

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, distribuyeran o comunicaran 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](http://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](mailto: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

# Prólogo

por Lucy R. Lippard

## Cuanto más cambian las cosas...

El activismo comisarial surge de dentro y Maura Reilly lleva tiempo integrando el núcleo esencial de activistas, particularmente como comisaria inaugural del Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art del Brooklyn Museum de Nueva York. Sus propias exposiciones, al igual que este libro, se pueden considerar como formas de crítica institucional. La pregunta central que plantea es la siguiente: ¿Cómo podemos conseguir que la gente del mundo del arte *piense* en términos de género, raza y sexualidad, que comprenda que se trata de preocupaciones duraderas que requieren acción? El libro de Maura Reilly *Activismo en el mundo del arte* se centra en las exposiciones importantes y de gran escala celebradas en museos de primer nivel que transgredían las reglas y abordaban problemas sociales a partir de cuestiones identitarias. Todas ellas, por supuesto, fueron atacadas por menospreciar la «calidad», esa categoría escurridiza defendida por el ala conservadora de los seguidores del arte por el arte. A los comisarios inteligentes y valientes se les descalifica a menudo por atreverse a ser sensibles o, Dios no lo quiera, «políticamente correctos». Luego están los demás, que se mantienen ajenos a esas cuestiones. La meticulosa compilación que Reilly hace de estadísticas, obras de arte y respuestas críticas a las exposiciones con y sin presencia de artistas mujeres, de color y LGBTQ es reveladora, si bien a veces también deprimente para aquellos que pensábamos estar cambiando el mundo en los años sesenta y setenta.

Desde que en 1966 comencé mis incursiones ocasionales en el comisariado, la selección e instalación de exposiciones de arte se ha

convertido en una profesión altamente especializada y cada vez más académica, objeto de numerosos y enjundiosos libros. Hace cincuenta años se trataba del terreno de historiadores del arte que iban gravitando hacia los museos (la célebre comisaria del MoMA Dorothy Miller no tenía doctorado). Las galerías comerciales y después los «espacios alternativos» comenzaban por aquel entonces a ofrecer zonas más libres donde artistas y escritores *freelance* como yo podíamos probar nuevas ideas, exponer piezas públicas por la ciudad, incorporar materiales «no artísticos» de la cultura popular al mismo nivel que el «arte elevado» o crear «museos» en las esquinas de las calles y desarrollar todos los precursores de la exposición «pop-up». Paulatinamente, los principales museos fueron promoviendo la incorporación de estas actividades dentro de las instituciones.

Aunque en ocasiones se me ha invitado a estar dentro del museo, buena parte de mi activismo ha consistido en protestar contra estas instituciones, que excluyen tanto a públicos como a artistas. El MoMA (en cierto sentido mi *alma máter*, pues fue la sede de mi primer y único empleo real) ha sido frecuentemente la diana de mis protestas. Reilly señala que sigue recibiendo «la peor nota en cuanto a discriminación de género y raza». Me impactó leer que en la muestra celebrada con ocasión de su ampliación en 2004 los únicos «artistas no blancos» fuesen Diego Rivera y otros muralistas mexicanos. De hecho, a menudo es Frida Kahlo quien cubre la cuota de «artistas de color»: su padre era europeo y su madre era mestiza, mezcla de ascendencia europea y amerindia, y su condición de bisexual añade una triple complicación a los actuales coleccionistas de estadísticas. Reilly apunta que en la reapertura del Whitney en 2015 con una muestra de seiscientas obras solo el 31% eran de mujeres y el 23% de artistas de color y aún así se podía hablar de progreso: en 1970, Ad Hoc Women Artists había exigido al Whitney la presencia de 50% de artistas mujeres y 50% de artistas «no blancos». Logramos que la proporción de mujeres en el Painting Annual pasara del 4,5% de la edición previa al 22%. Pasaron años hasta que nuevamente se pudo mejorar esa cifra. Cuanto más cambian las cosas...

