulación y difusión, nos advierte sobre su transformación en mercancía comercial, en un ámbito económico hoy completamente desregulado (Red Conceptualismos del Sur, 2019).

El uso de estos fondos documentales es una de las puertas que permite contextualizar, visitar y adentrarse en acciones y prácticas artísticas que de otra forma sería imposible situar e indagar. Es una puerta que permite atravesar fronteras disciplinares así como escribir –y rescribir– la historia reciente de América Latina, debido a que su uso es habitual no sólo en exposiciones sino en encuentros académicos y activistas destinados a pensar las relaciones entre arte y política. Para Graciela Carnevale “el archivo actúa como herramienta de conocimiento y disparador de memoria” (2019: 103); y esto permite pensar la práctica artística desde lógicas que van más allá de este campo, abrir su presencia a otras coordenadas en sus territorios y contextos.

Como otras exposiciones, los tres casos presentados inscriben estas obras, prácticas y acciones en el presente. En el primer caso, dentro de la lógica de la violencia en el México contemporáneo, difícilmente oculta en medio de las conmemoraciones con fuerte sentido nacionalista; en el segundo, dialoga de frente con la lucha política y simbólica por la construcción de la memoria en distintos puntos del continente y el uso del archivo; y en el tercero, profundiza una investigación necesaria para el campo del arte en medio de la manifestación y potencia de los feminismos en una escala global. Estas exposiciones intervienen en el presente articulando un discurso entre la imagen, el documento y el texto; recuperan y visibilizan memorias que fueron disruptivas en su propio tiempo al disputar con sus voces los sentidos de una época, también porque traen a escena sujetos negados en la construcción de la historia y la memoria.

En relación a esto, el estudio del pasado reciente se alimenta de la experiencia vivida, del testimonio y las memorias sociales, las representaciones e imaginarios; asume además que las construcciones históricas, por más documentadas que se encuentren, no son sino provisionales (Ayala, 2018). En este sentido, la exposición se constituye como un dispositivo con posibilidad para decirnos algo sobre el pasado reciente del continente, porque trae a escena las presencias y ausencias, y porque abre diversos sentidos sobre este pasado, siempre en disputa. Las exposiciones aportan huellas de este pasado aunque sus discursos, como los de la memoria misma, no puedan cerrarse en un único sentido: necesitan tomarse un tiempo, reactivarse, hacer legibles nuevas versiones y nuevos montajes. En todo caso, ensayan otros textos y traman otros relatos de la historia.

Bibliografía

- Curiel Méndez, Gustavo; González Mello, Renato y Gutiérrez Haces, Juana (coords.) (1994). *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Tomo III*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- Antivilo, Julia (2016). “Activaciones críticas de la memoria. Archivos y prácticas artísticas en México”. *Alzaprima* 11, pp. 36-43.
- (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. Tesis doctoral no publicada. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Ayala, Mario (2018). “Los usos de la historia oral: epistemología de la historia del tiempo presente y la historia de la memoria”. Clase 2, Módulo 5. Investigar el pasado vivo: la metodología de la historia oral. Diplomatura Virtual: Caja de herramientas: la metodología de investigación en humanidades. Buenos Aires: FFyL-UBA.
- Barros, Roberta (2016). *Elogio ao toque. Ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte Marketing e Producoes Culturais Ltda.
- Barriendos, Joaquín (2007). “El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo”. *LiminaR*. V/1, pp. 159-182. <www.redalyc.org/articulo.oa?id=74550110> [consulta 7 de octubre de 2016].
- Buffone, Xil (2002). “Arte y política en los sesenta. Entrevista a Alberto Giudici”. *Revista Ramona* 23, pp. 35-38.
- Carnevale, Graciela (2019). “El archivo como práctica artística y activismo”. *Archivos del Común II: El Archivo Anómico*. Red Conceptualismos del Sur. <redcsur.net/wp-content/uploads/2019/12/ArchivoAnomico_FINAL_2019.pdf> [consulta 7 de febrero de 2020], pp. 102-109.
- Bishop, Claire (2013). *Radical Museology or, What’s “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?*. Londres: Koenig Books.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Gedisa.
- Clifford, James (1998). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Cordero Reiman, Karen; Sáenz, Inda comps. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana / Biblioteca Xavier Clavijero.
- Cordero Reiman, Karen (2012). “El legado de Débora Arango: arte, género y política en crisis...”. *Crisis... América Latina, arte y confrontación, 1910-2010*. Gerardo Mosquera, et al. (2012). Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes, pp. 365-374.

