

ACTIVISMO
EN EL MUNDO DEL ARTE
HACIA UNA ÉTICA DEL COMISARIADO ARTÍSTICO

Alianza Forma

MAURA REILLY

PRÓLOGO DE LUCY R. LIPPARD

ACTIVISMO
EN EL MUNDO DEL ARTE
HACIA UNA ÉTICA DEL COMISARIADO ARTÍSTICO

Traducción de José Brownrigg-Gleeson Martínez

Corrección técnica a cargo de Francisco Javier San Martín

Alianza Editorial

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que contribuyeron a hacer posible este libro. Quiero agradecer a los colegas que a lo largo y ancho del mundo me invitaron a hablar en eventos donde pude desentrañar y exponer muchas de las ideas aquí discutidas: Jo Holder, Jonathan Katz, Fiona MacDonald, Anne Marsh, Jacqueline Millner, Catriona Moore, Lara Perry, Caroline Phillips, Avril Quail y Susan Fisher Sterling, además de las instituciones y ferias que me acogieron: Armory Show, Nueva York; Art Basel Miami; Art Gallery of New South Wales, Sídney; Migros Museum, Zúrich; Monash University, Melbourne; Museum Folkwang, Essen, Alemania; National Museum of Women in the Arts, Washington, D. C; Stony Brook University, Nueva York; Tate Modern, Londres y Victoria College of the Arts/University of Melbourne. También deseo agradecer a Sarah Douglas de ArtNews la publicación de una versión previa del capítulo dos, y a Alex Greenberger por su cuidada labor de edición, así como a Amelia Jones y Lucy Lippard, mis heroínas feministas. Como siempre, debo expresar mi sentido agradecimiento a mi querida amiga y mentora Linda Nochlin, fuente diaria de inspiración intelectual. A Sophy Thompson, directora editorial de Thames & Hudson, gracias por haber creído en este proyecto desde el principio y gracias a todas tus estupendas colegas que lo guiaron hasta el final, entre ellas Poppy David, Flora Spiegel, Diana Loxley, Helen Farr, Nicola Chemotti y Ginny Liggitt. Y a todos/as los/as activistas comisariales destacados en este libro, vuestros proyectos inteligentes, inclusivos y diversos están cambiando el desarrollo de la historia del arte, ahora y para el futuro; por eso, os estoy eternamente agradecida. Sobre todo, quiero dar las gracias a mi extraordinaria pareja, sin cuyo amor y paciencia este libro no habría visto la luz.

Título original: *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*

Publicado por acuerdo con Thames & Hudson Ltd, London

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Curatorial Activism © 2018 por Thames & Hudson Ltd, London

Texto © 2018 Maura Reilly

© de la traducción: José Brownrigg-Gleeson Martínez, 2019

© Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2019

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9181-665-2

Depósito legal: M. 22.580-2019

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Índice

Prólogo, por Lucy R. Lippard	9
Prefacio	17
1. ¿Qué es el activismo comisarial?	21
El arte occidental es cosa de hombres blancos	21
El canon	28
Estrategias de resistencia.....	29
Revisionismo	29
Estudios de área	31
Estudios relacionales: la exposición como «poliálogo»	36
2. Combatir el machismo y el sexismo	43
La reforma de género en el mundo del arte	46
3. Encarar el privilegio blanco y la centralidad de Occidente	119
¿Un discurso nuevo e inclusivo?	120
4. Rechazar el heterocentrismo y la lesbo/homofobia	197
Esencia y sensibilidad.....	198
«Salir del armario», la censura y los pecados de omisión.....	199
5. A las armas: estrategias para el cambio	267
La responsabilidad comisarial.....	268
Preguntas clave.....	270
La presencia en las galerías y los coleccionistas de arte	271

La representación en los medios	273
Arte y dinero	274
Consejos, directores y comisarios	275
Contestar	278
Notas	281
Bibliografía	299
Créditos fotográficos	313
Índice de nombres	319
Biografías de las autoras	327

Prefacio

Durante los años noventa, mientras cursaba el posgrado en New York University, trabajé en el departamento de educación del Museum of Modern Art (MoMA). Realizaba visitas guiadas a la colección permanente del museo para el público, así como paseos por las exposiciones temporales, y abordaba temáticas tan variadas como Alexander Rodchenko y las vanguardias rusas, Julia Margaret Cameron, Sigmar Polke o Jackson Pollock. Fue una experiencia sin igual. Durante los años que pasé en el MoMA aprendí muchísimo, tanto que podía presentar la colección permanente con los ojos cerrados, siguiendo la trayectoria histórica planteada por Alfred H. Barr, el director fundador de la institución, en cuya calidad ejerció entre 1929 y 1943.

