

Mujeres de color a escena. Activismo curatorial y feminismo decolonial en dos propuestas de arte contemporáneo en Latinoamérica¹

Women of Color on Stage.
Curatorial Activism and Decolonial
Feminism in two Contemporary Arts
proposals in Latin America

*
Andrea Díaz Mattei²
Universidad Pablo de Olavide
Sevilla, España

> Cómo citar este artículo: Díaz, A. (2022). Mujeres de color a escena. Activismo curatorial y feminismo decolonial en el arte contemporáneo en Latinoamérica. *Revista I80*, (50), 82-95.
[http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-50.\(2022\).art-1045](http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-50.(2022).art-1045)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-50.\(2022\).art-1045](http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-50.(2022).art-1045)

Resumen: Este artículo parte de la observación de la subrepresentación de artistas mujeres y *mujeres de color* en museos, centros de arte y exposiciones de arte contemporáneo en América Latina, lo cual atañe al ámbito de las políticas culturales, las instituciones artísticas y las prácticas curatoriales. En particular indaga en el potencial de estas últimas, las prácticas curatoriales, de producir representaciones socioculturales más inclusivas e igualitarias a través del llamado *activismo curatorial*. En línea con las acciones curatoriales contrahegemónicas que se vienen realizando desde inicios de siglo en América Latina en torno a las luchas feministas, este trabajo se detiene en la cuestión de la raza o etnicidad, dimensión intrínseca a la matriz colonial del poder y al pensamiento decolonial desarrollado en el mismo continente. Luego de un recorrido histórico-teórico en torno a la escasa representación de las mujeres en la historia del arte y, en particular, de las llamadas *mujeres de color*, se abordan los conceptos de interseccionalidad, colonialidad de género, racismo epistémico e institucional y activismo curatorial. En la articulación entre activismo curatorial y decolonialidad de género, el artículo indaga las implicaciones de estas prácticas a través del análisis de dos propuestas curatoriales en Latinoamérica. Con ellas se vislumbra la existencia de estrategias curatoriales socialmente comprometidas con la diversidad que activamente contrarrestan la continuada infrarrepresentación, el silenciamiento y el olvido de la historia que muchas artistas y mujeres de color siguen padeciendo. En estas estrategias insurgentes se atisba un movimiento que camina hacia la descolonización de las epistemologías, del conocimiento y, por supuesto, de la estética.

Palabras clave: activismo curatorial, arte contemporáneo latinoamericano, colonialidad de género, feminismo decolonial, mujeres de color

Abstract: *This article stems from the observation that women and women of colour are underrepresented in contemporary art museums, art centres and exhibitions in Latin America, in regards of cultural policies, artistic institutions and curatorial practices. Concretely, it investigates the potential of the latter —the curatorial practices— of producing more inclusive and egalitarian sociocultural representations through the so-called curatorial activism. In line with the counter-hegemonic actions that have been taking place in the context of feminist struggles since the beginning of the century in Latin America, this piece focuses on the issue of race or ethnicity, which is an intrinsic dimension of the colonial matrix of power and the decolonial thought developed in the continent. After a historical-theoretical survey of the low representation of women and particularly of women of colour in art history, it addresses the concepts of intersectionality, coloniality of gender, epistemic and institutional racism, and curatorial activism. The article examines the implications of the articulation of curatorial activism and decoloniality of gender through the analysis of two curatorial projects in Latin America. These expose the existence of curatorial strategies that are socially engaged with diversity and actively counteract the continued underrepresentation, silencing and neglect of the history still suffered by many artists and women of colour, which glances at a movement towards the decolonization of epistemologies, knowledge and, of course, aesthetics.*

Keywords: *curatorial activism, coloniality of gender, decolonial feminism, Latin American contemporary art, women of color*

Introducción

La representación igualitaria de artistas mujeres y mujeres de color en museos, centros de arte y exposiciones de arte contemporáneo en América Latina sigue siendo una tarea pendiente de completarse —pese al progreso conseguido en los últimos años—, tanto en el ámbito de las políticas culturales, las instituciones artísticas como de las prácticas curatoriales, tema central que nos ocupa en este escrito.

Las prácticas curatoriales, condicionadas en gran medida por las instituciones artísticas y sus políticas, forman parte de la esfera discursiva y epistemológica de la cultura, y por ello tienen la capacidad de producir representaciones socioculturales legitimando y posicionando, en su hacer, conocimientos y saberes. Si entendemos *lo curatorial* como un acontecimiento que tiene la potencialidad de producir nuevos saberes e imaginarios, de crear nuevas relaciones, así como de establecer diferentes perspectivas entre el arte y el mundo (Martinon, 2013), el pensamiento crítico y el cuestionamiento de la historia global o de los grandes relatos de la historia del arte devienen un acto necesario para el posicionamiento de las prácticas curatoriales y sus exposiciones dentro de la esfera institucional del arte. De hecho, la crítica y el *activismo curatorial* se desprenden de esta manera de entender la curaduría, de este giro en la práctica, el cual se adentra en revisionismos históricos y producción de *otros* relatos y saberes, "des-cubriendo" (dicho en sentido de quitar la cobertura o velo) a aquellos colectivos olvidados, invisibilizados o marginalizados de las narrativas hegemónicas.

En este sentido, en América Latina desde inicios de siglo se vienen realizado diversas acciones curatoriales contrahegemónicas enfocadas a luchas de clase, a luchas feministas (Giunta, 2018) y, a mi entender en menor medida, a la cuestión de la raza o etnicidad en su conjunto. Empero, este último punto, la racialidad, es intrínseco a las teorías decoloniales desarrolladas desde estas tierras. Pues, la conceptualización de la *colonialidad del poder*, con la raza como eje central de la matriz de poder que organiza y reordena todas las demás instancias de la existencia humana como el poder, la sexualidad, las subjetividades y sus relaciones (Quijano, 2007) sigue estando arraigada en nuestras epistemologías, en nuestras maneras de pensar, de concebir y de percibir, motivo por el cual se ha hecho necesario este movimiento decolonial para contrarrestar sus efectos. De hecho, los feminismos situados geopolíticamente, es decir el feminismo decolonial, entrelazan la cuestión del género y la clase con la raza en busca de una epistemología no excluyente que alcance a todos los grupos sociales y a la diversidad de situaciones históricas.

Desde luego, la teoría sobre la (des)colonialidad de género (Lugones, 2008) la cual sitúa geopolíticamente los feminismos incluyendo las mujeres de color es una herramienta de análisis para destapar no solo exclusiones sino también indiferencias sufridas por dicho

colectivo, lo cual permite su utilización perfectamente en el ámbito del arte. Así es que para las prácticas curatoriales la triangulación teórica entre género, raza y prácticas artísticas sobreviene de suma importancia para incluir y representar diferentes colectivos extendidos en Latinoamérica. Sin embargo, hasta el momento, la literatura académica existente parece no haber cubierto suficientemente estas intersecciones: ni desde la teoría del arte ni en los estudios feministas, estudios culturales o estéticos decoloniales se ha prestado suficiente atención a la temática de las mujeres de color en cuanto a las artes y sus prácticas.

