



¿Qué es una
mujer artista
latinoamericana?

“Figuras algo
soñadoras,
fantásticas, y
eróticas”¹

¹ Descripción de Geraldine P. Biller de los personajes de la obra *Tristán e Isolda* de la artista peruana Tilsa Tsuchiya.

Resumen

Hoy es común encontrar exposiciones de arte que desde instituciones hegemónicas presenten antologías de artistas mujeres. Muchas veces las obras expuestas no tienen relación entre sí y el criterio curatorial se limita al sexo de la artista. Con la consolidación de una política cultural que responde al multiculturalismo liberal, las artistas latinoamericanas son doblemente exotizadas en varias de estas exposiciones: en cuanto mujeres y en cuanto provenientes de la periferia del sistema mundo. Este artículo presenta una genealogía del concepto *mujer artista latinoamericana* a través del análisis del discurso de los textos curatoriales de tres exposiciones de arte realizadas en Estados Unidos entre las décadas del ochenta y noventa.

Palabras clave

Feminismo, crítica al esencialismo latinoamericano, mujeres artistas.

WHAT A LATINOAMERICAN FEMALE ARTIST IS? “Fantastic, erotic, dream-like figures”

Abstract

Nowadays it is fairly common to find in the main venues and institutions art exhibitions presenting anthologies of female artists. Frequently enough, the works presented in such exhibitions show little if any relation among them, and the curatorial criteria seem to be limited to the sex of the artist. As a result of the consolidation of cultural politics linked with liberal multiculturalism, Latinoamerican female artists are twice exotized: first as women and then as people who come from the periphery of the global system. This paper presents a genealogy of the concept of *Latinoamerican female artist*, taking discourse analysis as a method to examine curatorial texts from three art exhibitions presented in the United States between the decades of the eighties and the nineties.

Keywords

Feminism, critique to the Latinoamerican essentialism, female artists.

O QUE É UMA MULHER ARTISTA LATINO-AMERICANA? “Figuras um pouco sonhadoras, e eróticas”

Resumo

Hoje, na atualidade é bem comum achar exposições de arte que desde instituições hegemônicas apresentem antologias-retrospectivas de mulheres artistas. Muitas vezes as obras expostas não tem relação entre elas e o critério da curadoria se limita ao sexo da artista. Com a consolidação de uma política cultural que responde ao multiculturalismo liberal, as artistas latino-americanas são de forma dupla exotizadas em algumas destas exposições: em tanto que mulheres, e em tanto que provenientes da periferia do sistema mundo. Este artigo apresenta uma genealogia do conceito *mulher artista latino-americana* por meio da análise do discurso dos textos curatoriais de três exposições de arte realizadas em Estados Unidos entre as décadas dos oitenta e noventa.

Palavras chave

Feminismo, crítica ao essencialismo latino-americano, mulheres artistas.





La consolidación del concepto *mujer artista latinoamericana* se produce a partir del llamado Boom Latino, un repentino interés en el arte de la periferia por parte de instituciones estadounidenses a partir de segunda mitad de la década del ochenta. Paradójicamente, mientras que las críticas provenientes de las feministas negras, chicanas, lesbianas, del tercer mundo y de color cuestionaban el concepto *mujer*, mostrando sus fisuras, varios museos en Estados Unidos lanzaban exposiciones en donde nociones identitarias y biopolíticas se convertían en nuevos criterios curatoriales. ¿Qué tensiones se producen a través de una lectura cruzada entre la historiografía del arte y la de los movimientos sociales? Este texto presenta una indagación acerca de la emergencia histórica del concepto de mujer artista latinoamericana.

Esta preocupación surge de la constatación de que en la representación de artistas latinoamericanas en exposiciones feministas contemporáneas como *Global Feminisms*, se siente un cierto olor a esencialismo tanto en torno al concepto de *mujer* como alrededor de imaginarios sobre lo latinoamericano. A partir de estas alertas se hizo necesario indagar acerca de los contextos políticos en donde se había gestado la noción de *mujer artista latinoamericana*.

Un recorrido por los tráficos y usos que ha tenido el concepto *mujer artista latinoamericana* puede ser útil, para revisar las cargas ideológicas que lleva consigo, así como para ver qué resistencias han opuesto distintas miradas críticas por parte de artistas, teóricas y activistas feministas pero también de artistas, críticos y curadores críticos con el exotismo del que se carga el término *arte latinoamericano*.

