



EXPOSICIONES TEXTILES LATINOAMERICANAS: ABRIR EL MUSEO HACIA NUEVAS FORMAS DE NARRATIVAS

María Laura Ise¹

Alejandra Panozzo Zenere²

EXPOSIÇÕES TÊXTEIS LATINO-AMERICANAS: ABRINDO O MUSEU PARA NOVAS FORMAS DE NARRATIVAS

LATIN AMERICAN TEXTILE EXHIBITIONS: OPENING THE MUSEUM TO NEW FORMS OF NARRATIVES

1 ICSE-UNTDF, Argentina. mlise@untdf.edu.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9208-6531>

2 IECH-UNR, Argentina. panozzozenere.alejandra@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1929-0434>

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo principal analizar un conjunto de exposiciones textiles que acontecieron entre 2021-2024, en museos de arte latinoamericanos, con el fin de aportar lecturas sobre su rol social. Para ello, el análisis propone un cruce de lecturas circunscritas a lo expositivo en museos de arte, a partir de perspectivas provenientes de la museología, el decolonialismo, los estudios de género, la memoria y la identidad. En cuanto a lo metodológico, el estudio adopta un corte exploratorio-descriptivo-analítico. Por un lado, el trabajo desarrolla lecturas a partir de las singularidades de los objetos exhibidos —desde el ámbito de lo femenino y la revalorización de los saberes artesanales—; y, por otro, analiza a los sujetos que enuncian los discursos que se ponen de manifiesto en las narrativas de este tipo de exposición —personal de museo, curadores, artistas y artesanas/comunidades—. En conjunto, el artículo amplía las perspectivas del campo de estudios, en relación con las historias del arte y sus modulaciones de género, prácticas y contextos geográficos y sociales, mediante una incursión en los dominios de las creaciones y exhibiciones textiles, representativas tanto de artistas como de comunidades que, desde sus cotidianidades y actos sutiles de resistencia simbólica, cultivan este tipo de práctica.

Palabras clave: museos de arte; exposiciones textiles latinoamericanas; objetos textiles; artistas visuales; comunidades

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal analisar um conjunto de exposições têxteis realizadas entre 2021 e 2024, em museus de arte latino-americanos, com a intenção de contribuir com leituras sobre seu papel social. Para isso, a análise propõe um cruzamento de abordagens circunscritas ao campo expositivo nos museus de arte, a partir de perspectivas provenientes da museologia, do pensamento decolonial, dos estudos de gênero, da memória e da identidade. No plano metodológico, o estudo adota um recorte exploratório-descritivo-analítico. Por um lado, o trabalho desenvolve leituras a partir das singularidades dos objetos exibidos —no âmbito do feminino e da revalorização dos saberes artesanais—; por outro, analisa os sujeitos que enunciam os discursos manifestados nas narrativas desse tipo de exposição —equipe do museu, curadores, artistas e artesãs/comunidades—. Em conjunto, o artigo amplia as perspectivas no campo de estudos, no que diz respeito às histórias da arte e suas modulações de gênero, práticas e contextos geográficos e sociais, por meio de uma incursão nos domínios das criações e exposições têxteis, representativas tanto de artistas quanto de comunidades que, em suas cotidianidades e atos sutis de resistência simbólica, cultivam esse tipo de prática.

Palavras-chave: museus de arte; exposições têxteis latino-americanas; objetos têxteis; artistas visuais; comunidades

ABSTRACT

This paper aims to analyze a series of textile exhibitions held between 2021 and 2024 in Latin American art museums, in order to offer insights into their social role. To this end, the analysis proposes a cross-reading of exhibition practices in art museums, drawing from perspectives rooted in museology, decolonial thought, gender studies, memory, and identity. Methodologically, the study adopts an exploratory-descriptive-analytical approach. On one hand, the paper develops readings based on the uniqueness of the exhibited objects — from the realm of the feminine and the revaluation of artisanal knowledge; on the other hand, it analyzes the subjects who articulate the discourses expressed in the narratives of this type of exhibition — museum staff, curators, artists, and artisans/communities. Overall, the article broadens perspectives within the field of study regarding art histories and their gendered, practical, and socio-geographical modulations, through an incursion into the domains of textile creation and exhibition, which represent both artists and communities who, through everyday life and subtle acts of symbolic resistance, sustain this form of practice.

Keywords: art museums; Latin American textile exhibitions; textile objects; visual artists; communities

Introducción

Las exposiciones textiles cobraron un gran impulso en los últimos años en el ámbito del arte contemporáneo, en distintos circuitos artísticos y patrimoniales. Nos interesa revisar cómo los museos de arte utilizan la exhibición de obras textiles, en diálogo con distintos sujetos enunciantes, con el objetivo de reforzar su rol social y contribuir al debate público sobre la inclusión y la construcción identitaria. En este sentido, las sedes museales son instituciones culturales y artísticas dedicadas a la conservación de objetos y aspiran a convertirse en espacios para repensar las materialidades, las memorias y las identidades. Son espacios de fuerte carga simbólica y política, que visibilizan problemáticas y buscan generar reflexiones críticas con y sobre *los/as otros/as*.

El objetivo de este trabajo es, por lo tanto, analizar un conjunto de exposiciones textiles en Latinoamérica, con el fin de aportar lecturas a la dicotomía objeto(s)/sujeto(s) que se ponen en juego ante el fenómeno de lo expositivo.