Las salas del MoMA dedicadas a la exposición permanente, que abarca arte producido desde 1880 hasta mediados de los años sesenta, están dispuestas para contar el «relato» que Barr hizo del arte moderno, que parte de los nenúfares de Monet y los cuadros postimpresionistas de Cézanne, siguiendo con el cubismo analítico de Picasso (ejemplificado de manera impresionante en *Les Femmes d'Alger*, 1907), pasa luego al futurismo de Boccioni, después al surrealismo de Marcel Duchamp y André Masson y culmina finalmente tras la Segunda Guerra Mundial en las triunfales pinturas de goteo de Jackson Pollock. La narración de Barr subraya un cambio producido en el arte de vanguardia al albor del siglo XX, de Europa occidental (París, Berlín) a Nueva York, encarnado de modo espectacular en el expresionismo abstracto.

El «relato» del arte moderno configurado por Barr —el relato del MoMA— ha alcanzado un estatus icónico, tanto que otras colecciones museísticas han tratado de replicarlo. Esta narración forma la base

de la mayoría de los libros de texto y diseños curriculares en Occidente y está tan arraigada y naturalizada que pervive, sin apenas discusión, como *la* historia del arte moderno. No obstante, es un relato estructurado en torno a la exclusión y/o subordinación de los que están fuera de la norma establecida; un relato que perpetúa, como sostiene Griselda Pollock, «una tradición de selección que normaliza como *único* modernismo una serie concreta de prácticas condicionadas por el género»¹. Según la definición de Barr y del MoMA, por ejemplo, «el arte moderno» es una progresión sincrónica y lineal de «-ismos» en la que un «genio» masculino (heterosexual y blanco) de Europa o de los Estados Unidos influye a otra versión más joven que inevitablemente tiene que superar o derrocar al anterior maestro, y así se da lugar a una evolución vanguardista. Las mujeres, los artistas de color y los que no son de Europa o los Estados Unidos —dicho de otro modo, todos los Otros artistas— apenas encuentran su lugar. De hecho, Holland Cotter, el crítico de arte del *New York Times*, recientemente ha rebautizado las salas donde se expone la duradera colección permanente como la de los «Tipos blancos modernos: la mejor historia del arte jamás inventada»².

Por todo ello, en febrero de 2017 los comisarios del MoMA tomaron la extraordinaria decisión de sustituir algunas de las obras de las salas del quinto piso donde se expone la colección permanente por ocho piezas realizadas por artistas de algunos de los países de mayoría musulmana a cuyos ciudadanos el presidente Trump había bloqueado el acceso a los Estados Unidos con una polémica orden migratoria. A pesar de que ocho obras puedan parecer insignificantes en el contexto de una muestra de más de ochocientas, la intervención —instigada y llevada a cabo por trabajadores que se sintieron obligados a reaccionar ante las inquietantes circunstancias políticas— no tenía precedentes en la historia del museo.

Estas incorporaciones rompían la tradicional narración del arte moderno occidental que ofrecía el MoMA y ensanchaban los límites geográficos y culturales, así como las implicaciones políticas de sus colecciones. A cada pieza la acompañaba un breve texto mural que expresaba abiertamente las intenciones del museo: «Esta es la obra de un artista de una nación a cuyos ciudadanos se les está prohibiendo la entrada en los Estados Unidos, de acuerdo a la orden ejecutiva del presidente que entró en vigor el 27 de enero de 2017. Se trata de una de varias piezas pertenecientes a la colección del museo que se han instalado en las salas del quinto piso para reafirmar los ideales de bienvenida y libertad, tan vitales para este museo como para los Estados Unidos en general».