Para revisar los discursos que se generaron en estas exposiciones, se ha retomado la noción de *tecnologías del género* de Teresa de Lauretis (1996), con la es posible entender las exposiciones de arte, como lugar de producción biopolítica de subjetividades de género, raciales, sexuales, geopolíticas, etc. En ese sentido, vale la pena preguntarse: ¿Qué procesos de subjetivación movilizan las exposiciones de mujeres? ¿Cómo funciona la retórica de la reivindicación de minorías cuando entra a ser parte de las políticas culturales de las grandes instituciones metropolitanas? ¿Qué representaciones sobre Latinoamérica se producen en las exposiciones de mujeres latinas surgidas en Estados Unidos?

Con el fin de dar luces sobre los anteriores interrogantes, se analiza el discurso de los textos curatoriales, así como de algunos de los textos reflexivos que se produjeron a partir de las siguientes exposiciones de arte:

- *Mujeres artistas latinoamericanas 1915-1995* (1992). Descubrimiento.
- *Dialécticas del aislamiento 1980*.
- *Mujeres de las Américas: Perspectivas emergentes 1982*.

Mujeres artistas latinoamericanas 1915-1995

La primera vez que encontré el término *mujer artista latinoamericana* ya consolidado, es en el contexto de una exposición justamente llamada *Latinamerican women artists* que se inauguró en el Museo de Arte de Milwaukee, en marzo de 1995. La exposición itineró durante años por varias ciudades de Estados Unidos y se exhibió en los museos de Arte de Phoenix, en el de Denver, en el de Las Américas, en el Nacional de la Mujer y en el Centro de Bellas Artes de Miami, y fue reseñada como “una de las primeras, sino la primera gran exposición que documenta el trabajo de mujeres artistas y su contribución al desarrollo del arte latinoamericano del siglo XX” (Kiros e Ingold, 1994, p. 36).

La exposición de Milwaukee fue patrocinada por Philip Morris y su curadora, Geraldine P. Biller, la presenta el director del museo de la siguiente manera: “Biller tenía la experiencia ideal para dirigir este proyecto. Basada en sus años de vivir en América Latina durante la carrera de servicio diplomático de su esposo, su fluidez en español y su educación en historia del arte” (Sullivan, 1995, p. 22).

La exposición incluía a varias artistas reconocidas, con una producción muy variada entre sí que difícilmente encontrarían lugar en una curaduría que las reuniera, a no ser por lo que las propias artistas fueran representadas por su lugar de origen y por su pertenencia a un sexo.

Para Biller, el creciente interés de las instituciones estadounidenses por el arte latinoamericano responde a que

[...] ha habido una disminución en el terrorismo y opresión política que caracterizaba a ciertos países latinoamericanos durante los años de 1970 y comienzos de 1980 [y a que] Latinoamérica se está moviendo hacia una posición central con su creciente importancia en la comunidad mundial, la firma del Pacto de Libre Comercio Norteamericano y el reciente encuentro hemisférico en Miami. (Biller, 1995, p. 46).

Al presentar un clima político menos tenso como razón para que Estados Unidos se interesara en el arte latinoamericano, la curadora se une a una especie de celebración con la que Estados Unidos promovía el arte latinoamericano durante las décadas del ochenta y noventa. Este renovado interés por el arte latinoamericano vino a producir un fenómeno llamado Boom Latino.

El Boom Latino

Hacia finales de los años 1980, varios teóricos, críticos y artistas latinoamericanos, como Luis Camnitzer, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard y Beatriz Sarlo empiezan a hacer una crítica hacia la exotización producida en el llamado Boom Latino. Por ejemplo, en *The multicultural Paradigm. An Open Letter to the National Arts Community*, Guillermo Gómez-Peña (2005) diseña un test de siete opciones para intentar



entender ese repentino interés por instituciones de arte en Estados Unidos hacia el arte producido en distintos contextos latinoamericanos

¿Qué es exactamente el Boom Latino? [...]:

- a) Una especie de cortina de humo para esconder la realidad.
- b) Un acto de prestidigitación para distraernos de la política.
- c) La luz verde para que nos convirtamos en ricos y famosos.
- d) Una gran oportunidad para infiltrarnos y hablar dese adentro.
- e) Una versión contemporánea de la política del “buen vecino” hacia Latinoamérica.
- f) El resultado lógico de los movimientos Chicano y Nuyorrican.
- g) El capricho de *La Madison Avenue*. (Gómez-Peña, 2005, p. 185).