Antecedentes de la teoría de la (des)colonialidad de género

Si recurrimos a la historia, ella nos sugiere la existencia de ciertos privilegios para determinados sujetos y modos de hacer en detrimento de *otros* modos, colectivos y narrativas. La presencia histórica de obstáculos institucionales que impiden que las mujeres tengan una relevancia equitativa en las artes fue enfatizada por primera vez por Linda Nochlin (1931-2017), una investigadora pionera y teórica estadounidense en historia del arte, quien también reveló las limitaciones de esta disciplina para abordar la historia del arte con una perspectiva de género. Su ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (Nochlin, 1971) impulsaría una larga lista de nuevas líneas de investigación en la historia y la teoría del arte feminista con el objetivo de revisar críticamente la posición de la mujer en el arte en los países occidentales, así como en exposiciones que resaltarán obras de artistas mujeres que habían sido previamente ignoradas o desplazadas. La historia de la mujer en el arte y sus instituciones muestra fehacientemente su lucha y compromiso por formar parte de las prácticas del panorama artístico actual. Como introdujera en el artículo "La negritud y sus mujeres: (des)colonialidad del género en la escena del arte actual en Europa" (Díaz Mattei, 2022), precisamente, su tardía —y desafiante— inserción en el mundo de las artes muestra un camino que no ha estado exento de obstáculos, y su sinuosidad refleja también la falta de homogeneidad respecto de las nociones de feminismo, género y racialidad.

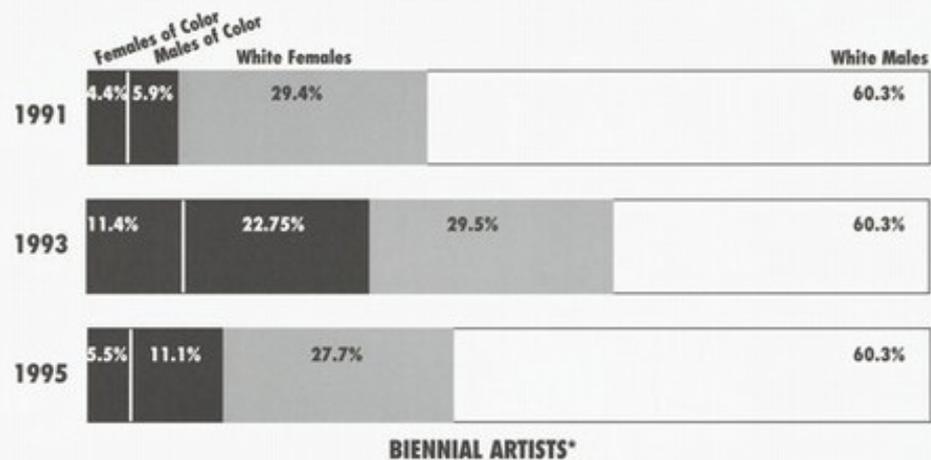
Contemporáneamente al ensayo de Nochlin, el feminismo comenzaba a diversificarse, y hacia finales de los años ochenta ya abarcaba nuevos y diferentes puntos de vista, en ocasiones contrastantes (Freedman, 2002). Ciertamente, los debates y estudios feministas comprendidos entre los años sesenta y ochenta del siglo XX —sobre todo anglosajones— ampliaron a otros ámbitos de la vida de las mujeres las temáticas jurídicas generales y del sufragio que distinguieron a sus predecesoras feministas. En efecto, a finales de la década de los ochenta, el debate se seguiría extendiendo desde los ámbitos de implicación del dominio del patriarcado a otras variables como raza, género, clase y sexualidad en contraposición con un feminismo blanco de clase media que predominaba por aquella época y dejaba por fuera a un

segmento del género femenino. Este hecho ampliaría y enriquecería la crítica feminista, a la vez que resquebrajaba la hegemonía del entonces predominante feminismo blanco de clase media donde las mujeres negras y de color no estaban representadas en su especificidad (Crenshaw, 1989).

Precisamente, la noción de *mujeres de color* había sido acuñada en 1977 en el contexto de la Conferencia Nacional de Mujeres en los Estados Unidos (Cottrell, 2010) con el objetivo de dar voz a las mujeres de diversas minorías en contraposición a la noción de mujer en un único sentido universal —utilizado hasta entonces por el feminismo dominante—, ya que este era insuficiente para abordar la marginación política y social específica de las mujeres no blancas. Por lo tanto, *mujeres de color* como tal es una expansión de la categoría de mujeres negras para representar también a todas las demás minorías femeninas oprimidas y racializadas, tales como hispanas o latinas, asiáticas, indígenas, inmigrantes, etc. En esa conferencia ya se denunciaba la falta de oportunidades del colectivo para acceder a subvenciones o formación en el campo de las artes y humanidades, limitando su proyección en las exposiciones y prácticas artísticas.

En este mismo sentido, una década después la jurista, académica y teórica afroamericana Kimberlé Williams Crenshaw (1959) propondría el concepto de *interseccionalidad* (Crenshaw, 1989) como herramienta analítica para superar tales desigualdades. En efecto, la interseccionalidad tiene como objetivo identificar y distinguir las múltiples formas de opresión que afectan la vida de las mujeres, incluyendo raza, clase, género y sexualidad, ampliando así la posibilidad de analizar el feminismo y sus intersecciones e interacciones vinculadas con un contexto específico. Para Crenshaw, existe una "tendencia a tratar la raza y el género como categorías mutuamente excluyentes de experiencia y análisis" (Crenshaw, 1989, p. 139). Kimberlé Crenshaw señalaría que, en su campo de trabajo, el ámbito legislativo, no se había abordado adecuadamente la especificidad de las mujeres negras, reproduciendo las relaciones de poder y exclusión existentes en la sociedad. En su análisis de casos, los diferentes tipos de discriminación y opresión que enfrentan las trabajadoras de las grandes empresas norteamericanas por razón de género y raza fueron interpretados como un indicador de la invisibilidad jurídica de las mujeres negras dentro del ámbito de la ley, así como también dentro de la teoría feminista dominante de la época. Basándose en su teoría, inmediatamente después Patricia Hill Collins (1948) en *Black Feminist Thought [Pensamiento feminista negro]* (2008) argumentaría que la confluencia de múltiples formas de opresión apunta a la existencia de una matriz de dominación (estructural, disciplinaria, hegemónica e interpersonal) a la que todas las mujeres negras están sujetas. Sin embargo, las diferentes intersecciones de opresión mediante las cuales se mantiene

TRADITIONAL VALUES AND QUALITY RETURN TO THE WHITEY MUSEUM



BIENNIAL ARTISTS*

*Film and video artists not included in statistics

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

5 3 2 L o G U A R D I A P L A C E # 2 3 7 • N Y , N Y 1 0 0 1 2

el desequilibrio estructural de poder hacen que las experiencias y perspectivas de las mujeres negras difieran entre ellas.