Este activismo furtivo de los preocupados comisarios del MoMA acaparó interés mediático a lo largo y ancho del mundo. Alterar el relato finamente hilado por el museo constituía un acto osado. A los comisarios hay que reconocerles su desparpajo, sin duda, pero ¿por qué hizo falta un veto a musulmanes para que se desencadenase una intervención? ¿Cuánto durará esta infiltración simbólica de la exposición permanente? Es más, ¿por qué no se ha hecho esto nunca para artistas mujeres o para artistas de color, tristemente infrarrepresentados en los mismos espacios? En lugar de un monólogo sobre la igualdad, ¿por qué no una presentación del arte moderno como fenómeno multivocal, global y diacrónico? Como ha sugerido la artista Cheryl Donegan, «el arte moderno no debería ser entendido como bíblico, sino como talmúdico»³. En lugar de una narración sincrónica, estática y lineal, ¿por qué no adoptar un enfoque más talmúdico, al modo de la Wikipedia, que permitiría a innumerables voces comentar, debatir y transformar la tradición? Las exposiciones colectivas pueden desempeñar un papel determinante en esta misión y ofrecen a muchos comisarios, tanto *mainstream* como especializados, la oportunidad de mostrar una variada selección de obras que representen una multitud de voces, bajo los auspicios de una sola temática comisarial.

En los capítulos que siguen examino exposiciones colectivas que encarnan las diversas estrategias asociadas con el activismo comisarial que esbozo en el capítulo 1, desde la exposición de 1976-1977 *Women Artists: 1550-1950* [*Artistas mujeres: 1550-1950*] (capítulo 2) hasta la muestra de 2015-2017 *Art AIDS America* [*Arte SIDA América: el arte ayuda a EE.UU.*] (capítulo 4). Me acerco a algunas exposiciones que supusieron un hito y a otras menos conocidas, si bien todas ellas han ensanchado enormemente el discurso del arte moderno y contemporáneo al exhibir una selección más inclusiva (en lugar de excluyente) de artistas. El espacio dedicado a cada exposición incluye una selección de imágenes clave, una visión general del tema de la muestra con su objetivo comisarial y un resumen de su recepción crítica. Con estos elementos no pretendo desarrollar análisis críticos, sino más bien ofrecer repasos generales que, ojalá, den lugar a futuros estudios académicos y críticos.

Es importante señalar que la selección de exposiciones incluidas en este libro se ha visto influida por mi identidad como mujer blanca estadounidense y por mi experiencia como comisaria e historiadora del arte que ha visitado exposiciones en múltiples lugares del mundo, aunque sobre todo en Europa y Norteamérica. Para poder establecer nuevas definiciones y objetivos para el activismo comisarial hará falta llevar a cabo más investigaciones en áreas fuera de esta región geográfica.

En Occidente, la grandeza se define desde
la Antigüedad como blanca, occidental,
privilegiada y, sobre todo, masculina¹.

Linda Nochlin

1

¿Qué es el activismo comisarial?

El arte occidental es cosa de hombres blancos²

Las estadísticas demuestran que la lucha por la igualdad de género y raza en el mundo del arte está lejos de terminar. A pesar de décadas de activismo y de reflexión teórica desde el ámbito postcolonial, feminista, antirracista y *queer*, el sistema del arte continúa excluyendo a los «Otros» artistas —mujeres, personas de color y LGBTQ—. La discriminación contra estos artistas invade cada aspecto del mundo del arte, desde la presencia en galerías, el diferencial de precios en subastas o la cobertura de prensa, hasta su inclusión en colecciones permanentes y exposiciones individuales. En la mayor parte de los museos más visitados los asistentes aún deben esforzarse para encontrar obras de esos Otros artistas. La selección de mujeres y artistas no blancos en la reapertura de la Tate Modern en Londres en 2016, por ejemplo, fue verdaderamente decepcionante: entre los trescientos artistas representados en la nueva instalación de la colección permanente, ni siquiera un tercio eran mujeres y los artistas no blancos eran todavía menos numerosos³. Estas estadísticas eran similares a las registradas un año antes en el Whitney Museum of American Art, durante su reapertura en su nueva ubicación en Nueva York con una muestra inaugural titulada *America Is Hard to See [Es difícil ver América]* en la que se exponían obras de su colección permanente que abarca desde el siglo XX hasta el presente⁴.