La teórica colombiana Mari Carmen Ramírez, otra de las críticas mordaces del Boom Latino, hace un rastreo de oleadas de interés en Estados Unidos hacia el arte latinoamericano: una entre el 1940 y 1945, otra entre el 1959 y 1970, y una tercera, la que concierne a este texto, a partir de la segunda mitad de la década del ochenta hasta la segunda mitad de los años 1990. Ramírez, al igual que Biller, atribuye el renovado interés de las instituciones estadounidenses hacia el arte latinoamericano, al restablecimiento de la democracia en algunos países suramericanos; sin embargo, su análisis, se centrará en indagar “a qué intereses sirve el *arte latinoamericano* en los ochenta y noventa” (Ramírez, 2008, p. 12) y sitúa las políticas neoliberales establecidas en América Latina, como un factor determinante en la consolidación de este tercer Boom. También afirma: “La noción de identidad mexicana y latinoamericana enunciada en estas exhibiciones ilustra la lógica de adaptación a las demandas del nuevo orden económico” (p. 19).

La exposición *Latinamerican Women Artists* aparece poco después de las primeras críticas a este fenómeno curatorial, e insiste en mantener este criterio curatorial exotizante, esta vez sumando *mujer* como identidad esencial a esta perspectiva curatorial.

La exposición de las mujeres latinoamericanas vino a llenar el vacío que había, ya que dentro del Boom de los años 1980 las obras expuestas, en general eran producidas por hombres. De la misma manera que las exposiciones del Boom Latinoamericano

contribuyeron a una construcción de una identidad esencial latinoamericana, lista para su consumo en el primer mundo, varias de las exposiciones de mujeres colaboraron en la reinscripción de la noción de *la mujer* como una identidad mítica, estática y sin fisuras.

Cuando Biller entra a exponer sus razones para reunir en la exposición el trabajo de mujeres artistas plantea una serie de cuestiones que, a pesar de estar planteadas a manera de pregunta, son evidentemente preguntas retóricas. Lo que se afirma, sin embargo, es que incluir la *perspectiva de mujeres* en el arte implica solidificar ideas estereotipadas sobre la feminidad: lo delicado, el espacio doméstico, lo íntimo, las escenas interiores, son algunas de las características que Biller (1995) asocia al trabajo de las mujeres artistas:

¿Expresan las artistas de esta exposición esta constante en una forma diferente a los hombres? ¿Podrían los poderosos autorretratos de Frida Kahlo o de Mari Matter O’Neil haber sido creados por un hombre? ¿Revelan los íntimos retratos y escenas interiores pintadas por María Izquierdo, Olga Costa y Elena Climent, o las definiciones del cuerpo femenino tan delicadamente construidas por Rocío Maldonado o Ana Mendieta el género de la artista? ¿Habría elegido un hombre representar una casa para definir su espacio como Elba Damast hace el de ella? ¿Una *Cocina Aromática* de la Abuela Moorhead de Leonora Carrington? Si la perspectiva de las mujeres es diferente a la de sus compañeros hombres, mejor razón para exhibir junto el arte de las mujeres. Haciéndolo así, se enfatiza la naturaleza única de la expresión femenina y su importancia en la historia del arte, en este caso la historia del arte latinoamericano (p. 126).

Es importante anotar que en el texto curatorial, Biller expone los criterios de selección de artistas, no de obras. Una cierta corporalidad esencializada y la identidad femenina no problematizada son los discernimientos que hacen posible la escogencia de las obras que se agrupan en

la exhibición. Se presenta, entonces, una mirada al cuarto punto, que se ha planteado para la escogencia de las obras:

“La presencia o ausencia de la temática de género expresado en el tema del trabajo de cada artista en su vida de artista” (Biller, 1992, p. 45).

Más allá de la incongruencia que produce este enunciado como criterio de selección, por cuanto se escogen obras en las que la curadora ve la presencia de una *temática de género* como en las que encuentra una ausencia de dicha temática, vale la pena preguntarse qué papel cumple esta declaración en el contexto de la exposición.