Ya por entonces no solo las intelectuales abrían un espacio de reflexión en torno al lugar que ocupaban las mujeres negras y de color en la cultura y la sociedad. En 1985, las Guerrilla Girls —colectivo anónimo feminista y activista antirracista de Nueva York—, comenzaron a aplicar una táctica de comunicación de guerrilla para combatir la discriminación de género y color en el sistema del arte. Sus carteles mostraban la inclusión limitada de artistas femeninas y artistas de color en relación con el porcentaje prominente de artistas masculinos blancos en el sistema de arte norteamericano. Solo por mencionar uno de sus carteles, señalaron que en la *Whitney Gallery Biennale of Art* (NY) [Bienal de arte de la galería Whitney de Nueva York] de 1991 la/os artistas estaban representados en las siguientes proporciones: 4,4 % mujeres de color, 5,9 % hombres de color, 29,4 % mujeres blancas, 60,3 % hombres blancos (Figura 1). La siguiente edición de la bienal intentó ser más diversa, pero la prensa destrozó la iniciativa, lo que llevó a que en la edición en 1995 se retrocediera a porcentajes similares a los de cuatro años antes. Como las artistas constataran por entonces, la situación en el MoMA (Figura 2) no era diferente (Guerrilla Girls, 2016b), y por lo que se puede observar en sus afiches y porcentajes posteriores, la cuestión no pareció mejorar con el paso de los años. Su estrategia se

desarrolló, y sigue haciéndolo, a través de estadísticas oficiales, textos legislativos, cartas a directores de museos o declaraciones irónicas, con las que evidencian la falta de neutralidad de las instituciones artísticas, aportando argumentos de peso a los movimientos de protesta feminista y de mujeres de color en el arte.

Años más tarde, la filósofa argentina radicada en Estados Unidos, María Lugones (1944–2020), daría un paso adelante en la reflexión sobre racialidad y género desde una lectura feminista crítica, contrahegemónica y decolonial. Si bien reconocía la utilidad del análisis interseccional, señaló una limitación epistemológica del concepto: su correspondiente incapacidad para descubrir todas las exclusiones e indiferencias que se infringen sistemáticamente sobre las mujeres de color. En esta línea, propuso su conceptualización de la *colonialidad del género* (Lugones, 2008), la cual considera que las intersecciones, es decir, las interacciones y relaciones mutuas entre los diferentes ejes y categorías (raza, género, clase y sexualidad en un contexto determinado), no logran captar la especificidad de las mujeres de color. Lugones explica que en la intersección entre *mujer* y *negro* existe un vacío que debe llenarse con la categoría inseparable de *la mujer negra* precisamente porque ni la mujer ni el negro la incluyen en su complejidad. Examinando los propios términos —separando género y raza—, también es posible desarticular una lógica histórica tejida (y escondida) en cada uno de ellos que

Figura 1
Traditional Values and Quality Return to the Whitey Museum

Nota. Guerrilla Girls (1995), poster. <https://www.guerrillagirls.com/projects>

viene desde (y con) la deshumanización que la colonialidad del género implica.

Dada la construcción de las categorías, la intersección interpreta erróneamente a las mujeres de color. En la intersección entre "mujer" y "negro" hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni "mujer" ni "negro" la incluyen. La intersección nos muestra un vacío. Por eso, una vez que la interseccionalidad nos muestra lo que se pierde, nos queda por delante la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial. Solo al percibir género y raza como entretreados o fusionados indisolublemente, podemos realmente ver a las mujeres de color (Lugones, 2008, p. 82).

Por tanto, la colonialidad de género es un constructo que permite revelar las imposiciones multidimensionales del orden colonial y patriarcal moderno que aún sobreviven hoy, en muchos casos de manera inconsciente, y en diversos ámbitos de la vida cotidiana. Lugones realiza una revisión histórica para afirmar que desde los países coloniales se impuso un modelo o categoría de mujer universal, blanca y de clase media, un género adjudicado como construcción desde el poder y la hegemonía dominante (masculina y blanca). Esto impide contemplar las singularidades y diferencias de las mujeres con orígenes o antecedentes familiares

en otras culturas o etnias. De este modo, Lugones propone no seguir definiendo a la *mujer* como sujeto universal y desentrañarla ampliando su conceptualización a la luz de la historia, con las diversas realidades vividas y con las discriminaciones históricamente sufridas. Pues, considera la pervivencia de la colonialidad epistémica y subjetiva, la cual aún regula la conformación de las identidades sexuales y de género, así como las raciales y políticas.

Efectivamente, los *Estudios Decoloniales* señalan que la *colonialidad* sienta sus bases en la imposición de una *clasificación étnica o racial* de la población mundial, y las relaciones de dominación y poder que de ella se derivan, donde reside su patrón de poder, operando en cada uno de los niveles, áreas y dimensiones de la existencia cotidiana (material y subjetiva) y en una escala social, dando lugar a la *discriminación racial* que se ha ejercido en Latinoamérica desde los tiempos de la colonia (Quijano, 1991, 2007). Si bien Quijano había conceptualizado la clasificación social introducida por la colonialidad del poder, y su matriz de poder, colocando la construcción del concepto de raza en el centro de la categorización del cribado social (Quijano, 1991), Lugones iría un paso más allá al señalar que el concepto de género está conformado por esa matriz, y que ambos conceptos (raza y género) son inseparables en la construcción de la clasificación social colonialista de la mujer. Por lo tanto, su pensamiento plantea un recorrido epistémico, alejado del eje blanco-patriarcal