Si bien estos datos son de por sí desalentadores, es el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York el que peor nota saca en términos de discriminación de género y raza. En 2004 el museo reabrió sus ampliamente extendidos espacios de exposición y mostró la nue-

va instalación de su prestigiosa colección permanente, formada por obras producidas entre 1880 y 1970. Entre las cuatrocientas diez piezas ubicadas en las galerías del cuarto y quinto piso, tan solo un número irrisorio —dieciséis— eran creaciones de mujeres. Había incluso menos obras de artistas no blancos, y los pocos a los que se dedicó espacio de exposición estaban segregados en una única sala dedicada a Diego Rivera y el muralismo mexicano. Un simple paseo por las mismas salas de exposición en 2015 y 2016 valía para observar que se habían producido mejoras, pero los problemas no se habían disipado⁵. En 2014, para subrayar la falta de inclusión del museo, los editores de ArtSlant lanzaron el rumor —una inocentada, de hecho— de que el MoMA dedicaría por completo a las mujeres el año 2015⁶.

Las exposiciones «taquillazo» también responden a niveles de discriminación espantosos. Un claro ejemplo lo constituye el desglose por género y raza de la Bienal de Venecia. La edición de 2017, titulada «Viva Arte Viva» y comisariada por Christine Macel, contó con tan solo un 35% de artistas mujeres (comparado con el 37% de 2015, el 26% de 2013 o el 43% de 2009). La edición del 2017 estuvo dominada por artistas europeos y norteamericanos; el 61% de los participantes provenían de esos dos continentes. Las estadísticas raciales fueron particularmente descorazonadoras, más aún cuando se tiene en cuenta el extendido activismo vocal de grupos como Black Lives Matter: solamente cinco de los ciento veinte artistas eran negros y únicamente una (Senga Nengudi) era una mujer. Hasta dónde yo sé, ni un solo crítico ha denunciado aún estas enormes disparidades⁷.

En el 2014, sin embargo, los críticos denunciaron con firmeza el flagrante racismo y sexismo de la Bienal del Whitney de Nueva York. Un grupo de artistas que se hacen llamar los «cliterati» llevaron a cabo protestas en las salas contra la escasez de artistas mujeres en la exposición: de ciento siete artistas, solamente treinta y siete eran mujeres. El colectivo artístico The Yams, disgustado por la falta de artistas mujeres y de color, retiró sus obras de la Bienal. Apenas una semana después de la inauguración de la Bienal, se organizó una exposición de protesta bajo el divertido título de *Whitney Houston Biennial: I'm Every Woman* [Bienal de Whitney Houston: soy todas las mujeres] en la que, de los veintidós artistas exhibidos, diez eran mujeres. A pesar de las críticas que recibió la edición de la Bienal del Whitney de 2014, la muestra *America Is Hard to See*, expuesta en el año siguiente en el mismo museo, fue sorprendente-

mente masculina (69%) y blanca (77%). La Bienal de 2017 aspiró sin duda a corregir esta enorme desigualdad, ya que veinticinco de los sesenta y tres artistas expuestos eran mujeres, varios de los participantes eran de género fluido y el porcentaje de artistas blancos y no blancos fue prácticamente el mismo⁸.

Activistas del arte femenino como las Guerrilla Girls llevan décadas protestando contra las disparidades de género y raza, denunciando a determinadas galerías en concreto y haciéndolas responsables de esta desigualdad. Una de sus actuaciones más espectaculares fue el *Boletín de notas* de 1986, en donde mostraron el número de artistas mujeres representadas en una selección de galerías de Nueva York e indicaban si se estaban produciendo avances o retrocesos⁹. El colectivo activista Pussy Galore ha actualizado más recientemente los datos de las galerías de Nueva York analizadas por las Guerrilla Girls que continuaban abiertas y han añadido también otras nuevas a la selección. De las que seguían en funcionamiento en 2015, las peores (comparando con las estadísticas de 1986) eran las galerías Sperone Westwater y Tony Shafrazi. Afortunadamente, algunas galerías neoyorquinas como PPOW, Sikkema Jenkins, Zach Feuer, Tracey Williams y Galerie Lelong representaban ya a mujeres la mitad del tiempo, cuando no más¹⁰.

En 2013, la artista Micol Hebron, movida por el predominio de artistas hombres en los anuncios de galerías en la revista *Artforum* además de en las galerías propiamente dichas, lanzó el proyecto Gallery Tally, que recoge datos de las proporciones de artistas masculinos y femeninas presentes en las galerías contemporáneas. Los cálculos de Hebron demuestran que menos de un tercio de los artistas representados por galerías comerciales en Estados Unidos son mujeres. Para ella sigue existiendo un «verdadero problema» con respecto a quién recibe ayuda, es expuesta, coleccionada, promocionada y sobre quién se escribe¹¹. Una *auditoría* de las galerías londinenses llevada a cabo por East London Fawcett (ELF) produjo cifras similares¹².