Hacia 1995, año de la megaexhibición, *género* era una palabra que de manera rápida remitía a feminismo. Si bien la exposición no se quería detener en asuntos teóricos, había que justificar de alguna manera, la pertinencia de mostrar solamente artistas mujeres. En ninguna parte del catálogo se hace referencia al feminismo, pero en varias ocasiones se hace mención a la palabra *género*, de manera confusa, cuando menos, como en el ejemplo siguiente:

Con *Artistas latinoamericanas, 1915-1995*, la primera exposición a alto nivel presentando a mujeres artistas de América Latina, el Milwaukee Art Museum se ha unido a las muchas instituciones norteamericanas a traer arte latinoamericano a públicos estadounidenses de creciente interés. Hemos enfatizado a mujeres, para invitar una examinación sobre el punto de la presencia o ausencia de género. (Biller, 1995, p. 22).

Parece necesario entonces revisar cómo la noción de *género* –tan prolifera dentro de las teorías feministas– permitía sin embargo producir estos enunciados vaciados de sentido dentro del campo del arte.

Género, entendido como equivalente de mujer, usado como criterio curatorial en esta exposición homogeniza la producción de artistas con posturas radicalmente diferentes no solo con respecto al feminismo, sino en general a las posibles relaciones entre arte y política. Así, se hace un breve análisis comparativo entre dos obras que se mostraron en la exposición, ambas carentes de análisis en los textos curatoriales.

El concepto de *raza* y su intersección con el de *género* fue uno de los puntos más álgidos en las disputas del feminismo de segunda ola en Estados Unidos, como se tratará más adelante. En la exposición curada por Biller aparecen dos obras en las que se representan mujeres negras:

La primera de ellas es la obra de María Magdalena Campos-Pons, *Historia de personas que no fueron héroes*, una videoinstalación en la que los relatos biográficos de las mujeres de la familia de la artista, mujeres afrocubanas, se ponen en escena de modo que se deconstruye la noción de *héroes* –hito de los relatos nacionales– y se evidencia que mientras que las vidas de los héroes (que son siempre hombres blancos o blanco-mestizos) son parte de los relatos que construyen las identidades nacionales, las historias de los negros, especialmente de las mujeres negras, son subalternizadas hasta el olvido.

La segunda es la pintura *Bazurto*, de Ana Mercedes Hoyos; en ella, una mujer palenquera sin rostro aparece junto a platonos de frutas a la manera



de las tarjetas postales pintadas para vender a turistas incautos que quieren llevar a su casa una estampa de los estereotipos cartageneros. Sobre sus pinturas de mujeres negras, Hoyos comenta: “A mí lo que me gustó fue el platón. Encontré allí lo mismo que Picasso vio en las máscaras africanas, pero trasladado al trópico. Allí estaba todo” (citado por Giraldo, 2010, p. 78).

Como se ve, a pesar de que ambas obras representen mujeres negras, lo visto desde lugares radicalmente opuestos, la primera reivindica las voces de sus familiares y al hacerlo cuestiona el relato hegemónico blanco-mestizo con el que se ha construido la historia cubana; la segunda remarca el cliché con el que la mirada blanca ha imaginado a las mujeres palenqueras.

Como se ha mencionado, la falta de criterios de selección de obras supone que la escogencia obedece a razones identitarias: mujeres y latinoamericanas. En consecuencia, las nociones de *artista latinoamericano* y la de *mujer artista* se presentan como una suerte de identidades esenciales, listas para dar origen a la *mujer artista latinoamericana*, reinscribiendo criterios biopolíticos que habían sido puestos en jaque una década antes por artistas feministas en Estados Unidos.

Las críticas pertinentes realizadas por Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Luis Camnitzer, entre otros, se dirigían a deconstruir las representaciones de Latinoamérica como el otro salvaje y fantástico de Occidente, en el interior del movimiento feminista en las artes, el sujeto mujer ya había sido cuestionado precisamente, por las otras, lo que Despentes (2007) llama el proletariado del feminismo: mujeres negras, chicanas, lesbianas, de color y el gran etcétera que no se acomoda al ideal de mujer blanca heterosexual.

Pocos años antes de que surgiera este interés en las artistas latinas a nivel institucional, *las otras* del movimiento feminista (tanto dentro como fuera de las artes): lesbianas, negras y mujeres del *tercer mundo*, ya se habían encontrado con el problema de las muchas diferencias en lo que se suponía era la diferencia que las aglutinaba (la diferencia sexual) y habían empezado cuestionar a partir de estos reclamos minoritarios el concepto de *la mujer* (De Lauretis: 96). En este contexto varias exposiciones que incluían a sujetos empíricos que después se denominarían *mujeres artistas latinoamericanas* habían ocurrido ya a comienzos de la década del ochenta, y planteaban postulados desafiantes que, al parecer, habían sido ignorados voluntaria o involuntariamente por quienes se dieron a la tarea de mostrar *por primera vez* en Estados Unidos, a las mujeres artistas latinoamericanas.