- Cuellar, Diana (2012). "Lost in the Mise-en-Scène of Latino Paradox". *Third Text* 26. <doi.org/10.1080/09528822.2012.663967> [consulta 2 de febrero de 2020].
- Deepwell, Kate (2010). "n.paradoxa's 12 Step Guide to Feminist Art, Art History and Criticism". *n.paradoxa* 21. <www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue21.pdf > [consulta 15 de marzo de 2017].
- Didi-Huberman, Georges (2011). "La exposición como máquina de guerra". *Minerva* 16. <www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449> [consulta 2 de febrero de 2020].
- Fajardo-Hill, Cecilia (2017). "The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices". *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Cecilia Fajardo-Hill; Andrea Giunta, coords. Los Angeles: Hammer Museum / DelMonico Books. Prestel, pp. 21-28.
- Fernández Polanco, Aurora ed. (2014). *Pensar la imagen/pensar con las imágenes*. Madrid: Editorial Delirio.
- Foster, Hal (2014). "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo." *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Paloma Blanco; Jesús Carrillo; Jordi Claramonte; Marcelo Expósito. Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 95-126.
- (1996). "The archive without museums". *October*, pp. 97-119. <www.monoskop.org/images/3/35/Foster_Hal_1996_The_Archive_Without_Museum.pdf> [consulta 21 de febrero de 2020].
- Giunta, Andrea (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- (2017). "The Iconographic Turn: the Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists". *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Cecilia Fajardo-Hill; Andrea Giunta, coords. Los Angeles: Hammer Museum / DelMonico Books. Prestel, pp. 29-36.
- Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy. eds. (1996). *Thinking about Exhibitions*. New York: Routledge.
- Gutiérrez Castañeda, David (2010). "Discursos y políticas de investigación: ejercicios de categorización sobre prácticas artísticas en Latinoamérica." *Dialéctica Revista de Investigación*, pp. 89-100. <www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3340113.pdf> [consulta 2 de noviembre de 2019].
- Hall, Stuart (2013). *Discurso y poder*. Huancayo: Ricardo Soto Sulca Editor.
- Henaro, Sol (2016). "Retrocolectiva de una imparable". *Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva*. Mayer, Mónica (2016). Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo / Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 10-14.

- Herrera, María José, directora (2013). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: el rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte x Arte.
- Ise, María Laura (2016). *Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987-1992*. Tesis doctoral no publicada. Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mosquera, Gerardo (ed.) (1996) *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. Londres: The Institute of International Visual Arts / The MIT Press.
- Pollock, Griselda (2016). “Mónica Mayer: performance, momento y la política de la vida”. *Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva*. Mónica Mayer. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo / Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 100-114.
- Randall, Margaret (1992). “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, pp. 23-47. <www.jstor.org/stable/4530621> [consulta 23 de junio de 2015].
- Red Conceptualismos del Sur (2019). *Archivos del Común II: El Archivo Anómico*. <redcsur.net/wp-content/uploads/2019/12/ArchivoAnomico_FINAL_2019.pdf> [consulta 7 de febrero de 2020].
- (2014). “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Mabel Tapia; Jaime Vindel; Fernanda Carvajal; André Mesquita et al. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 17-21.
- Reilly, Maura (2015). “Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures and Fixes”. ARTnews. <www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111> [consulta 2 de noviembre de 2019].
- Richard, Nelly ed. (2018). *Arte y política. 2005-2015. Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obra*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Rosa, María Laura (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- (2011). *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tesis doctoral no publicada. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.
- Wu, Chin-Tao (2009). “Biennials without borders?”. *New Left Review* 57, pp. 107-115.
- (2007). “Worlds apart. Problems of Interpreting Globalised Art”. *Third Text*, 21/6, pp. 719-731.
- Wechsler, Diana, et al (2014). *Pensar con imágenes. Revista Estudios Curatoriales*. Buenos

Aires: Eduntref. <www.untref.edu.ar/rec/pdf/rec3_completa.pdf> [consulta 21 de febrero de 2020].

----- (2012). “¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas”. Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), pp. 1-9. <www.caiana.org.ar/arts/Art_Wechsler.html> [consulta 1 de diciembre de 2019].

Catálogos de exposiciones

Cullen, Deborah (ed.) (2008). *Arte “ Vida. Actions by artists of the Americas. 1960-2000*. New York: El Museo del Barrio.

Tapia, Mabel; Vindel, Jaime; Carvajal, Fernanda; Mesquita, André *et al.* (2014). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Mayer, Mónica (2016). *Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo / Universidad Nacional Autónoma de México.

Mosquera, Gerardo *et al.* (2012). *Crisiss... América Latina, arte y confrontación, 1910-2010*. Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes.

Fajardo-Hill, Cecilia; Giunta, Andrea (coords.) (2017). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum / DelMonico Books. Prestel.