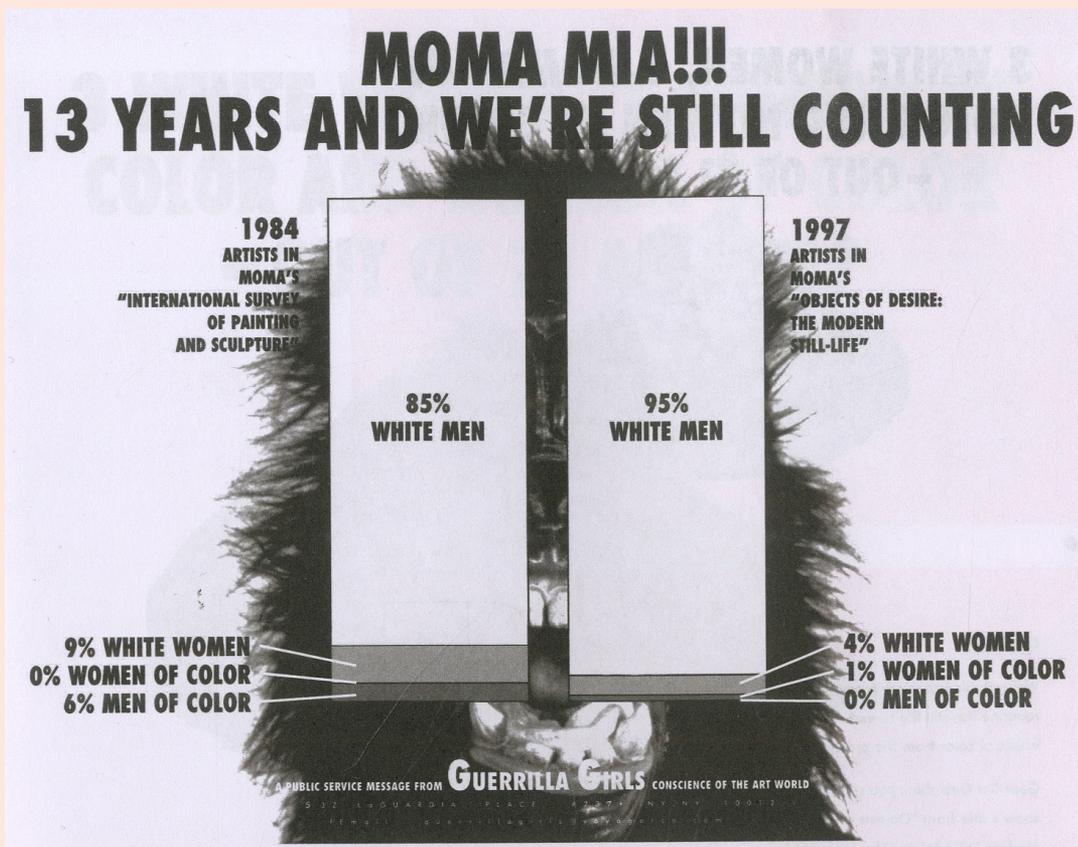


Figura 2

MoMA mia

Nota. Guerrilla Girls (1997), poster. <https://www.guerrillagirls.com/portfolio-compleat-original?rq=MoMA%20Mia>

heredero del eurocentrismo, que formule la producción de saberes y conocimientos situados geopolíticamente, y un feminismo que abogue por la decolonialidad del género, es decir, una reconceptualización de la categoría mujer en el que se incluyan todas estas intersecciones antes mencionadas (raza, género, clase), entre las cuales no podemos olvidar la histórico-política y su lógica del poder. Entonces, la decolonialización del pensamiento feminista se convierte en una crítica epistemológica y política que, en tanto pensamiento crítico, atañe también a las instituciones y prácticas artísticas, y por extensión a las prácticas curatoriales.

La (des)colonialidad de género y activismo curatorial

El análisis y deconstrucción de las narrativas y metanarrativas dominantes en el campo del arte es un trabajo que no solo le corresponde emprender a teóricos, historiadores y críticos, sino que también están invocados a la labor los y las curadore/as o comisario/as de exposiciones. De hecho, el pensamiento crítico, la revisión histórica y el cuestionamiento de la historia global o de los grandes relatos de la historia del arte debería ser ineludible para la esfera institucional del arte y sus exposiciones.

En efecto, en los últimos años, las prácticas museográficas y curatoriales vienen repensándose. La revisitación de historias olvidadas, la inserción de recuerdos silenciados, la recuperación de la memoria histórica colectiva, la inclusión de colectivos marginalizados, y una mayor presencia de la reflexión sobre géneros, feminismos y etnicidad viene incrementándose, aun cuando no sea siempre de manera sistemática. En este contexto surge lo que la comisaria estadounidense Maura Reilly (2019) denomina *Curatorial Activism* o activismo curatorial, explicándolo del siguiente modo:

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* (Reilly, 2019, p. 27).

La práctica del activismo curatorial, con el objetivo de organizar exposiciones que integren relatos, narrativas y colectivos que suelen quedar al margen, genera diversas iniciativas contrahegemónicas (bienales, exposiciones retrospectivas, monográficas), destinadas a rescatar del olvido y dar voz y visibilidad a las artistas que hemos identificado como mujeres de color en sentido amplio, evitando que las mismas sean excluidas de las narrativas canónicas del arte.

Reilly no menciona los conceptos de descolonialidad y estética decolonial (Gómez y Mignolo, 2012) puesto que su estudio se basa sobre todo en el análisis de exposiciones situadas en Norteamérica y Europa. No obstante, ella declama que “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” (Reilly, 2019, p. 19). En ese sentido, la convergencia de ambos desarrollos —activismo curatorial y una estética con perspectiva decolonial—, encontramos que no es excluyente y que podría desembocar en una práctica curatorial socialmente comprometida, que gire hacia la descolonización de las epistemologías, del conocimiento y, por supuesto, de la estética situada en Latinoamérica. Esta articulación del activismo curatorial con la (des)colonialidad del género o el feminismo decolonial implicaría asumir una posición ética, política y teórica que afectaría todos los campos de acción de la práctica, diversificando su contenido, manifestaciones y posteriores efectos en la cultura y sus subjetividades.

Sin embargo, este cambio epistemológico y de posición dentro de la práctica, el activismo curatorial con una perspectiva decolonial (esto es, la inclusión de recuerdos controvertidos en los procedimientos de realización de exposiciones, particularmente en las instituciones culturales occidentales), nos obliga a cuestionar qué recuerdos se incluyen y a quién sirve la inclusión de esos recuerdos. Aunque estas preguntas son la base de una práctica curatorial comprometida socialmente, no necesariamente conducen a un proceso curatorial activista y descolonial riguroso. De hecho, existen impedimentos, más de las veces inconscientes, que perturbaban el camino hacia una práctica despojada de viejas concepciones y prejuicios —como veremos más adelante con el cuestionario realizado por las Guerrilla Girls—.

Racismo epistémico: vestigios de racismo y sexismo en las instituciones artísticas

Como dispositivo de clasificación social y discriminación, el *racismo* ha adoptado diferentes formas en diferentes lugares e historias: por color, etnia, idioma, religión, cultura o conocimiento. En este sentido, existen diferentes modalidades de racismo, no siempre excesivamente evidentes. Uno de ellos, el *racismo epistémico*, se remonta a la tradición hegemónica del conocimiento que opera en la tradición del pensamiento filosófico y el predominio de las ciencias humanas (occidentales), que se sustenta en un inicio absoluto —no histórico, no contextual—, deslocalizado, descontextualizado y desencarnado, lo cual habría permitido desarrollar la premisa de la distancia y la objetividad epistemológica. Asimismo, el racismo epistémico se acompaña del *sexismo epistémico*, en el sentido de que comentáramos anteriormente, puesto que son conceptos fundacionales de la modernidad occidental y de las estructuras de conocimiento que hemos heredado, lo cual conlleva intrínsecamente una jerarquía global de superioridad/inferioridad (Grosfoguel, 2013). En esa misma línea, el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos (1940) indica que el *racismo epistémico* se refiere a una jerarquía de dominación colonial del conocimiento producido por sujetos europeos occidentales que

THE GUERRILLA GIRLS ASKED 383 EUROPEAN MUSEUMS ABOUT DIVERSITY

ONLY 1/4 RESPONDED

What were the rest afraid of?