La prehistoria

Hay dos exposiciones más tempranas que la anterior, que aunque no usen ese término *mujer artista latinoamericana* específicamente, pueden ser leídas como parte de la prehistoria de esta noción: la primera, titulada *Dialectics of Isolation : Women of the Third World*, fue curada por Ana Mendieta y Kazuyo Miyamoto en 1980, en la galería AIR en Nueva York; la segunda, *American Women: Emerging Perspectives*, se realizó simultáneamente en el Center for Inter American Relations (CIAR) y en la galería Kuorus en Nueva York, y fue curada por Charlotte Camillos y Kathleen Mtolsy en 1982. Revisemos los planteamientos y las soluciones que cada una de estas exposiciones procuraba.

Dialectics of Isolation se expone en AIR, que había sido fundada en 1972 como la primera galería sin fines comerciales manejada por mujeres artistas en Nueva York. El objetivo de la galería era atender los asuntos de las mujeres artistas. En el comité de la galería, conformado por artistas que militaban en el movimiento feminista, aparecen algunas voces disidentes, que cuestionarán el sujeto mujer, como ocurría al interior del propio movimiento. La artista cubana Ana Mendieta pertenecía al comité y desde su experiencia como mujer racializada en Estados Unidos propiciaría un fuerte cimbronazo a la manera en la que el feminismo blanco hegemónico de la década del setenta, había invisibilizado a las *mujeres de color*. En el catálogo de la exposición, Ana Mendieta (1980) escribe:

¿Existimos? Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana. Confrontar este hecho significa tomar conciencia de nosotras mismas. Esto se convierte en una búsqueda, un cuestionamiento de quiénes somos y de lo que podemos llegar a ser. Durante los años sesenta, las mujeres de Estados Unidos se politizaron y se unieron en el Movimiento Feminista con el propósito de terminar con la dominación y la explotación de la

cultura masculina blanca, pero se olvidaron de nosotras. El feminismo americano, tal y como se presenta, es básicamente un movimiento de clase media blanca. Como mujeres no-blancas nuestras luchas están en dos frentes. Esta exposición no señala tanto hacia la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha sabido darnos cabida, sino que indica sobre todo una voluntad personal de continuar siendo otras (p. 2).

El escrito de Ana Mendieta va en la misma dirección que otros textos radicales de mujeres de color a comienzos de los años 1980, como *Mujer, clase y raza*, de Ángela Davis (1981) o la compilación realizada por Gloria Anzaldúa y Cherry Moraga *This bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) y apela a la necesidad de pensar otros feminismos, capaces de crear nuevas alianzas políticas entre aquellas excluidas por el feminismo hegemónico.

Llama la atención el uso del concepto *mujeres del tercer mundo*, dado que las artistas incluidas en la exposición son todas portadoras de pasaporte norteamericano: encontramos artistas afroamericanas, chicanas, asiático-americanas y latinas residentes en Estados Unidos.

En este sentido, el uso de un concepto geográficamente erróneo, si se lee desde la óptica de la geopolítica tradicional, da cuenta de un uso estratégico del término, para señalar que no existen un primer y tercer mundo como lugares evidentemente separados y que en todo caso las desigualdades están distribuidas globalmente y responden (con concentraciones diferentes en distintos lugares) a los mencionados cruces de raza, clase, orientación sexual y género. Con este señalamiento, Mendieta y Miyamoto sitúan al tercer mundo en Nueva York de comienzos de los años 1980.

Al develar que su experiencia no se corresponde con la experiencia de la *mujer*, lo que están poniendo en jaque es tanto el concepto de *mujer*, como el de *raza*. Una de las obras más potentes que aparecen en esta exposición es la de la artista afroamericana Hawardena Pindell, *Libre, blanca y de veintiuno*. Se trata de un video de 12 minutos en el que la artista narra las experiencias de su mamá y las suyas propias con el racismo. En el monitor se registra un *performance* en el que una mujer negra (la propia artista) le cuenta a una mujer blanca la manera en la que la segregación racial sigue operando en Estados Unidos durante las últimas décadas. La mujer blanca (que es ella misma disfrazada) desmiente una a una las experiencias de Pindell, y hace hincapié en las políticas multiculturales que supuestamente habrían acabado con el racismo después del movimiento por los derechos civiles. El álter ego blanco, por supuesto, no reconoce la pertinencia de las denuncias de la Pindell negra, ya que ella no ha tenido experiencias similares, y como lo enuncia el título de la obra, ella es libre, blanca y de veintiuno.