Para ello, proponemos un cruce de lecturas provenientes de la museología, el decolonialismo, los estudios de género, la memoria y la identidad. El primer apartado recoge diversas posturas del campo museológico y de corrientes de las ciencias sociales respecto al rol social de los museos de arte. Tomamos distintas perspectivas actuales —los estudios de género; lo decolonial; de la memoria e identidad— que nos acercan a formas de construcción inclusiva de *los/as otros/as* en el ámbito expositivo. En la segunda sección, analizamos la configuración de las exposiciones textiles a partir de la especificidad de la dicotomía objeto(s)/sujeto(s). Revisamos, por un lado, las singularidades que proyectan este tipo de piezas y, por otro, identificamos a los sujetos que enuncian los discursos presentes en las narrativas implícitas en este tipo de exposición. En el tercer apartado, nos centramos en las exposiciones textiles realizadas entre 2021 y 2024 en museos de arte latinoamericanos. Mapeamos al-

gunas muestras con el objetivo de explorar las particularidades de las piezas expuestas —desde el ámbito de lo femenino y la revalorización de los saberes artesanales—; así como los discursos elaborados por el personal de museo, curadores, artistas y artesanas/comunidades, presentes en las narrativas de estas exhibiciones.

El museo en clave social cuando identifica, visibiliza y enuncia a otros/as

Tradicionalmente, el museo actúa como una autoridad de conocimiento que construye y proyecta ideales en el plano discursivo y su materialización, por ejemplo, en las representaciones presentes en lo expositivo de los ideales civilizatorios de la Modernidad (Duncan, 2007). No obstante, en las primeras décadas del siglo XXI, observamos un número creciente de sedes museales —aquí, nos abocamos a las delimitadas en museos de arte— que buscan revisar estos discursos y prácticas desde una perspectiva inclusiva del *otro/a*. Nos encontramos ante una tendencia que reconoce el papel social de esta institución cultural y artística, lo cual implica generar un ámbito de reivindicación que promueva la inclusión y, especialmente, la tan ansiada justicia social, al identificar, visibilizar y dar voz a *los/as otros/as*.

Esta tendencia retoma transformaciones que, en el campo museológico, durante las últimas décadas del siglo XX, dieron lugar a una serie de eventos y enfoques que, en palabras de Bruno Brulon (2020), marcan una ruptura con ciertas prácticas tradicionales, al reconocer experiencias locales que abogan por una apertura a la diferencia cultural y la participación social. Por un lado, nos referimos a los postulados promovidos en la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972), donde se propuso el concepto de *museo integral*, que consolida un accionar orientado a la transformación social de las comunidades a las que sirve; también, la Declaración de Quebec (1984), que apuesta por prácticas que promueven apertura, interacción y diálogo enriquecedor con el colectivo social como

protagonista activo. Por otro lado, destacamos las perspectivas tanto teóricas como de praxis profesional: los postulados de la Nueva Museología, que conciben la sede museal como un medio al servicio de la sociedad. Para ello, priorizan a las personas por sobre los objetos, dentro de su entorno natural, social y cultural, e interpretan el patrimonio como una herramienta al servicio del desarrollo. Además, los posicionamientos de la Museología Crítica, que cuestionan las controvertidas adquisiciones de objetos que conforman los acervos de las entidades patrimoniales, así como los relatos contruidos en torno a ellos.

En la actualidad, estos posicionamientos son retomados y fortalecidos por su afinidad con enfoques provenientes de diversas áreas de conocimiento y metodologías vinculadas a la gestión de las artes; las políticas culturales públicas; los estudios de género; el pensamiento decolonial; la memoria e identidad; entre otros. Todos ellos aportan herramientas para visibilizar a *los/as otros/as* desde sus puntos de contacto y singularidades. Se plantea, en este sentido, que el museo es “un lugar de cambio continuo, conflicto y lucha como terreno de disputa” (da Silva Catela, 2021, p. 153), debido a su falta de neutralidad (López, 2017). En otras palabras, se concibe como un espacio que debe responder a las transformaciones asociadas a la democracia cultural, la justicia social, la interculturalidad, la diversidad de género, entre otras posibilidades.

Desde los estudios de género, particularmente en clave feminista, las lecturas de Tania Bermejo y Gloria Cortés Aliaga (2019) sostienen que este rol social se encuentra “vinculado a núcleos de conflictividad, quebrando las distancias entre institución, disciplina (la historia del arte, la museología, la curaduría, etcétera) y vida cotidiana” (p. 57). De acuerdo con las autoras, la curaduría introduce nuevas narrativas y dispositivos que contribuyen a quebrar las hegemonías eurocéntricas y, además, se orientan a reconocer a *los/as otros/as* y sus necesidades sociales y políticas. En vista de

eliminar las voces únicas curatoriales, volver ambivalentes las verdades de las clasificaciones y categorías, incorporar los relatos en primera persona, y utilizar la heterocronía como metodología para aproximarnos al presente” (Cortés, 2023, p. 115).

Este trabajo sugiere que, en el plano expositivo, es posible despatriarcalizar el museo e incluir a sujetos políticos históricamente excluidos —en referencia, en este caso, a las mujeres— en su construcción original. Sin embargo, estas posiciones feministas no solo se enfocan en incorporar a *esos/as otros/as*, sino también en explorar cómo *esos/as mismos/as* sujetos desarrollan procedimientos novedosos para producir variantes de los objetos artísticos —en referencia a múltiples formas de concebirllos y de vincularse con ellos—. En síntesis, se configuran diversas formas de presentación narrativa que, en palabras de Miguel López (2017), recuperan una dinámica colaborativa capaz de responder a las preocupaciones del contexto y de las comunidades. Esta última mención permite articular estas ideas con la propuesta de curaduría afectiva, que alude a

condiciones por las que instancias colectivizantes sostienen de tal modo la potencia de sus enunciaciones que logran interrumpir el circuito ideológico y vital de una sociedad con enunciados otros. Es una energía específica, porque es colectivización, interseccional, desmarcada, creadora de sus propios contextos (Corvalán, 2021, p. 106).