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

se considera a priori superior al producido por sujetos no occidentales. El racismo epistémico denigra conocimientos y epistemologías (y prácticas artísticas y curatoriales en nuestro caso) provenientes de otras latitudes. Para Santos, la diversidad epistémica implica un diálogo de saberes que permite la incorporación de saberes de otras culturas (incluso ancestrales) como punto de partida para enriquecer y ampliar nuestro entendimiento, alejándonos de la monocultura y avanzando hacia una ecología del saber, un camino que —acentúa el autor—, no es falto de resistencias (Santos, 2010).

Otra modalidad que se desprende de aquella es el *racismo institucional*. Concepto que fue acuñado en la década de 1960 en Estados Unidos de América en el contexto de la lucha por los derechos de los afroamericanos (Carmichael & Hamilton, 1967), este describe cualquier tipo de sistema de desigualdad basado en la raza que se da en las instituciones (agencias públicas del gobierno, empresas, universidades, etc.). Se refiere a aquellas normas legales y pautas de comportamiento establecidas con las que las personas pertenecientes al grupo dominante oprimen al grupo subordinado. Estos autores enfatizaron el carácter sistemático, estructural e implícito (o inconsciente) del racismo. Según

esta perspectiva, el racismo es un fenómeno enraizado en el funcionamiento de la sociedad y es, en parte, independiente de las intenciones y conciencia de algunos actores. En este sentido, el racismo institucional es compatible con los discursos antirracistas, y es menos identificable y más difícil de detectar que el racismo individual por su carácter tácito y sutil, tal y como sucede en ciertas instituciones museísticas.

Como custodios del patrimonio cultural, las instituciones museísticas también pueden verse afectadas por el racismo epistémico e institucional, tanto en los conocimientos que manejan como en sus elecciones artístico-estéticas y sus prácticas curatoriales. Tal como observa Reilly, no solo los museos sino el sistema del arte entero —su historia, sus instituciones, su mercado o su prensa— constituye una hegemonía que privilegia la creatividad masculina blanca occidental, relegando *otras* voces. "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" (Reilly, 2019, p. 26). Punto de vista que prevalece a menudo inconscientemente, tal y como muestra el siguiente apunte de las Guerrilla Girls. En el cuestionario que enviaran a directores de museos

Figura 3
The Guerrilla Girls Asked 383 European Museums About Diversity
Nota. Guerrilla Girls (2016c), folleto de la exposición.
<https://www.guerrillagirls.com/projects>

y centros de arte para la preparación de su exposición: *Is It Even Worse in Europe?* [¿Es aún peor en Europa?]³ en la *Whitechapel Gallery* de Londres en 2016 (*Guerrillas Girls*, 2016a) (Figura 3), el director del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid respondió que este centro de arte contemporáneo *"thinks about diversity all the time, but its collection is 87% male and overwhelmingly white."* [se piensa acerca de la diversidad todo el tiempo, pero su colección es 87 % masculina y abrumadoramente blanca] (*Guerrilla Girls*, 2020, p. 144).

Finalmente, en lo que respecta a las instituciones y políticas públicas, cabe destacar una reflexión sobre lo que Crenshaw acuñó como *interseccionalidad política*. Este concepto resalta el riesgo de que, cuando las estrategias políticas de las instituciones y movimientos sociales se dirigen a una desigualdad particular, pueden no ser neutrales frente a otras desigualdades. De este modo, comprender las desigualdades y sus intersecciones requiere una perspectiva más dinámica y contextualizada: una (racismo) no puede aislarse de las otras (discriminación de género). En esta línea, la desigualdad social se configura simultáneamente en diferentes niveles—institucional, discursivo, representativo, intersubjetivo, vivencial— y en un contexto y tiempo histórico precisos. Por tanto, una lógica de suma no es tan apropiada para analizar varias desigualdades confluyentes, sino que es necesario un enfoque interseccional dinámico (Yuval-Davis, 2006), el cual recuerda la conceptualización de la colonialidad de género (Lugones, 2008, 2014).

Mujeres de color y activismo en la escena del arte en Latinoamérica⁴

Enmarcada dentro de las actuaciones estratégicas para el fomento de la igualdad y para el acercamiento del arte contemporáneo a los diversos públicos de Ecuador, la exposición *La intimidad es política. Sexo, Género, Lenguaje, Poder* (2017)⁵ realizada en el Centro Cultural Metropolitano de Quito (MetQUITO)

y curada por Rosa Martínez Delgado (Soria, 1955) es una propuesta curatorial que indaga los procesos de construcción de las subjetividades contemporáneas, a la vez que analiza la estructuración de las políticas de dominación en torno al sexo, el género, la clase social o la etnicidad a través de obras de artistas y colectivos latinoamericanos e internacionales. En ella se reflexiona sobre el género en tanto construcción social, los usos del lenguaje y sus efectos en las subjetividades, así como las estrategias de poder que perpetúan las relaciones de dominación y abusos tanto sobre los cuerpos como sobre los espacios públicos y privados (Centro Cultural Metropolitano, 2017).

La muestra se organiza en torno a tres cuestionamientos históricos y contemporáneos que examinan la epistemología subyacente (Martínez, 2020). Uno, abordando la pregunta de Nochlin a la cual aludíeramos anteriormente en este escrito, "¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", título del artículo donde la historiadora y profesora estadounidense analizaba la exclusión de las mujeres del ámbito de la creación visual debido a los imperativos sociales del ser mujer que las signaba al trabajo doméstico y reproductivo a la vez que les vetaba el acceso a oportunidades igualitarias de formación artística. Otro, como diría la filósofa francesa Simone de Beauvoir en su ensayo "El segundo sexo" (1949): "No se nace mujer, se llega a serlo", aludiendo al mandato de sumisión que reciben las mujeres desde su nacimiento y que, a lo largo de la historia, las ha llevado a ocupar un lugar dependiente y secundario respecto de sus pares masculinos. Y el tercer cuestionamiento vertebrador del discurso curatorial de esta muestra se articula en torno al lema del Congreso Nacional Indígena en Chiapas (México): "Cuando una mujer avanza, ningún hombre retrocede", traído por el Colectivo de mujeres y hombres de comunidades indígenas zapatistas de Chiapas. Detrás del tono conciliador de este

Figura 4

¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Met?

Nota. Guerrilla Girls (2017), poster. <https://www.guerrillagirls.com/projects>



lema en defensa de la igualdad de género, la propuesta curatorial avanza hacia el feminismo interseccional y la decolonialidad de género, objetando la hegemonía patriarcal, blanca y eurocéntrica a través de propuestas indigenistas, transfeministas y *queer* que ilustran la diversificación de los feminismos actuales, en contraste con el feminismo más clásico de inspiración burguesa que criticaran Crenshaw, Hill Collins o Lugones, como expusieramos previamente.