La irrupción de *las otras* del feminismo ennegrecía todos los espacios del movimiento de arte feminista en Estados Unidos, el campo del arte no era ajeno a estas disputas. Por ejemplo, en 1979 como respuesta a los cuestionamientos sobre el racismo en el movimiento, la revista de arte feminista *Heresies* había lanzado un número titulado *Mujeres del tercer mundo, la política de ser otras*. Esta edición especial de la revista que va en la misma línea discursiva que la exposición *Dialectics of Isolation* explica de manera clara y contundente las



alianzas creadas entre *mujeres del tercer mundo* cuestionando a la vez los conceptos con los que se pensaba el mundo durante la Guerra Fría –y que en buena medida siguen vigentes hasta hoy– y el racismo en el interior del movimiento feminista. En la nota editorial colectiva escriben:

Describir quiénes somos es emocionante. Somos pintoras, poetas, educadoras, artistas multimedia, estudiantes, constructoras de barcos, escultoras, dramaturgas, artesanas, esposas, mamás y lesbianas. Al principio éramos asiático-americanas, negras, jamaicanas, ecuatorianas, indias (de Nueva Delhi) y chicanas... Somos todo esto y es extremadamente difícil de definir. La frase “tercer mundo” tiene sus raíces en las políticas económicas de la ONU después de la Segunda Guerra Mundial, pero hoy en día es un eufemismo. Lo usamos sabiendo que lo que el término realmente implica es gente de color, no-blancos y sobre todo “otros”. Las mujeres del tercer mundo son el otro de la mayoría y de la clase que está en el poder, tenemos preocupaciones otras que las de las feministas blancas, las de los artistas blancos y las de los hombres. (Heresies, 1979, p. 4).

Tanto la curaduría de Mendieta y Miyamoto como la edición número cuatro de *Heresies* son parte de lo que Barbara Smith llama una suerte de discriminación positiva dentro del movimiento feminista, una estrategia que hizo posible la visibilidad de otros sujetos del feminismo que no solamente transformaron la visión de varias feministas blancas, sino que, a partir de sus demandas, pusieron en cuestión la existencia misma del sujeto mujer como un concepto pertinente para homogeneizar experiencias de vida tan disímiles.

Una muestra del giro conceptual que implicó la irrupción del feminismo negro en el pensamiento de las feministas blancas involucradas en el campo del arte, es la experiencia que describe la crítica de arte feminista Lucy Lipard: “He conocido a Howardena Pindell, Adrian Piper y Faith Ringgold desde los 60 y su trabajo me hizo pensar mucho acerca del etnocentrismo en el movimiento de mujeres. La exposición *Nigger Drawings* en 1979 y las protestas y la organización *Arte contra el racismo* que sobrevino también fueron reveladores e hicieron posible que yo me distanciara del mundo del arte liberal” (Lippard en el documental *Women art revolution* : 2011).

Tanto *mujeres del tercer mundo* como *mujeres de color* fueron conceptos de autoenunciación, herramientas poderosas para interpelar al movimiento feminista que hablaba generalmente desde y para un sujeto blanco. Sin embargo, el uso que se daba a ambos conceptos era, en gran medida, estratégico. Quienes se autoenunciaban con estos conceptos sabían que eran maneras de abarcar lo otro. Estas irrupciones, de quienes no se suponía que deberían tener voz, pronto produjeron reacciones

en espacios artísticos institucionales; por ejemplo, la muestra *Women of the Americas: Emerging Perspectives* de 1982 que ya se había mencionado.

El Center for Inter American Relations (CIAR) fue una de las primeras instituciones artísticas en organizar una exhibición de mujeres artistas latinoamericanas. En la muestra *Women of the Americas: Emerging Perspectives* el criterio racial que habíamos visto en la exposición de la galería AIR, se substituyó por un criterio geopolítico: *Las Américas*, y como en la exposición curada por Biller, la selección se hacía en torno a procedencia nacional, la identidad de género y la temática de las obras. La muestra incluía algunas artistas norteamericanas como Linda Benglis y Alice Neel, junto con algunas latinoamericanas como Cecilia Vicuña, Ana Mercedes Hoyos, Beatriz González, Liliana Porter y Catalina Parra.