Reilly menciona también la inocentada hecha por ArtSlant en 2015 sugiriendo que el MoMa dedicaría el año completo a las mujeres, una broma que recordaba al falso comunicado de prensa de Ad Hoc según el cual el Whitney había refrendado nuestros objetivos para 1970, y que acabó con el FBI llamando a nuestra puerta. El proyecto Gallery Tally lanzado por Micol Hebron en 2013 actualizó los cálculos realizados por grupos feministas en los setenta y por las Guerrilla

Girls desde mediados de los ochenta. Hebron constató que menos de un tercio de los artistas representados en galerías comerciales estadounidenses eran mujeres. Sin embargo, entre el 65% y el 80% de los estudiantes de arte en los Estados Unidos y cerca del 60% de matriculados en posgrados de Bellas Artes son mujeres. ¿Qué es de ellas? Además, evidentemente, también tenemos que preguntar: ¿son estas «artistas mujeres» asimismo feministas? (Mi libro de 1976 *From the Center* [Desde el centro] llevaba por subtítulo *Feminist Essays on Women's Art* [Ensayos feministas sobre el arte de mujeres] y la cuestión también demostró ser polémica a la hora de elegir el nombre del Sackler Center)<sup>1</sup>.

Mientras que la lucha feminista por la igualdad de representación tiene una trayectoria dilatada y resulta por ello tanto más frustrante para algunas de nosotras, no tenemos tantas estadísticas correspondientes a los otros dos grupos que aborda Reilly. No hay datos, por ejemplo, acerca del porcentaje de estudiantes de color o LGBTQ, si bien el conteo que hizo Pussy Galore en 2016 entre galerías comerciales desveló que solo el 21% de los artistas representados eran no blancos. Cabe recordar además que la propia categoría de «no blanco», que mantiene la blancura como medida, es lógicamente debatible, en especial para la población latina. Y así sigue y sigue. Citando el trabajo del crítico cubano Gerardo Mosquera sobre el modo en que a los artistas del Tercer Mundo rutinariamente se les exige «hacer demostración de su identidad» y de Kobena Mercer al respecto de la «carga de representación», Reilly subraya que el estereotipo es inevitable en la mayoría de las exposiciones organizadas en torno a nociones de identidad. Este libro también disecciona exposiciones «taquillazo» como la multicultural y multisede *Decade Show* [La exposición de la década], la imperfecta pero trascendental *Magiciens de la terre* [Magos de la tierra] (de por sí una mejora sobre «Primitivism» in *Twentieth-Century Art* [El «primitivismo» en el arte del siglo XX], expuesta en el MoMA en 1984) y la vital pero muy vilipendiada «bienal política» del Whitney de 1993, en la que por primera vez hubo una minoría de artistas masculinos blancos.

A pesar de la importancia de las estadísticas que nos enfadan y nos hacen actuar, para los artistas propiamente dichos —los «de color», los de «otras» culturas (léase no eurocéntricas) o las artistas mujeres y *queer*— la verdadera cuestión no es si se les invita a participar en más exposiciones temáticas o «especiales» (sin negar que históricamente estas hayan sido eficaces). Lo que les interesa es simplemente que cuando se organizan las exposiciones se les incluya en el grupo de

artistas respetables a tener en cuenta. Cuando en 1970 protestamos contra el Whitney, nuestro principal objetivo era que los comisarios visitaran los estudios de aquellos que hasta entonces habían sido excluidos. Confiábamos en que una vez que el trabajo de mujeres y artistas de color se hubiese visto y se tuviera en cuenta, este sería incluido. Resulta que no era así de sencillo.

La identidad y la ética comisarial sin duda producen cambios. Las «terribles estadísticas» de las bienales de Venecia se corrigieron una vez, en 2005, cuando las dos comisarias y el 38% de las artistas seleccionadas fueron mujeres. En octubre de 2016 Sonnet Stanfill, comisaria del Victoria & Albert Museum de Londres, explicó en un contundente artículo de opinión en el *New York Times* que, pese a que las mujeres ocupen el 70% de los comisariados en los museos de arte estadounidenses, subir el escalón que conduce a la dirección es otra historia<sup>2</sup>. Tal como señaló, en 2015 los doce museos de arte más importantes del mundo (en términos de visitas), los denominados «la docena dirigente», estaban todos dirigidos por hombres. «Esta brecha de género se extiende de Europa a Norteamérica, donde solo cinco de los treinta y tres directores de los museos más prominentes (aquellos con presupuestos operativos superiores a los veinte millones de dólares) son mujeres». Stanfill también subrayó el hecho de que cuando en abril de ese año Frances Morris fue nombrada directora de la Tate Modern, «se convirtió en la primera mujer en unirse al club». Los cambios en el museo fueron inmediatos. Reilly recuerda cómo se produjo en la Tate Modern la «reconfiguración de su colección permanente para reflejar con mayor precisión el mundo en el que vivimos».