Las Guerrilla Girls vuelven a estar presente en esta exposición con su interrogación: "¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Met?" (Figura 4), dejando al descubierto las cifras tan desiguales y la mirada masculina cosificadora subyacente con respecto a algo tan íntimo como el propio cuerpo y el proceso de subjetivación. Declaman que menos del 5 % de las secciones están dedicadas a artistas mujeres y el 85 % de los desnudos son femeninos. Los números hablan por sí solos.

A juzgar por las controversias y reacciones que ha generado en el público e instituciones de la ciudad (Valdez, 2017), esta iniciativa curatorial ha dado de sí en cuanto a mover y remover conciencias y concepciones en un entorno de arraigado pasado colonial, católico y barroco, como es la ciudad de Quito. Las amenazas de clausura así lo atestiguan, tanto como la censura eclesiástica y, solapadamente, la de las autoridades locales sobre la intervención mural *Milagroso Altar Blasfemo* del colectivo boliviano *Mujeres Creando* (Figura 5). Se trata de un mural que se apropia de la iconografía católica para cuestionar, a través de un contrarrelato, el legado colonial

del patriarcado en las sociedades latinoamericanas expresado a través de los retablos religiosos que a lo largo de los últimos siglos se han dedicado a moralizar, controlar y condenar el cuerpo y la subjetividad de las mujeres no blancas, donde la intimidad es, efectivamente, una cuestión política (Rodríguez, 2017)⁶.

Mas allá de la polémica generada en torno a dicha obra, la exhibición es concebida por la curadora como un ejercicio coral sobre la cuestión de género, feminismo(s) y racialidad en el arte contemporáneo, donde las distintas voces artísticas expresan puntos de acercamiento, reflexiones y planteamientos no unívocos, los que cobran sentido y se potencian en el diálogo propuesto por la curadora. En efecto, la repercusión y debate público provocado en los medios de comunicación y redes sociales ecuatorianas demuestran su efectividad. Dando cuenta de esta diversidad coral y la tenaz arbitrariedad social, en la muestra encontramos —entre otras— las fotografías de la serie "Somnyama Ngoyama" (Salve la leona negra) (2014-presente) de la sudafricana Zanele Muholi (1972) con su denuncia de la discriminación y el racismo hacia la comunidad LGTBI, mientras que la performance *Mater* (2017), de la ecuatoriana Saskia Calderón (1981), reivindica el lugar de lo femenino en el orden universal y la naturaleza matriarcal de las culturas originarias. Desde otro ángulo, el video *La feria de las flores* (2015-2016) de la española Nuria Güell (1981) trata el tema de la vulnerabilidad de las mujeres jóvenes de bajos recursos que han sido víctimas de explotación sexual y violencia intrafamiliar en Medellín (Colombia), mientras que Santiago Sierra (1966), artista

Figura 5
Milagroso Altar Blasfemo, mural en Quito
Nota. *Mujeres Creando* (2017).





de origen español autodeclarado apátrida, aborda en la serie de retratos *146 mujeres* (2005) (Figura 6), la exclusión e aislamiento sufrida por las viudas exiliadas en Vindrabán, India —a lo que se suma la división de castas que aún pervive en esa cultura—.

Como se puede observar, la línea curatorial —con tantos diversos proyectos que evidencian y/o desafían la perpetuación de la desigualdad— señala que nuevos enfoques cuestionadores de las epistemologías hegemónicas y canónicas tendrían la potencialidad de dar lugar a otros modos de hacer abiertos a narrativas divergentes que impulsen el movimiento de ciertos estamentos estancos de la sociedad, visibilicen a las *mujeres y de color*, a la vez que puedan propiciar una audiencia crítica y un debate necesario en nuestras sociedades.

En el mismo sentido, la curadora Mane Adaro (Ovalle) concibe la exposición "Tiempo Local: arte y activismos para una memoria fronteriza" (2018), que se realizara en el Centro Cultural de España en Santiago de Chile, desde el cuestionamiento de los legados y dictámenes impuestos por las estéticas hegemónicas y coloniales, a través de un trabajo de investigación y documentación en torno a dos obras, *Julia Pastrana: su vuelta y sus raíces* (2003-2018), llevado a cabo por la artista mexicana Laura Anderson Barbata (Ciudad de México, 1958), y el trabajo *¡Quieto Pelo!* (2008-2018), firmado por la artista afrocolombiana Astrid Liliana Angulo Cortés (Bogotá, 1974) (Adaro, 2018; López, 2018).

La primera obra recrea la vida de Julia Pastrana (Sinaloa, 1834 – Moscú, 1860) (Figura 7), quien a raíz de padecer hipertricosis (o síndrome de hombre lobo) fue, en pleno siglo XIX,

arrancada de su tierra para ser llevada a Estados Unidos y Europa para exponerla como objeto de exhibición. Julia sería vendida varias veces. Su cuerpo fue exhibido como atracción circense (en vida y embalsamado luego de su muerte), hasta acabar un siglo más tarde en la colección Schreiner, un instituto de medicina forense de la Universidad de Oslo, Noruega. Gracias al proceso activista detrás de la obra de Laura Anderson se conseguiría rectificar los designios del dictado colonial, al lograr en 2013 repatriar el cuerpo de Julia desde Oslo a su ciudad natal en Sinaloa, México, donde se le dio sepultura. La tortuosa vida de Julia pone de manifiesto los diferentes estratos de esclavitud y sometimiento de un sinfín de mujeres de origen indígena aún vigentes en su época y, posteriormente, puesto que no hubo ningún acto reparatorio o de desagravio hasta la tardía repatriación de su cuerpo. A través de Julia, la obra de Laura Anderson interpela la contemporaneidad con sus prácticas —todavía vigentes— de dominación y abusos de poder, de exclusión y señalamiento del *otro* en tanto tal, a la vez que le da voz a esas otras historias silenciadas o activamente olvidadas, haciendo un llamado a la reflexión y a la memoria histórico-colectiva.

El proyecto *¡Quieto Pelo!* (2008-20018) de Liliana Angulo (Figura 8), por su parte, incluye una colección de más de 100 fotografías de peinados llevados a cabo por mujeres peinadoras afrodescendientes, resultado de un taller de creación de peinados organizado por la artista para rescatar un antiguo *saber hacer* transmitido oralmente. En la diáspora de mujeres peinadoras a lo largo del continente americano resuenan las antiguas rutas esclavistas. El trabajo de documentación audiovisual llevado a cabo

Figura 6
146 mujeres
Nota. Santiago Sierra (2005), serie de fotografías.
https://www.santiago-sierra.com/200510_1024.php



por la artista desvela la distinción entre "pelo bueno" y "pelo malo", la cual remite directamente a cánones de belleza blancos, resabios de la persistencia del pensamiento colonial y una hegemonía epistémica dominante. A través de los peinados, la artista hace público relatos que de otra forma hubieran quedado relegados al ámbito microdoméstico, a la vez que articula una estrategia de recuperación de la memoria e identidad colectivas entre las afrodescendientes esparcidas por el "nuevo continente", fruto de la colonia (Figura 9). Liliana Angulo, artista portavoz de la negritud en Latinoamérica, particularmente en Colombia, invoca la memoria cultural atravesada por la corporalidad y un imaginario plausible de ser rememorado y, por qué no, reinventado.