En el caso de los estudios decoloniales, se considera que el museo —heredero de la modernidad-colonialidad europea— no debería sostener, a través de su discurso y sus formas, el monopolio de la palabra; ni reforzar el poder de la historia única y del conocimiento unificado promovido por los Estados Nación en los procesos de construcción identitaria; ni reproducir relatos sustentados por expertos que valoraron las colecciones desde una mirada disciplinar; ni mantener recortes definidos por los gustos e intereses de quienes las conformaron. En realidad, sería

conveniente aludir, como plantea Silvana Lovay, “a ofrecer los saberes compartidos junto al otro y contruidos con el otro” (2024, p. 3). En este sentido, Walter Mignolo (2021)³ identifica diversas acciones impulsadas en algunas sedes museales: la restitución de objetos que forman parte de colecciones de museos europeos a los territorios-Estado de los que fueron saqueados —aunque estas restituciones no siempre se dirigen a los grupos directamente afectados—; el reconocimiento de comunidades ausentes de los relatos oficiales, cuyas producciones son visibilizadas mediante ejercicios que revalorizan sus piezas y sus identidades —vale aclarar que algunos grupos no comparten, por ejemplo, las mismas formas de conservación de la memoria—; la participación de organizaciones o artistas que reconstruyen memorias o cuestionan aquellas previamente institucionalizadas.

También queremos recuperar, desde la antropología de la memoria y la identidad, la idea de que los museos pueden pensarse como *aparatos ideológicos de la memoria* (Candau, 2001); en tanto esta última se convierte en un recurso político, disponible desde sus manifestaciones subjetivas, para sostener y activar las vivencias (Da Silva Catela, 2021). Así, la memoria se convierte en

una propiedad y recurso de la conciencia individual y colectiva mediante la cual se recupera el pasado. Responde también a la necesidad de imaginar y actualizar un pasado cuya atadura se sanciona y confirma en función del presente (Machuca, 2012, p. 4).

Por ello, no basta con que los museos abran sus puertas o provean herramientas para adaptar las exposiciones a diversos públicos, sino que deberían favorecer acciones museográficas *abiertas al diálogo* (Bonnin, 2018, s/p). En este sentido, es necesario promover la interacción con *los/*

3 La disertación de Mignolo tuvo lugar en charla abierta “Eurocentrismo, colonialidad y museos” llevada adelante por el Laboratorio TyPA, en junio de 2021.

as *otros/as*, como plantea Ludmila da Silva Catela, “habilitar relaciones de intercambio y potenciar las alteridades en diálogo” (2016), con el fin de generar espacios donde sea posible la acción cultural colaborativa y la incorporación de prácticas que integren temas no consagrados, incómodos y emergentes.

En sintonía con la necesidad de generar museos más sociales —aquí, haciendo foco en los de arte—, consideramos que uno de los puntos clave, como dejamos plasmado, es profundizar en lo que acontece dentro del espacio expositivo. Entrelazar las perspectivas del propio campo museológico con los estudios de género, la teoría decolonial y las lecturas sobre memoria e identidad permite introducir narrativas que proponen nuevas formas de concebir las exposiciones. Asimismo, visibiliza al *otro/a* a partir de su participación, condición y producción, lo cual configura un espacio dinámico que integra múltiples voces.

El *objeto(s)/sujeto(s)* en las exposiciones textiles

Bruce Ferguson plantea que una exposición puede concebirse como un sistema estratégico de representaciones; un sistema que organiza dichos elementos con el fin de optimizar todos sus componentes y objetos. De allí que, para este autor,

desde la arquitectura que siempre es política hasta los colores de las paredes que son siempre psicológicamente significativos; desde las cédulas de las obras que siempre son didácticas (incluso y especialmente en sus omisiones y silencios) hasta sus exclusiones artísticas que son siempre poderosamente ideológicas; desde la iluminación que siempre es dramática y, por ende, un aspecto importante de la narratividad y la escenificación del deseo [...] hasta sus premisas curatoriales que son siempre profesionalmente dogmáticas; desde sus catálogos y videos que presentan siempre una

orientación pedagógica hasta sus estéticas, que son siempre históricamente específicas en relación al sitio de presentación (1996, p. 179).

A partir de esta descripción, podemos considerar que toda exposición en un museo se apoya en una *jerarquía teleológica de significaciones*, y que su carácter de presentación pública conlleva una poderosa voluntad de persuasión. Se genera un plan preciso que responde, principalmente, al deseo de influir en el discurso cultural, en el cual los museos de arte se posicionan como instituciones culturales y artísticas autorizadas para hablar sobre temas como la identidad y la historia, particularmente en nuestro recorrido a partir de los textiles.

Tradicionalmente, las exposiciones tienden a ocultar las estructuras de poder que las sustentan; como plantea Mieke Bal (1996), establecen un enunciado narrativo-visual como verdad —o como lo que debe ser—, lo que opaca gestos y decisiones que inevitablemente iluminan o borran ciertos elementos. De este modo, se ponen en juego discursos que pueden presentar distintos grados de coincidencia o tensión entre sí, y que operan desde estructuras atravesadas por intereses políticos, económicos, culturales y sociales. En este sentido, la exposición puede entenderse como el resultado de una red de intereses:

son el discurso material de lo que es una institución esencialmente política, que tiene responsabilidades legales y éticas, y cuyos electores y agentes actúan de acuerdo a distintos tipos de consecuencias e influencias en cualquier momento histórico dado (Ferguson, 1996, p. 181-182).

Las exposiciones, por tanto, constituyen un terreno problemático, en el cual los elementos puestos en juego y la dinámica compleja que los atraviesa son proclives a disputas, tanto por lo que se representa como, sobre todo, por la manera en que involucra a *los/as otros/as*. Se pone en

juego —de manera directa o indirecta— la representación de identidades, que, al implicar a *esos/as otros/as*, nos interpelan acerca de quiénes somos y, quizás más significativamente, quiénes no somos (Karp, Kreamer & Lavine, 1992).

Sin embargo, una tendencia que advertimos en las exposiciones textiles es la presencia de cierta singularidad en la dicotomía objeto(s)/sujeto(s), que nos interesa comenzar a desmembrar, aunque sea brevemente, poniendo de relieve posibles aspectos que revelan las estructuras de poder implicadas en estas exposiciones. Nos referimos, por un lado, a las singularidades del tipo de pieza expuesta y, por otro, a la identificación de quiénes son los sujetos que enuncian los discursos presentes en las narrativas implícitas en este tipo de exposición.