La exposición contó con dos curadoras: Katherine Matolcsy de la CIAR y Charlotte Camillos, de la galería Kuorus. Sus textos curatoriales apuntan aparentemente hacia dos direcciones diferentes. El de Camillos reconoce la importancia del feminismo, o movimiento de mujeres, como se le llamó muchas veces a esa segunda ola, sin embargo pone en duda la pertinencia del concepto de *mujer artista*:

Los asuntos rara vez generan consenso, y a pesar de que los efectos del movimiento de mujeres se han expandido indudablemente, hay quienes cuestionan hasta qué medida han influenciado la estética. Algunos piensan que los eventos de la década pasada han servido para elevar la retórica feminista y denigrar la “calidad” aislando a las mujeres que son artistas añadiendo una etiqueta a su trabajo, que ella misma no siente la necesidad de compartir. (Camillos, 1982, p. 12).

El texto de McTolsy en cambio no menciona siquiera al movimiento feminista. La curadora enfatiza al artista como individuo universal y adjudica la inserción de la mujer en la esfera pública y en el mundo del arte como el resultado del desarrollo histórico natural, concibiendo lo natural como el desarrollo de las políticas neoliberales :

El vertiginoso desarrollo tecnológico e industrial del siglo XX ha llevado a la independencia social y económica de las mujeres. Muchos campos de actividad se han vuelto asequibles para ellas, especialmente las artes. Como resultado, las mujeres artistas se han vuelto más prominentes de lo que han sido a lo largo de la civilización. (McTolsy, 1982, p. 6).

He mencionado arriba que la institución organizadora de la exposición es el CIAR. Pero, ¿quién es esta institución comprometida con la celebración de la igualdad entre naciones y la independencia e individualización de las mujeres que les permite ser artistas prominentes?

El artista uruguayo Luis Camnitzer explica que la CIAR fue la heredera de la Oficina para la Coordinación de las Relaciones Culturales y Comerciales entre las Repúblicas Americanas, fundada en 1940 por Nelson Rockefeller. Este último decidió enfatizar en la cultura porque pensaba que “el imperialismo intelectual, el imperialismo de las ideas, era en ese momento una amenaza para la seguridad y la defensa del hemisferio tanto como la posibilidad de una invasión militar” (Ninokovich, citado por Camnitzer, 2009, p. 305). En el momento, el peligro era Alemania. En los tiempos de la CIAR, el peligro eran Cuba y la Unión Soviética.

La analogía del título de la exposición: *Women of the Americas: Emerging Perspectives* y el discurso sobre los países latinoamericanos como economías emergentes, es elocuente.

El CIAR cumplía un papel prominente en *promover* artistas latinoamericanos en Nueva York durante las décadas del setenta y ochenta. Con sus valores multiculturales organizaron exposiciones que incluían pinturas coloniales, tejidos aymara, arte conceptual, textiles guatemaltecos, etc.

En este contexto el CIAR fue fuertemente criticado por artistas latinoamericanos, algunos de los cuales vivían en Nueva York. Luis Camnitzer cuenta que en 1970, 112 artistas de la diáspora latinoamericana firmaron colectivamente una carta apoyando un boicot en contra de esta institución. De acuerdo con Camnitzer los artistas protestaban porque:

El consejo incluía varios líderes de Estados Unidos, que nosotros catalogamos como cómplices de políticas cuestionables implementadas en contra de América Latina. Los artistas proponían la renuncia o el retiro de los siguientes miembros: Lincon Gordon, embajador de Brasil de 1961 a 1966 y promotor de la cúpula militar en 1964; Dean Rusk, secretario de Estado de J.F. Kennedy y L.B Johnson, quienes supervisaron la Alianza para el Progreso y la expulsión de Cuba de la OEA, David Rockefeller, presidente del Chase Bank y Geroge Meany presidente del AFL CIO de 1955 a 1979, colaborador del gobierno estadounidense en sus esfuerzos para debilitar sindicatos independientes en América Latina. Todos estos individuos son considerados aliados en las dictaduras de América Latina, y en algunos casos son incluso vistos como los creadores de las maniobras que las llevaron al poder. (Camnitzer, 2009, p. 306).