Las estadísticas destacadas por Gallery Tally, las Guerrilla Girls, Pussy Galore, ELF y otros resultan todavía más impactantes cuando se tiene en cuenta que en 2016 las mujeres suponían entre el 65 y el 80% del total de estudiantes matriculadas en programas de Bellas Artes e Historia del Arte (no hay disponibles datos para estimar el porcentaje de estudiantes no blancos)¹³. Existe, por lo tanto, una inmensa disparidad entre el número de estudiantes de arte que son mujeres y el número de hombres representados por las galerías.

GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD

GALLERY	NO. OF WOMEN 1985-6	NO. OF WOMEN 1986-7	REMARKS
Blum Helman	1	1	No improvement
Mary Boone	0	0	Boy crazy
Grace Borgenicht	0	0	Lacks initiative
Diane Brown	0	2	Could do even better
Leo Castelli	4	3	Not paying attention
Charles Cowles	2	2	Needs work
Marisa del Rey	0	0	No progress
Allan Frumkin	1	1	Doesn't follow directions
Marian Goodman	0	1	Keep trying
Pat Hearn	0	0	Delinquent
Marlborough	2	1	Failing
Oil & Steel	0	1	Underachiever
Pace	2	2	Working below capacity
Tony Shafrazi	0	1	Still unsatisfactory
Sperone Westwater	0	0	Unforgivable
Edward Thorp	1	4	Making excellent progress
Washburn	1	1	Unacceptable

Source: Art In America Annual 1985-6 and 1986-7

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
532 LAGUARDIA PLACE, #237, N.Y., N.Y. 10012
TELEPHONE: 212-675-1111 FAX: 212-675-1111
© Guerrilla Girls 1986

PUSSY GALORE'S 2015 REPORT CARD

GALLERY	% OF WOMEN	GALLERY	% OF WOMEN
303 Gallery	33%	Luhring Augustine	22%
Alexander & Bonin	27%	Matthew Marks	16%
Mary Boone	17%	Marlborough	7%
Leo Castelli	14%	Metro Pictures	25%
Cheim & Read	37%	Pace	16%
Paula Cooper	32%	Postmasters	30%
Derek Eller	18%	PPOW	53%
Ronald Feldman	29%	Andrea Rosen	27%
Zach Feuer	59%	Salon 94	48%
Gagosian	21%	Tony Shafrazi	5%
Marian Goodman	23%	Jack Shainman	47%
Casey Kaplan	14%	Sikkema Jenkins	52%
Paul Kasmin	13%	Sonnabend	28%
Yvon Lambert	21%	Sperone Westwater	9%
Lehmann Maupin	45%	Edward Thorp	38%
Galerie Lelong	64%	Tracey Williams	59%
Lombard Fried	20%	David Zwirner	24%

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **PUSSY GALORE** KICKING INDOCY IN THE ARSE

© Pussy Galore 2015

Report Card [Boletín de notas] de Guerrilla Girls (1986) y, a su lado, Report Card [Boletín de notas] de Pussy Galore (2015)

En 2016, el colectivo Pussy Galore, siempre atento, compiló estadísticas sobre la discriminación racial en las galerías de Nueva York. Acumulando datos de treinta y cuatro galerías, sus miembros descubrieron que solamente el 21% de los artistas a los que estas representaban eran no blancos; los peores infractores eran 303 Gallery (100% blanca) y la galería Gavin Brown Enterprise, blanca al 98%¹⁴.

La presencia en las galerías de obras realizadas por artistas no blancos y mujeres evidentemente tiene un impacto determinante sobre la cantidad de cobertura de prensa que reciben dichos artistas y el grado de interés que generan entre coleccionistas, museos y otros sectores afines, lo cual a su vez afecta de modo directo a su valor de mercado y monetario. Existen ya varias publicaciones y clasificaciones en línea a las que los coleccionistas se pueden remitir en busca de orientación sobre la viabilidad de mercado de un artista concreto. Sirva como ejemplo *Kunstkompass*, el anuario editado durante muchos años por la revista de negocios alemana *Capital* y que ahora publica *Manager Magazin*, que recoge los que en su opinión son «los cien



mejores artistas del mundo» en base a estadísticas sobre la frecuencia y el prestigio de las exposiciones, las publicaciones y la cobertura de prensa, además del precio medio, de una obra de arte en particular. En la edición de 2014 de *Kunstkompass*, de los cien «grandes artistas», veintitrés eran mujeres y absolutamente todos eran blancos.