Sobre el primer punto, nos referimos al tipo de objetos expuestos: los textiles. Este tipo de piezas —como el bordado, el telar, los tejidos o las prendas de vestir— han sido históricamente posicionadas en un lugar subalterno dentro del sistema del arte. Un legado que se remonta al Renacimiento europeo y al período colonial en América Latina, y que se perpetúa en el modelo establecido por las Academias de Arte del siglo XIX (Cavalcanti Simioni, 2020; Cordero Reiman, 2020). Estas producciones se asocian desde dos claves: una las inscribe dentro de las llamadas artes menores, artes aplicadas o artesanía, categorías que refuerzan una jerarquía de menor mérito y prestigio, marcando una frontera y una tensión constante con el sistema artístico; y otra, que las vincula al ámbito de lo femenino y lo doméstico.

Sobre la primera diferenciación, Elissa Auther (2008) señala que las razones por las cuales los textiles no han sido considerados arte son variadas y complejas, e involucran tanto las connotaciones culturales asociadas a lo textil como las tendencias populares dentro de la producción artesanal. Ana Paula Cavalcanti Simioni (2020) reconoce que varios artistas de vanguardia y movimientos como *Arts & Crafts*, *Art Nouveau* o

Bauhaus,⁴ contribuyeron a ampliar las fronteras y jerarquías del campo artístico a lo largo del siglo XX. Además, destacan una revalorización de estas prácticas en las décadas de los sesenta y setenta, a través de exposiciones como *Woven Forms* (1963) *Eccentric Abstraction* (1966), *String and Rope* (1969), *Perspectief in textiel* (1969) y *Wall Hangings* (1969) que buscaban reubicar las producciones textiles dentro de las Bellas Artes. 1969 fue un año clave en esta línea; en palabras de las curadoras Victoria Anastasyadis y Marjan Boot (2019), en este período se exhibía lo que entonces se conocía como tapiz o arte del tejido, presentando como producción artística trabajos experimentales en su exploración espacial, expresiva y escultural.

Sobre este tipo de objetos, podemos ampliar con la posición de Rosana Paulino (2020), quien señala que los materiales asociados a la esfera artesanal o popular —distintos de los materiales nobles o artísticos del arte erudito— han sido utilizados por grupos tradicionalmente excluidos de la sociedad, y que el proceso de incorporación de materiales nuevos al campo del arte ha sido prolongado. Particularmente, la puesta en valor y el reconocimiento del uso de materias primas regionales y la reivindicación de saberes tradicionales —con un énfasis, en los últimos años, en la sustentabilidad en muchos casos—, así como imaginarios y sentidos que permiten contar una historia en clave local. Esto habilita la posibilidad de crear productos diferenciados para el consumo debido a su valor tradicional, en tanto recuperan la memoria como un recurso patrimonial —que debe protegerse y mantenerse—. Asimismo, estos objetos adquieren un carácter individualizante al destacar un nombre, una localidad y una unidad productiva como signos distintivos que corresponden a una técnica, una obra y a un productor artesano-artista. Se proyecta un régimen de identificación y representación en el que los museos de arte

4 Vale mencionar que las que los producían en general eran mujeres (Cavalcanti Simioni, 2020).

validan su legitimidad, no solo dentro del campo artístico sino también en mercados especializados de consumo.

A partir de lo mencionado, este tipo de producciones participan de exposiciones recientes que transforman lo tradicional en un medio de desarrollo estético y artístico, por ejemplo, en la exposición *Unravel. The power and politics of textiles in art* (2024), en Barbican Art Gallery (Londres) y Stedelijk Museum (Amsterdam), presenta más de 100 obras de 50 artistas, desde la década de 1960 hasta el presente, y plantea cómo los procesos textiles se vinculan con estructuras de poder y sus límites para reimaginar el mundo.

Ahora bien, sobre el segundo enfoque relacionado con los objetos, recuperamos estas prácticas y producciones asociadas a lo femenino, desde la perspectiva de los estudios de género. Particularmente, Cavalcanti Simioni (2020) analiza artistas vinculados a las artes textiles que cuestionan tanto el sistema del arte como las políticas de género que lo estructuran. En esta línea, el trabajo previo de Rozsika Parker (1984), con foco en Europa, ha sido clave para problematizar el bordado en dos sentidos: desde su historia como medio para educar a las mujeres de distintas clases sociales en las nociones de feminidad, desde la Edad Media hasta el siglo XX; y, por otro lado, como herramienta de resistencia, un medio subversivo de comunicación que contradice y cuestiona estos ideales de lo femenino.

Advertimos, en este sentido, que, aproximadamente desde 2016, se da una especie de *boom* de exposiciones dedicadas a artistas textiles de trayectoria como Sheila Hicks, Anni Albers, Magdalena Abakanowicz, entre otras. Mientras otras exposiciones como *Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art* (2024) reúne tradiciones del tejido andino precolombino —de autoría desconocida— con el trabajo de Anni Albers, Sheila Hicks, Lenore Tawney y Olga de Amaral —artistas influenciadas por esta tradición textil—, con el fin de entender cómo estas artistas se apropian de este legado para construir su propio lenguaje artístico.

Las últimas referencias señaladas sobre cómo se presenta en la actualidad este tipo de objetos nos permiten introducir el segundo aspecto de la dicotomía señalada, es decir, quiénes enuncian. En las exposiciones, en general, se trata de *un/unos agente(s)* que elaboran diversos registros de enunciación, y del proceso significativo de estrategias para que el visitante enlace los elementos y objetos presentes en la muestra. La narratología y la museografía son herramientas para dar sentido a esos elementos y objetos, ya que dan cuenta de las estrategias discursivas que se propagan desde, por ejemplo, los textos en sala hasta la elección de los colores de las paredes. En el caso de las exposiciones textiles, encontramos que este sujeto que enuncia adquiere dos posibles lecturas. Es decir, reconstruimos dos tipos de sujeto: uno institucional que reinterpreta colecciones desde una perspectiva histórica y artística; y otro que se vale de distintos niveles de lo participativo, entre artistas y comunidades, que colaboran de múltiples maneras de construir lo expositivo.