Los asuntos LGBTQ son más complejos, como pusieron de manifiesto las exposiciones pioneras de Harmony Hammond *A Lesbian Show* [Una exposición lésbica] en Nueva York en 1978 y *Great American Lesbian Art Show (GALAS)* [Gran exposición de arte lésbico estadounidense] en Los Ángeles en 1980. Además de que era peligroso «hacerse salir a uno mismo del armario», eran pocas las obras que hacían referencia a la sexualidad que precisamente las contextualizaba, algo que por otra parte debería haber agradado a quienes les disgusta la especificidad en el arte. La «sensibilidad» sexual es, aún más que la raza o el género, un tema escurridizo y a menudo subversivo. Salir del armario y entrar en el museo suponía un salto considerable, ayudado y dificultado simultáneamente por la crisis del sida. La singular trayectoria del arte y el activismo de David Wojnarowicz constituye un buen ejemplo de ello. Cuestionar el canon heterononnormativo constituía un hito, fueran bien o mal recibidas las exposicio-

nes. Como dice Reilly al describir *In a Different Light* [*Visto con otros ojos*] (1995), «no era una muestra de imágenes gays y lésbicas, sino un mapeo de las prácticas *queer* en las artes visuales a lo largo de los últimos treinta años».

Podríamos suponer que las artes más desconocidas y «exóticas» serían bienvenidas en un mundo del arte impulsado por un mercado que se nutre de novedades, «revoluciones» y obsolescencia programada, recuérdese el grafiti en el Soho neoyorquino de hace unas décadas que decía «Art's What Sells» [«El arte es lo que vende»]. Sin embargo, el trabajo de Reilly sugiere que es «más fácil» introducir a mujeres e incluso a lesbianas en el arte *mainstream* que llegar a aceptar a artistas de color estadounidenses. La «estrategia comisarial postcolonial» empleada por Okwui Enwezor en *Documenta 11* (2002), que primaba la teoría y el diálogo por encima de los objetos y subrayaba las contradicciones en su contexto más amplio, fue una suerte de punto de inflexión, ya que su descarada visión política ofrecía una alternativa poderosa. No obstante, a pesar de la globalización del mundo del arte del siglo XXI y del aumento de artistas de color en beneficio de la descolonización, sigue existiendo una fuerte dependencia de los cánones establecidos.

No todas las alternativas comisariales implican mejoras. En 2016, Jean-Hubert Martin, comisario de *Magiciens de la terre*, presentó *Carambolages* [*Carambolas*] en el Grand Palais de París. Se trataba de una «selección ahistórica, no cronológica y anticategorica» de objetos del último milenio, muchos de ellos «anónimos», presentados «libres de contexto». Este enfoque, con su vuelta al formalismo y su indiferencia hacia las raíces culturales, no parece la solución. Por otro lado, en 1992, alguno de los ejemplos más eficaces (y aceptados) de verdadero activismo comisarial había compartido algunas de sus características precisamente al dar importancia al contexto. La excelente *Mining the Museum* [*Explotar el museo*] del artista Fred Wilson ha servido de modelo para numerosas muestras comisariadas por artistas a partir de colecciones museísticas, tal como *Ground*, organizada en el Pomona College Museum of Art en 2016 por la artista nativa norteamericana Rose B. Simpson, que eligió objetos mundanos relacionados con el trabajo de mujeres (como piedras de afilar) para acompañar sus impactantes figuras y máscaras postapocalípticas.

Reilly también aborda el delicado tema de la indolencia comisarial —el rechazo a pensar más allá de los precedentes y de una manera original, la negativa a aprovechar la experiencia y a salir de la zona de confort— y como esta puede conducir a misoginia, racismo u lesbo/

homofobia involuntaria. Como ha dicho Jude Kelly, directora artística del Southbank Centre for Performing Arts de Londres, ser inclusivo no consiste en «situarse en el medio y decir “me gustaría incluirte”, tienes que situarte en un lugar diferente»<sup>3</sup>. Recuerdo que un comisario de museo me preguntó en los ochenta, cuando estaba escribiendo *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* [*Armas de doble filo: nuevo arte para un Estados Unidos multicultural*], que dónde demonios encontraba a toda esa gente<sup>4</sup>. Por aquel entonces el Studio Museum de Harlem, el Museum of Contemporary Hispanic Art, el Asian American Cultural Center y la American Indian Community House estaban todos a pleno funcionamiento y produciendo exposiciones estimulantes, por no mencionar el arte innovador que siempre se esconde en los estudios. Habiendo trabajado durante cerca de treinta años con artistas nativos norteamericanos, aún me horroriza constantemente la ignorancia general que existe con relación a su trabajo. Parece que aún son «difíciles de encontrar».