Artnet.com también compila clasificaciones, en su caso elaboradas de acuerdo a los índices de venta en el mercado. En 2016 presentó una lista de los «cien mejores lotes de artistas vivos, 2011-2016» en la que solo figuraban una mujer (Cady Noland) y seis artistas no blancos. Un segundo listado revelaba a los «cien artistas vivos más importantes» según el valor total de las ventas en el mercado secundario entre enero de 2011 y mediados de mayo de 2016, que clasificaba a los artistas tanto por el valor total de las obras vendidas como por el número de piezas en subasta. Junto con Yayoi Kusama y Cindy Sherman, la clasificación de 2016 incluía a las artistas Vija Celmins, Marlene Dumas, Bridget Riley, Tauba Auberbach, Julie Mehretu y Cady Noland; esto es, a un total de ocho mujeres entre cien artistas. Cuarenta y cinco de los cien eran artistas no blancos, de los cuales la mayoría vivía en China¹⁵. Aunque estas selecciones de «los mejores» evidente-

Pussy Galore,
Manhattan Boycott Guide
[*Guía de boicot de*
Manhattan] (2016)

mente no se corresponden con el valor estético del artista, sin duda son sintomáticas de una extendida discriminación.

Pese a que algunas proporciones han mejorado, tanto para las mujeres como para los artistas no blancos, las estadísticas continúan siendo bastante desalentadoras. Es importante que no nos dejemos seducir por lo que aparentan ser signos de igualdad, ya que mujeres y no blancos nunca han sido, ni lo son todavía, tratados igual que los hombres blancos. La presencia de alguna que otra superestrella o triunfadora de turno no significa que los Otros artistas hayan alcanzado la igualdad. El mundo del arte no ha acabado de incorporar aún a su discurso las voces diversas o de los Otros, excepto en exposiciones «especiales» (léase segregadas) sobre arte latinoamericano, artistas mujeres, arte islámico o arte africano, por nombrar algunas. Las grandes narrativas del arte —aquellas que excluyen a grandes conjuntos de personas y que presentan las fronteras y jerarquías construidas como si fueran *naturales*— siguen constituyendo discursos de discriminación que raramente se ponen en cuestión. El sexismo y el racismo están tan enredados en el tejido, el lenguaje y la lógica institucional del mundo del arte *mainstream*, que pasan casi completamente desapercibidos. Una vez que se sacan a la luz, no obstante, resulta imposible negar su carácter dominante. Los datos hablan por sí solos.

Mi objetivo como académica y como comisaria es precisamente eso, *sacar a la luz*, calcular y poner de relieve estas desigualdades, y exponer los poderosos mecanismos ideológicos que hacen que algunos artistas sean celebrados y otros marginados. He dedicado los últimos veinticinco años de mi carrera a intentar conseguir que se deje de ignorar a los infrarrepresentados y a los no representados, a los silenciados y a los «doblemente colonizados» (los subyugados por el imperio y el patriarcado, por ejemplo). Parto de la premisa de que el «sistema» del arte —su historia, instituciones, mercado, prensa, etc.— es hegemónico, de que privilegia la creatividad del hombre blanco mientras excluye a todos y todas los Otros. Mi motivación como comisaria por tanto es ser completamente activista. Mi objetivo: ser sistemáticamente contrahegemónica.

Estas exigencias inexcusables son las que me han llevado a analizar la historia global del arte con el fin de interrogar la centralidad de Europa y los Estados Unidos en el canon y explorar el modo de reconcebirlo. Mi pensamiento crítico ha sido moldeado particularmente por los especialistas de los estudios raciales y postcoloniales, así como por los que se dedican a asuntos relacionados con el canon y el currículo.

Como comisaria, he tratado de poner en práctica algunas de las estrategias descritas en sus enfoques. La exposición *Global Feminisms* [*Feminismos globales*] (2007) constituye mi intento más ambicioso hasta la fecha de desarrollar un modelo en el que se combinan estudios feministas y comparativos, tal y como originalmente lo concibieron las académicas Ella Shohat, Chandra Talpade Mohanty y Kimberlé Crenshaw, entre otras.