Igual que en la exposición *Latin American Women Artists*, la muestra *Emerging Perspectives* mostraba obras con poca relación entre sí. Se mezclaban piezas elaboradas por artistas provenientes del movimiento feminista como Cecilia Vicuña, Ana Mendieta y Linda Benglis, con artistas que nada tenían que ver con este, tales como, Ana Mercedes Hoyos, Fanny Sanín y Gloria de Amaral. El guion curatorial, de nuevo en clave biopolítica, proveía una mitificación de la mujer y de lo latinoamericano como pertenecientes a una cultura primaria.



El concepto de *mujer artista latinoamericana*, fácilmente asimilable y escindible de prácticas y reivindicaciones feministas, sigue en furor en las instituciones del Norte. En 1999, la activista boliviana María Galindo fue invitada al museo Reina Sofía en el marco de la exposición *Utopías*. En un gesto políticamente correcto, no se puede concebir una utopía artística sin invitar a una *mujer artista latinoamericana*, y Galindo fue la cuota necesaria para esa exposición. Pero llenar la cuota no significa tener una mirada ingenua ante la exotización del lugar de sujeto que se ocupa. A manera de cierre, es prudente recordar algunas palabras de la boliviana en *Utopías*:

Desde aquí adentro de la galería y el museo solo puedo presentarme a ustedes como una impostora. Podría hacer el esfuerzo de permanecer pasiva antes sus sospechas y ejercer mi creatividad con sutileza, para sobrevivir a estos días y luego seguir creando colectivamente y a borbotones afuera. [...] No puedo intermediar para ustedes ni mi voz, ni esas voces de mis hermanas muchas de nosotras poetisas, músicas, artesanas, cocineras, campesinas, sanadoras, hábiles persuasoras, pero ninguna de nosotras artista. [...] Aquí adentro de la galería, que es el espacio de la variedad y el pluralismo cultural, soy una impostora carente de cultura porque no me reconozco en las definiciones que obviaron y menospreciaron los arrebatos y sudores de la vida cotidiana, definiciones de cultura patriarcal colonialista, que bautizaron mi mundo como el tercero, y a mí como sudaca, definiciones de cultura donde las mujeres por definición somos objetos o naturaleza ajena a LA CULTURA con mayúsculas. Soy una impostora carente de todo, carente de firma, carente de currículum, carente, sobre todo, de las habilidades necesarias para intermediarme. (Galindo, 2005, p. 77).

Referencias bibliográficas

- Biller, G. (1995). *Latin American Women Artists*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum.
- Camillos, Ch. (1982). *Woman of the Americas: Emerging perspectives*. New York: Kuorus Gallery
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cenedac.
- De Lauretis, T. (1996) "La tecnología del género". Mora. Revista del Área Interdisciplinar de Estudios de la Mujer, Buenos Aires, (2) 8.
- Desportes, V. (2007). *Teoría King-Kong*. Barcelona: Melusina.
- Galindo, M. (2005). *La Virgen de los deseos*. Buenos Aires: Tinta Limón Editores.
- Giraldo, S.A. (2010). *Cuerpos de mujer: Modelos para armar*. Medellín: La Carreta Editores.
- Gomez-Peña, G. (2005). The multicultural Paradigm. An Open Letter to the National Arts Community. En: G.

Mosquera (ed.). *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. (pp. 183-193). Londres: The Institute of International Visual Arts; Cambridge, Mass., MIT Press.

- *Heresies* (1979). Editorial. Vol. 2, No. 4, 4.
- Krikos, L. e Ingold, C. (2004). *Women's Studies, a recomendad bibliography*. Westport Conn: Libraries unlimited.
- Mendieta, A. (1980). *Dialectics of Isolation*. Nueva York: Air Gallery.
- Ramírez, M. (octubre de 2008). Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de mediación cultural. *Revista Ramona* (4), 9-23.
- Sullivan, E. (1995). *Latin American Women Artists*. Milwaukee: Milwaukee art musum.

Mónica Eraso Jurado es artista plástica de la Universidad de los Andes, magister en Teoría Crítica de la Universidad Autónoma de Barcelona y magister en Estudios Culturales de la Universidad Javeriana. Es editora de la revista en línea *Voza!* y escribe regularmente para *Esferapublica*. Es docente de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional.

monicaeraso@yahoo.com

Artículo recibido en marzo de 2015 y aceptado en abril de 2015