En relación con la primera modalidad, reconocemos un conjunto de narrativas y aspectos museográficos que surgen de los grupos curatoriales externos o del propio personal institucional. Particularmente, en lo que refiere a las narrativas, advertimos que a partir de la inclusión de este tipo de piezas se proponen relecturas de sujetos políticos excluidos o comunidades que no forman parte de los relatos oficiales, que en ocasiones conllevan ejercicios expositivos que no solo revalorizan las piezas, sino también su identidad. Todo ello genera nuevas lecturas sobre las colecciones, los relatos y los/as otros/as, en que el enunciado narrativo-visual se basa en materialidades, técnicas y elementos a partir de estas piezas. En línea con esto, vemos que las exposiciones, al estar ligadas a nociones de grupos e identidades colectivas, se acercan a la esfera de la mediación cultural, puesto que se encargan de abrir las puertas para la circulación e interpretación del arte antes marginal o periférico, posicionándolo en una esfera más global y complejizando sus funciones (Ramírez, 1996).

Lo mencionado nos permite reconocer que, en conjunto, estas exposiciones recuperan a los textiles intentando arrojar luz sobre lo invisibilizado. No obstante, muchas de ellas aún se enmarcan en linealidades disciplinares y materiales basadas en registros de la Historia del Arte o los Estudios Visuales, en clave con la segunda diferenciación en la lectura de estos objetos. Se destacan, por ejemplo, ciertos aspectos vinculados a un nombre, localía y unidad productiva como signo distintivo que corresponde a la técnica, obra y/o al productor artesano-artista. Advertimos también que en otros casos ostentan un discurso que, desde una autoridad epistémica, recupera algunas lecturas contemporáneas, sobre todo en clave feminista, por ejemplo, al realzar una técnica determinada desde una artista mujer o disidente particular; ampliar el número de mujeres y sus creaciones; entre otras.

La referencia anterior nos introduce en la segunda modalidad: aquellos ejercicios que adoptan formas colaborativas o de control compartido, mediante las cuales se pone de relieve una traducción compleja que, por ejemplo, reconoce a *esos/as otros/as* como creadores de las piezas, pero también como creadores de la narrativa y lo museográfico de la exposición. En este caso, son comunidades o artistas que construyen propuestas narrativas que sacan a la luz perspectivas o cuentan historias desde los propios sujetos representados. Se rompe así la autoridad epistémica dado que no siempre se basa en el canon occidental, a la vez que se liga con la propia subjetividad. De algún modo, en estas exposiciones advertimos que este sujeto —conformado por artistas, comunidades u organizaciones— se objetiva, se expone a sí mismo, tanto como a los objetos exhibidos. Las piezas conectan el presente de los objetos con el pasado de su fabricación y significados; todas estas condiciones pueden leerse desde lo visual, pero también como representantes de una estética y de una cultura que los precede, que en este caso describen también al sujeto de este encuadre.

Otra singularidad que observamos en estas últimas exposiciones textiles es un desglose de distintos niveles o modalidades de participación, en línea con la propuesta de Nina Simon (2010), quien plantea la necesidad de un trabajo participativo de los museos con las comunidades a partir de los objetos de las colecciones. Más allá de que la autora refiere a cuestiones vinculadas a la tecnología y menciona un trabajo realizado por el personal y las dinámicas dentro del museo, permite valernos de distintas modalidades —contribución, colaboración, co-creación, alojamiento (*hosted*)— con diferentes grados de control sobre lo expositivo que, aquí, se pueden asociar con el vínculo entre artistas y los grupos de artesanas y/o comunidades. Cada una de ellas permite establecer múltiples formas colaborativas que tratan de articular la relación objeto(s)/ sujeto(s).

Exposiciones con piezas textiles en Latinoamérica

Al revisar algunas exposiciones textiles desde 2021, detectamos que algunas de ellas presentan cierta tendencia en las narrativas que permiten sumar aspectos a la discusión en torno a la dicotomía objeto/sujeto. Reconocemos un entramado que permite identificar cierta hibridación de aspectos al leer esta problemática.

Comenzamos recuperando el objeto, a partir del primer posicionamiento que atendía a los textiles como piezas históricamente marginadas en el campo del arte —considerados como artesanía o arte menor—, pero que pasan a ser identificadas como un medio de expresión artístico. Es así como cobran condiciones de igualdad en relación a otras piezas, como las pinturas o las esculturas, y sus lecturas suelen revisar, por ejemplo, el uso de los materiales y técnicas de realización; su contexto histórico y cultural; su significado simbólico o intencionalidad; las problemáticas que denuncian; entre otras opciones. En este sentido, advertimos exposiciones como: *Giro gráfico: como en el muro la hiedra* (2022),

en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (México);⁵ y *Abrigos. Crisol de Culturas* (2022), en el Museo Nacional de Arte (México).⁶ En la primera se presenta un perfil político de expresiones del bordado como forma de protesta y confrontación de escenarios opresivos en América Latina; en la segunda, se discute la construcción del muro entre México y Estados Unidos, y la problemática migratoria. El perfil de la narrativa, sobre todo en el primer ejemplo, remite a la relación entre arte y protesta, que ha estado presente como hilo conductor en grandes exposiciones de arte latinoamericano de las últimas dos décadas. Identificamos, en este sentido, cómo estas muestras perfilan cierta marca identitaria que aparece frecuentemente en las producciones artísticas ligadas al contexto cultural y político de la región.