Los objetivos descritos más arriba han conducido a este libro, que en última instancia plantea los siguientes interrogantes: ¿Cómo podemos hacer para que la gente del mundo del arte *piense* sobre género, raza y sexualidad, para que comprendan que son preocupaciones constantes que requieren atención? ¿Cómo podemos contribuir todos a conseguir que el mundo del arte sea más inclusivo?

Numerosos comisarios y comisarias a lo largo y ancho del mundo están abordando o han abordado de frente la cuestión de la discriminación. Entre otros, por ejemplo, Lucy R. Lippard, Jean-Hubert Martin, Okwui Enwezor, Rosa Martínez, Jonathan Katz, Camille Morineau, Michiko Kasahara, Juan Vicente Aliaga, Cornelia Butler, Simon Njami, Linda Nochlin y Amelia Jones trabajan actualmente por lograr la representación igualitaria. Aunque sus estrategias varían enormemente, cada uno de ellos es un o una «activista comisarial» [en inglés, *curatorial activist*] —este es el término que utilizo para describir a las personas que han dedicado su actividad comisarial casi en exclusiva a la cultura visual en, sobre y desde los márgenes: en otras palabras, a los artistas que no son blancos, que no son ni europeos ni estadounidenses, y a los que se identifican como mujeres, feministas o *queer*—. Estos comisarios, así como otros en campos afines, se han entregado a iniciativas que abolen jerarquías, cuestionan ideas preconcebidas, contrarrestan la ocultación, conceden prioridad a los márgenes por encima del centro y a la minoría por encima de la mayoría, inspiran debates inteligentes, difunden conocimiento *nuevo* y promocionan estrategias de resistencia, todo lo cual nos da motivos de esperanza y afirmación.

Estos comisarios —y otros interesados al igual que ellos en las injusticias del mundo del arte— han comisariado todo tipo de eventos, desde bienales y retrospectivas hasta exposiciones temáticas de gran escala, concentrando su atención tanto en materiales históricos como contemporáneos. Algunos se han enfrentado al canon histórico, al incluir a los artistas en una narrativa que hasta entonces les había ignorado por su género y/o sexualidad. Unos han organizado grandes exposiciones monográficas de artistas históricamente pasados por

alto, mientras que otros han comisariado exposiciones de arte moderno y contemporáneo que tienen en cuenta a un rango más amplio de voces. Todos estos proyectos están ensanchando el ámbito de artistas en exposición y expandiendo por tanto el canon histórico y/o el discurso del arte contemporáneo en general.

El canon

La toma de conciencia de que los cánones históricos del arte occidental son problemáticos no es nueva. En su ensayo pionero de 1971 «Why Have There Been No Great Women Artists?» [«¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?»], Linda Nochlin advertía ya a las mujeres del peligro de intentar encontrar versiones equivalentes a Miguel Ángel o Picasso en femenino: «No existen los equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt, de Delacroix o Cézanne, de Picasso o Matisse», argumentaba, «como tampoco hay equivalentes afroamericanos»¹⁶. El problema, insistía Nochlin, es sistémico: no radica en nuestras hormonas —en el caso de las mujeres— ni en el color de nuestra piel —en el caso de las personas de color—, sino en las instituciones y en la educación. La cuestión de la igualdad tiene que ver con la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales, con el patriarcado y con el privilegio del hombre blanco, asumido como «natural». Es precisamente esta dominación intelectual sobre las mujeres y las personas no blancas lo que ha impedido que tengan éxito en la historia.

Si el canon del arte es hegemónico —y creo que todos podemos estar de acuerdo con que lo es— ¿cómo podemos, en palabras de Griselda Pollock, «diferenciarlo»?¹⁷. ¿Qué estrategias contrahegemónicas podemos emplear para asegurarnos de que se incluyan más voces, en lugar de unas pocas elegidas y elitistas? ¿Qué podemos hacer como profesionales del arte para ofrecer una representación más justa y equitativa de la producción artística global? ¿Deberíamos estar trabajando por una historia global del arte, por un arte sin fronteras? ¿Deberíamos fijar como objetivo la abolición de todos los cánones, argumentando que todos los artefactos culturales tienen su significado? Dicho de otra manera, ¿deberíamos aspirar a una crítica totalizadora de la propia idea de canon? ¿Deberíamos estar creando cánones nuevos, alternativos?

En las páginas que siguen —que se nutren de las investigaciones que han surgido durante las últimas cinco décadas en el terreno de la