En "Tiempo Local..." la mirada de la curadora congrega dos narrativas contrahegemónicas presentes en el arte contemporáneo hecho por mujeres en América Latina, las cuales convergen en la apertura del diálogo sobre la representación de las mujeres de color en este, tanto como en la producción de otros relatos y otras memorias que irrumpen las narrativas racistas y sexistas que aún perviven en nuestros días mostrándonos las huellas de la negritud, sus mujeres de color y su potencia. Con estos relatos actualizados en los talleres, los saltos de memoria y su recuperación pertenecen a un tiempo apropiado —aquí y ahora— por las mujeres de color latinoamericanas.

Ambas estrategias curatoriales, la de Rosa Martínez Delgado y la de Mane Adaro, mostrando mujeres "outsiders" o forasteras dentro de la cultura dominante (Lugones, 2003) ofrecen una posición crítica, activista y ética que ponen de manifiesto la posibilidad de que lo curatorial también sea impulsor de la revisión y la descolonización de las estéticas, y por extensión de las epistemologías que dominan los discursos artísticos e institucionales.

Conclusiones

Los museos y centros de arte están llamados a desempeñar un papel potencialmente relevante como instituciones ejecutoras de políticas públicas con la doble misión de preservar y transmitir el patrimonio cultural y, dentro de las cuales se espera que todos los grupos sociales —con su diversidad de voces— estén equitativamente representados. En ellas, una revisión crítica de sus prácticas institucionales en general y de sus prácticas curatoriales en particular, han sido y deben seguir siendo efectuadas.

La representación de artistas mujeres y *mujeres de color* en las instituciones artísticas y el campo estético viene cobrando impulso desde hace algunas décadas —con sus dificultades y esfuerzos—. El mundo de las artes ha comenzado una apertura en la cual podemos encontrar expresiones y propuestas que se desvían del discurso predominantemente jerárquico y hegemónico, patriarcal y blanco, más de las veces subyacente. Sin embargo, en Latinoamérica —y no solo— aún quedan millas por recorrer cuando variables como la raza y la clase se superponen con el género. En esa intersección, encontramos que el activismo curatorial con perspectiva decolonial puede —y podría— jugar una función importante en cuanto a igualdad y diversidad se refiere.

Por cierto, en la práctica y en la praxis, en la articulación entre activismo curatorial y decolonialidad de género se vislumbra la existencia de estrategias curatoriales socialmente comprometidas con la diversidad que activamente contrarrestan la continuidad infrarrepresentación, el silenciamiento y el olvido de la historia que muchas artistas y mujeres de color han padecido y siguen padeciendo. De ello se desprende un movimiento de la práctica basada en la ética hacia la descolonización de las epistemologías, del conocimiento y, por supuesto, de

Figura 7

Julia y Laura

Nota. Laura Anderson Barbata (2013), fotografía.

<https://www.lauraandersonbarbata.com/work/julipastrana-95bjx>



Figura 8
¡Quieto pelo! (2008-2018), instalación
 Nota. Fotografía de la instalación. Liliana Angulo Cortés (2018). <https://www.banrepcultural.org/proyectos/afrocolombianidad/quieto-pelo-proyecto-artistico-de-liliana-angulo>

Figura 9
¡Quieto pelo! (2008-2018)
 Nota. Liliana Angulo Cortés (2018), fotografía. <https://www.banrepcultural.org/proyectos/afrocolombianidad/quieto-pelo-proyecto-artistico-de-liliana-angulo>

la estética. Dicha articulación del activismo curatorial con la (des)colonialidad del género o el feminismo decolonial implica asumir una posición ética, política y teórica que afecta todos los campos de acción de la práctica curatorial diversificando su contenido, manifestaciones y posteriores efectos en las subjetividades y en las sociedades.

En efecto, como se desprende de las propuestas curatoriales analizadas, los feminismos situados geopolíticamente y el análisis interseccional pueden devenir una herramienta fundamental para las prácticas curatoriales y el activismo en el mundo del arte. No obstante, el acompañamiento de políticas culturales acordes es un requisito esencial para una real transformación. En este sentido —y a pesar del trabajo realizado desde la posición ética de la curaduría—, existe la posibilidad de que nos topemos con una de las resistencias más difíciles de remover si no se toman decisiones políticas de alcance. Nos referimos a la *resistencia institucional*, que con su inercia al andar no da relevo a otras maneras de hacer y de pensar, perpetuando lo que denominamos anteriormente racismo epistémico e institucional, razón por la cual las epistemologías hegemónicas, tanto explícitas como subyacentes, no cambian de estado. Este es el caso de la exposición *La intimidación es política* (2017), la cual finalmente fue censurada por presión de la Conferencia Episcopal de Ecuador con la complicidad silenciosa de la administración pública. Tanto es así que no hay rastro en la página web del MetQuito de dicha exposición. En el momento de escribir este artículo, el sitio web de este centro cultural municipal registra "exposiciones pasadas" solo hasta el 2016 (mientras que el centro sigue activo), y tampoco se encuentran referencias ni de la exposición ni de la curadora en su biblioteca virtual. Omisión que evidencia la resistencia antes mencionada.

Lo hasta aquí expuesto nos lleva a reflexionar sobre el papel de las instituciones artísticas y culturales, así como sobre la necesidad de una voluntad política para poder realizar un verdadero cambio "radical" en cuanto a la estética y las epistemologías que la sustentan. Por su parte, el activismo de artistas y curadoras en Latinoamérica se viene desplegando —hasta el momento— en una estrategia que podríamos llamar de "guerrilla", que insiste y resiste en su objetivo de cuestionar y replantear las situaciones de desigualdad y las múltiples formas de opresión de las estrategias de poder existentes. Dicho activismo también es susceptible de interpelar y producir efectos subjetivos en el público, allanando un camino que aliente la revisión crítica de las prácticas institucionales y sus políticas.