Otra mención es *Cardinales, camino a la ternura. Poéticas visuales en el territorio nacional* (2021-2022), en el Museo Nacional Terry de Tilcara (Argentina), que muestra el trabajo de más de 20 artistas del Noroeste argentino y genera una cartografía transversal de las artes visuales contemporáneas, “pone en discusión, desde una frontera territorial, los paradigmas y arquetipos artísticos coloniales” (Califano, 2022).⁷ Estos casos nos nos llevan a reflexionar sobre los textiles en clave con la ampliación de las fronteras y jerarquías del campo del arte, pero también observar cómo estas producciones proyectan aspectos que nos permiten

5 Para más información sobre la exposición revisar: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://redcsur.net/wp-content/uploads/2024/05/folio_muac_097_giro_grafico_como_en_el_muro_la_hiedra.pdf

6 Para más información sobre la exposición revisar: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/en-el-museo-nacional-de-arte-se-inauguro-la-exposicion-textil-abrigos-crisol-de-esculturas-de-irma-sofia-poeter?idiom=es-MX>

7 Se puede leer la entrevista a la curadora en: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/cardinales-camino-la-ternura-poeticas-visuales-se-muestra-en-la-casa-del-bicentenario>. Mencionar que esta exposición se exhibe, además del mencionado Museo Terry de Tilcara, en la Casa del Bicentenario, en diálogo con *Las olas del deseo. Feminismos, diversidades y cultura visual 2010-2020+*, que mencionamos más adelante en este apartado.

distinguir lo identitario en línea con la memoria cultural y las tradiciones de los oficios manuales desde lo local latinoamericano. Las piezas textiles pueden también pensarse desde los intercambios culturales que se han ido dando a lo largo del tiempo, atravesados por enfoques, perspectivas o análisis que provienen de la realidad específica de los países de América Latina.

Ahora bien, advertimos que esta manera de presentar los objetos es acompañada por sujetos, asociados a personal de museo o curadores externos, en consonancia con lo mencionado en el apartado anterior. Las nuevas interpretaciones sobre los objetos textiles en estos enunciados narrativos-visuales se enfocan en las materialidades, técnicas y elementos presentes en las piezas con el fin de iluminar lo que ha sido ignorado. También abren la posibilidad de una localización y un tipo de productividad con signos distintivos en clave identitaria local, sin romper con las estructuras disciplinarias. Es por ello que se advierte, por ejemplo, en el caso de la exposición argentina, la presencia de grupos tradicionalmente excluidos de los relatos de la historia del arte, como el Grupo Tsinay Thá Chúmaás, cuyos tejidos son realizados con fibra de chaguar, lana o material reciclado; y el Grupo Orembiapo Maepora, alfareras de la comunidad chané Tutiatí de Campo Durán en el Chaco Salteño. Estos grupos y sus producciones se hacen presentes en la narrativa a través de su participación y presencia en las visitas guiadas y talleres.⁸

La propuesta de exposiciones de la *Red Textiles Semillas* (FIGURA 1), proyecto artístico intercultural que reúne a casi 300 tejedoras, artistas y activistas de 12 comunidades del norte argentino⁹, está coordinada por

8 Algunas propuestas específicas giraron en torno a la exposición fueron visitas guiadas que buscaban reflexionar acerca del diálogo que establecen las expositoras con sus orígenes y su historia cultural; o profundizar en las poéticas presentes en la exposición y su relación con el territorio. Para más información revisar <https://www.enlaceculturajujuy.com.ar/cardinales-camino-a-la-ternura-en-el-terry/>

9 Nos referimos a Tinku Kamayu (Lampacito, Catamarca), Randeras de El Cercado (Monteros, Tucumán), Tejedoras de Quilmes (Tucumán), Cooperativa



FIGURA 1.

Celeste Valero, colaboración con la instalación textil nómada, parte del proyecto Textiles Semilla, Humboldt Forum, Berlín. 2024. Fotografía de Olga Khrustavela. Imágenes de esta instalación: <https://www.experimenta.es/noticias/industrial/union-textiles-semillas-emociona-a-todos-en-su-paso-por-berlin/>

las curadoras, investigadoras y artistas argentinas Andrei Fernandez y Alejandra Mizrahi. A partir de esta red se han realizado encuentros y circulado muestras por distintos puntos de Argentina —Tucumán, Buenos Aires, Santiago del Estero— y el exterior (Alemania): “Este proyecto toma la práctica del tejido y sus sentidos como elementos transportadores de vida” (Vega, 2023, s/p).¹⁰ Particularmente, durante el programa 99 *preguntas: sobre la poética de los cabos sueltos*, en el Humboldt Forum de Berlín (Alemania), se presentó la exposición/instalación itinerante *La crecida* (2024),¹¹ que articula los tejidos de los 12 grupos de tejedoras. Además, en este marco, las tejedoras y curadoras guiaron un taller —*Creemos porque nos juntamos*—, así como la charla grupal —*Entre la tela y las estrellas: hilos que unen mundos*—, en relación con múltiples visiones sobre este tipo de producción: el tejido.

Este caso nos introduce en la segunda posibilidad de pensar el *sujeto* en la exposición; es decir, *esos/as otros/as* son sujetos que actúan como creadores del contenido, de los objetos que se muestran, del mensaje que se va a transmitir y de la estructura narrativa de la exposición. Asimismo, se recuperan modalidades de participación cercanas a la *co-creación*, ya que se establece un proceso colaborativo entre las miembros de las comunidades tejedoras y las curadoras, que no solo se refiere a la creación conjunta de las obras expuestas, sino que también integra conocimien-

Pachamama (Amaicha del Valle, Tucumán), Warmipura (El Churqui, Tucumán), Achalay tejidos (Tucumán), Teleras de Huilla Catina (Loreto, Santiago del Estero), Teleras de Atamisqui (Santiago del Estero), Tejedores andinos (Huacalera, Jujuy), Flor en Piedra (Caspalá, Jujuy), Flor de Altea (Santa Ana, Jujuy), Silät (Santa Victoria Este, Salta)

10 Para más información sobre este proyecto consultar: https://lanotatucuman.com/textiles-semillas-union-de-organizaciones-de-tejedoras-artistas-y-activistas-del-norte-argentino/cultura/12/10/2023/79717/#google_vignette. Además, las redes sociales: @textilsemillas.