El análisis que Reilly hace de varias estrategias contrahegemónicas es una parte valiosa de este libro, que debería ser de lectura obligatoria para todos los futuros comisarios de arte, así como para quienes estén pensando en el activismo en otras ramas de la cultura. Defiende una «igualación de jerarquías» y «una redefinición fundamental de la práctica artística, a escala transnacional». Relega el revisionismo, siempre popular al comienzo de viajes tan largos y que puede corregir algunas deficiencias del pasado y ofrecer una base para los trabajos contemporáneos. Sin embargo, como señala Reilly, en última instancia el revisionismo acepta la centralidad del canon blanco masculino y occidental e incluso puede reforzarlo al perpetuar criterios que son perjudiciales o inaplicables a culturas distintas. También plantea el muy polémico interrogante de si deberían imponerse cuotas, quién debería hacerlo y cómo. La ética de la estética, que no se puede regular como la igualdad salarial, es por sí sola también un asunto complejo. En el mejor de los casos los datos ofrecidos en este libro provocarán exámenes conscientes e incluso inconscientes sobre la inclusión comisarial, la constatación de que si los porcentajes son malos, hace falta trabajar más. No digáis, como hicieron algunos de los trabajadores del Whitney antes de la celebración de la Sculpture Annual de 1970, que «no hay buenas escultoras» (o buenas artistas conceptuales, o cualquier otra cosa). Incrementad la diversidad en los consejos de los museos, sugiere Reilly. Ya en 1969 la Art Workers' Coalition exigió que los artistas —que por aquel entonces habrían sido todos hombres blancos— estuviesen representados en los consejos de todos los

museos neoyorquinos para proteger sus derechos. No dejéis que se libren las galerías comerciales: constituyen los viveros para la mayoría de las exposiciones de museo. ¿Y los coleccionistas particulares? Bueno, son particulares, pero suelen ser ambiciosos y susceptibles a la presión de grupo que ejerce el mundo del arte. Tampoco hay que dejar en paz a los artistas. Reilly les insta a que también se hagan oír y que «creen problemas», como ya lo hicieron en el pasado.

Las intervenciones comisariales pueden abrir los ojos a los espectadores. Queda por ver cómo de lejos llegarán los comisarios valientes en el contexto actual. Gracias a los esfuerzos pioneros aquí descritos, el comisariado ético está más ampliamente aceptado, aunque no sea necesariamente más popular. Y por supuesto hay otros tipos de activismo comisarial, además de los basados en la identidad. Existe el «arte político» descarado que aborda el racismo sistémico, la desigualdad económica, la brutalidad policial, la inmigración y la guerra. Contamos con el arte ecológico que afronta el cambio climático, la gentrificación, la agricultura y la industria de combustibles fósiles. Todas estas formas son igual de necesarias y exigen tanto trabajo duro y valentía como el comisariado en base a la identidad. Esas otras formas de comisariado, no obstante, serían un tema para otro libro.

Lucy R. Lippard



## 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»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>.

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»<sup>3</sup>. 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, masculina<sup>1</sup>.

Linda Nochlin

# 1

## ¿Qué es el activismo comisarial?

### El arte occidental es cosa de hombres blancos<sup>2</sup>

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 numerosos<sup>3</sup>. 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 presente<sup>4</sup>.

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 disipado<sup>5</sup>. 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 2015<sup>6</sup>.

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 disparidades<sup>7</sup>.

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 mismo<sup>8</sup>.

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 retrocesos<sup>9</sup>. 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 más<sup>10</sup>.

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 escribe<sup>11</sup>. Una *auditoría* de las galerías londinenses llevada a cabo por East London Fawcett (ELF) produjo cifras similares<sup>12</sup>.

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)<sup>13</sup>. 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.