Referencias

- Adaro, M. (2018). *Tiempo Local: arte y activismos para una memoria fronteriza*. Centro Cultural España. <https://www.maneadaro.cl/2021/01/22/tiempo-local-arte-y-activismos-para-una-memoria-fronteriza-centro-cultural-espana-santiago/>
- Anderson Barbata, L. (2013). *Julia y Laura* [fotografía]. <https://www.lauraandersonbarbata.com/work/juliapastrana-95bjx>
- Angulo Cortés, L. (2018). *¡Quieto pelo!* (2008-2018) [fotografía]. <https://www.banrepcultural.org/proyectos/afrocolombianidad/quieto-pelo-proyecto-artistico-de-liliana-angulo>
- Carmichael, S. & Hamilton, C. V. (1967). *Black power: The politics of liberation in America*. Vintage Books.
- Centro Cultural Metropolitano (26 de julio de 2017). Llega al MetQUITO la expo internacional 'La Intimidación es Política'. *Agencia Pública de Noticias de Quito*. http://prensa.quito.gob.ec/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=27197&umt=Llega%20al%20MetQUITO%20la%20expo%20internacional%20%91La%20Intimidación%20es%20Pol%EDtica%92
- Cottrel, D. M. (2010). *National Women's Conference, 1977*. <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/national-womens-conference-1977>
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1(8). <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/voll1989/iss1/8>
- Díaz Mattei, A. (Ed.) (2019). *La negritud y su poética. Prácticas artísticas y miradas críticas contemporáneas en Latinoamérica y España*. Publicaciones Enredars y Montevideo; BMR Cultural. https://www.upo.es/investiga/enredars/?page_id=1608
- Díaz Mattei, A. (2022). La negritud y sus mujeres: (des)colonialidad del género en la escena del arte actual en Europa. En L. Avendaño Santana, M. A. Blanco Arroyo y M. Carabias Álvaro (Eds.), *Discursos Intervinientes: Mujeres y Arte Actual*. Editorial Dykinson.
- Freedman, E. (2002). *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*. Ballantine Books.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.
- Gómez, P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>
- Grosfoguel, R. (2013). Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. *Tabula Rasa*, (19), 31-58. <https://doi.org/10.25058/20112742.153>
- Guerrilla Girls (1995). *Traditional Values and Quality Return to the Whitey Museum* [poster]. <https://www.guerrillagirls.com/projects>
- Guerrilla Girls (1997). *MoMA mia* [poster]. <https://www.guerrillagirls.com/portfolio-compleat-original?rq=MoMA%20Mia>
- Guerrilla Girls (2016a). *Is it even worse in Europe?* [Folleto exposición]. <https://www.whitechapelgallery.org/wp-content/uploads/2014/08/Guerrilla-Girls.pdf>
- Guerrilla Girls (2016b). *Portfolio Compleat, 1985-2012*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. http://www.caac.es/descargas/Folleto_GG.pdf
- Guerrilla Girls (2016c). *The Guerrilla Girls Asked 383 European Museums About Diversity* [cartel de la fachada]. <https://www.guerrillagirls.com/projects>
- Guerrilla Girls (2017). *¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Met?* [poster]. <https://www.guerrillagirls.com/projects>
- Guerrilla Girls (2020). *The Art of Behaving Badly*. Chronicle Books.
- Hill Collins, P. (2008). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* (texto original publicado en 1991). Routledge.
- López, P. (11 de septiembre de 2018). Entrevista: Laura Anderson Barbata y Astrid Liliana Angulo Cortés sobre arte y activismos. *Artishock revista de arte contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2018/09/11/laura-anderson-barbata-y-astrid-liliana-angulo-cortes-sobre-arte-y-activismos/>
- Lugones, M. (2003). *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions (Feminist Constructions)*. MD & Oxford; Rowman & Littlefield Publishers.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa* (9), 73-101. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Lugones, M. (2014). Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. En I. Jiménez-Lucena, M. Lugones, W. Mignolo y M. Tlostanova (Eds.), *Género y descolonialidad*. Ediciones del signo.

- Martínez, R. (30 de enero de 2020). *La intimidad es política*. <http://www.rosamartinez.com/new/es/la-intimidad-es-politica/>
- Martinon, J-P. (2013). *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. Bloomsbury Academic.
- Mujeres Creando (2017), *Milagroso Altar Blasfemo* [mural]. Quito.
- Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, 69(9), 22-39.
- Quijano, A. (1991). Colonialidad y modernidad/ racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Quijano, A. (2007). Colonialidad de poder y clasificación social. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Ed.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93-125). Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar.
- Reilly, M. (2019). *Activismo en el mundo del arte. Hacia una ética del comisariado artístico*. Alianza Forma.
- Rodríguez, A. (4 de agosto de 2017). La intimidad es política, y las reacciones lo confirman. *Artishock revista de arte contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2017/08/04/la-intimidad-politica-las-reacciones-lo-confirman/>
- Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce; Extensión Universitaria de la Universidad de la República.
- Sierra, S. (2005), *146 mujeres* [serie de fotografías]. https://www.santiago-sierra.com/200510_1024.php
- Valdez, A. R. (2 de agosto de 2017). El Milagroso Altar Blasfemo y el debate sobre género en el Ecuador. *Paralelaje XYZ*. <http://www.paralaje.xyz/el-milagroso-altar-blasfemo-y-el-debate-sobre-genero-en-el-ecuador/>
- Yuval-Davis, N. (2006). Intersectionality and Feminist Politics. *European Journal of Women's Studies*, 13(3), 193-209. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00571274>

Notas

1 Recibido: 7 de octubre de 2021. Aceptado: 9 de marzo de 2022.

2 Contacto: andrudiaz@hotmail.com

3 La exposición se efectuó del 1 de octubre de 2016 al 5 de marzo de 2017 en la capital de Reino Unido. Véase: <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/guerrilla-girls/>. También puede verse en: <https://www.etxepare.eus/es/la-exposicion-guerrilla-girls-is-it-even-worse-in-europe-se-podra-visitar-en-la-galeria-whitechapel-de-londres>

4 Para ahondar en artistas y exposiciones sobre negritud y mujeres de color puede verse Díaz Mattei, 2019. El libro se conforma de artículos sobre artistas y exposiciones de varios países de Latinoamérica, entre los que destaca Brasil con seis artículos, país donde el respectivo debate tiene mayor recorrido temporal que en el resto de América Latina. En el presente trabajo se intenta ampliar la evidencia allí reunida desde otros rincones del continente, por lo que no se abordan proyectos curatoriales activistas brasileños.

5 La exposición se efectuó del 29 de julio de 2017 al 29 de octubre de 2017 en la capital de Ecuador. Sin embargo, actualmente no se encuentran rastros de ella en el sitio web de METQuito. Artistas y colectivos participantes: Amal Kenawy (Egipto), Cristina Lucas (España), Guerrilla Girls (EE.UU.), Juana Córdova (Ecuador), Katia Sepúlveda (Chile), Marina Abramović (antigua Yugoslavia), Mujeres creando (Bolivia), Mujeres y hombres de comunidades indígenas zapatistas (México), Nora Pérez (Guatemala), Núria Güell (España), Priscilla Monge (Costa Rica), Saskia Calderón (Ecuador), Regina José Galindo (Guatemala), Sandra Monterroso (Guatemala), Santiago Reyes (Ecuador), Santiago Sierra (apátrida), Zanele Muholi (Sudáfrica).

6 Para ampliar la información sobre el gran debate surgido alrededor de la obra del colectivo *Mujeres Creando* (Valdez, 2017), donde se puede leer la posición de las artistas, de la Conferencia Episcopal ecuatoriana y críticos al respecto.