11 Para más información sobre la exposición revisar: <https://espaciotucuman.com.ar/union-textiles-semillas-en-humboldt-forum-berlin-del-2510-al-211/>

tos, perspectivas y decisiones para todo el armado de la exposición. Todo ello refleja una mayor diversidad a la hora de exponer lo textil, tanto en términos de las narrativas que se presentan como también de los métodos y las técnicas utilizadas para desarrollar la exposición/instalación itinerante.

Ahora bien, este *sujeto* que recuperamos desde lo expositivo, también lo advertimos en otro conjunto de exposiciones que se combina con la segunda manera de leer los *objetos*, relacionados con el ámbito de lo femenino. Se trata de exposiciones como la primera exhibición individual de la artista textil *Elvia Paucar* (2024) (FIGURA 2), en el Museo de Arte Textil Amano (Perú), cuyo trabajo se distingue por un profundo arraigo en la cultura y la historia de textiles tradicionales del departamento de Junín —ubicado en la sierra central del Perú—.¹² Otro caso es el de algunas piezas dentro de *Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay* (2022), en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Argentina), que reúne el trabajo de 10 artistas vinculados a este país producidos entre 1993 y 2022, los que recuperan prácticas textiles tradicionales como el ñandutí, el *aó po'í*, el *poyví* y el encaje *yú*, así como también el bordado, estampado y montaje (FIGURA 3). Lía Colombino, curadora de esta última muestra, sostiene que la exposición también buscaba abrir el campo de esta producción y hacer red hacia una ciudad como Buenos Aires, a la vez lejos y cerca del Paraguay.¹³ Otro ejemplo, es *Tejer las piedras* (2022), en el mismo museo, que exhibió obra de Ana Teresa Barboza, además de 12 piezas confeccionadas junto con miembros de poblaciones originarias de la franja costera y la zona andina del Perú. Podríamos decir que, en estos casos, los artistas o los curadores externos intentan también generar ejercicios que adoptan formas cola-

12 Para más información sobre la exposición revisar: <https://artishockrevista.com/2024/03/23/la-tradicion-textil-de-junin-en-manos-de-elvia-paucar/>

13 Para más información sobre la exposición revisar: <https://www.malba.org.ar/evento/episodios-del-arte-textil-en-paraguay/>

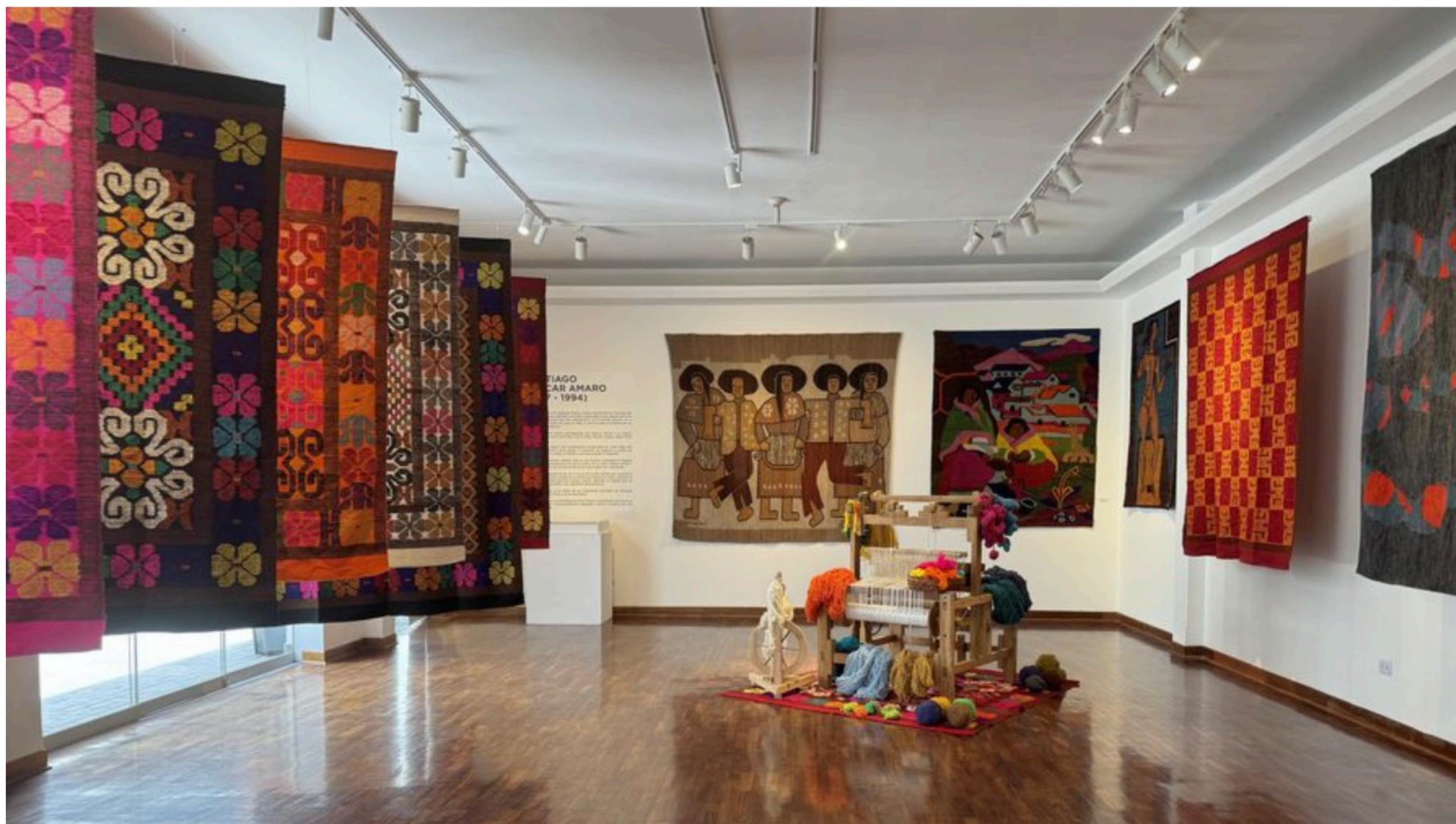


FIGURA 2.

Cardinales, camino a la ternura. Museo Nacional Terry de Tilcara. 2021. Tomada de: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/cardinales-camino-la-ternura-poeticas-visuales-se-muestra-en-la-casa-del-bicentenario>



FIGURA 3.

Elvira Paucar. Museo de Arte Textil de Amano. Perú. Foto cortesía del museo. <https://artishockrevista.com/2024/03/23/la-tradicion-textil-de-junin-en-manos-de-elvia-paucar/>

borativas o de control compartido. Sin embargo, la singularidad radica en que, en estos dos últimos ejemplos, se proyectan modalidades participativas cercanas a la *contribución* o *colaboración*, ya que las tejedoras ceden sus tejidos para la exposición, además observamos la co-creación junto con los/las tejedoras, específicamente, para la construcción de algunas de las obras de la muestra.

Otros ejemplos entre comunidades de mujeres son los casos: *¿... a quién le voy a interesar yo?* (2024-2025), en el Museo de Arte Popular (México), que parte de la propuesta de la artista Mónica Castillo de fundar *El Club* y reunir a otras mujeres de las afueras de la ciudad de Oaxaca de Juárez en torno al bordado.¹⁴ O el colectivo “Lana Desastre”, en Ciudad de México, que lleva el tejido al espacio público y realiza intervenciones urbanas, talleres y charlas, desde el año 2012.¹⁵ También en este país los proyectos “Bordados por la paz”¹⁶ y “La manta de curación”, que abordan problemáticas sociales contemporáneas como la muerte y desaparición de personas, la violencia de género y los casos de feminicidio.¹⁷ No queremos dejar de mencionar en esta línea, pero en el espacio virtual, el proyecto “Artesanal Tecnológica” que nació del encuentro entre un equipo de investigación transdisciplinar de Bogotá y Medellín y los grupos de mujeres de Sonsón, Quibdó, Bojayá y Mampuján (Colombia) que durante años han bordado, tejido o cosido sus memorias sobre la crisis del conflicto armado e imaginado formas para remendar la vida.¹⁸

14 Para más información sobre la exposición revisar: <https://www.map.cdmx.gob.mx/eventos/evento/quien-le-voy-interesar-yo>

15 Su trabajo puede verse en: <https://colectivolanadesastre.wordpress.com/2018/10/09/home/>. Miriam Mabel Martínez y Annuska Angulo, parte del colectivo, y publicaron *El mensaje está en el tejido* (2014).

16 Para más información sobre el proyecto “Bordados de paz” revisar: <https://archive.org/details/BordadosDePaz/page/n45/mode/2up>

17 El recorrido que tiene este proyecto puede verse en: <https://expopatchworkheal.wixsite.com/my-site-1>

18 Para más información sobre el proyecto: http://artesanaltecnologica.org/tiempos/?fbclid=IwAR0c2ldocXNDnDg3DdNOPjDxZ7y6Q4hPMWF0Fv-9Am4_bS_942JdHlFEO5o

En todos estos casos, el tejido —o estos objetos en particular— se proyecta en estas exposiciones desde una mirada histórica y heredera de artistas asociadas a la teoría y crítica de arte feministas, que refieren a las artes textiles para cuestionar el sistema del arte y las políticas de género que lo estructuran —en clave, también, con lo que acontece en otros espacios de la sociedad—. Estos proyectos devenidos algunos en muestras, recuperan esta línea, por ejemplo, al destacar mayormente el trabajo de artistas mujeres; en su especificidad, se apropian de estos legados al construir su propio lenguaje dentro del arte contemporáneo. Lo singular radica en la reinterpretación y la transformación de estos legados, donde las artistas no solo conservan la esencia de las tradiciones textiles —en cuanto a formato, técnicas o materiales—, sino que también las cuestionan y reconfiguran, creando un diálogo entre el pasado y el presente, a través de la fusión de elementos tradicionales con nuevas formas de expresión. Al mismo tiempo, muchas de estas producciones plantean denuncias atravesadas por las realidades de sus propios contextos, o por su condición de mujeres.

También, relacionado con la lectura de este tipo de objeto desde el ámbito de lo femenino, detectamos exposiciones más abarcativas que reescriben las narrativas sobre los relatos tradicionales de la Historia del Arte, al considerar e incluir la historia de las mujeres artistas de forma exclusiva. Esta discusión se hace presente, aproximadamente, desde finales de la década del noventa del siglo XX y es más visible desde el año 2007 (Fajardo-Hill, 2017). En estos casos, el tejido es una posibilidad dentro de un gran conjunto de producciones artísticas que se exhiben en estas muestras. Tal es el caso de *Histórias das Mulheres: Artistas até 1900* y *Histórias Feministas: Artistas depois de 2000* (2019), en el Museo de Arte de San Pablo (Brasil), que revisa el lugar de las mujeres en la Historia del Arte. En esta línea, también tiene lugar *Mujeres Radicales: Arte Latinoamericano, 1960-1985*, (2018), en la Pinacoteca

de San Pablo (Brasil), organizada desde el Hammer Museum (Los Ángeles).¹⁹ En un mismo sentido, pero considerando acervos puntuales, se llevó adelante *Podría ser (una flecha)* (2018-2019), en el Museo Jumex (México), donde se explora la presencia femenina de su propia colección.²⁰ Y, además, *(Re)generando... narrativas e imaginarios. Mujeres en diálogo* (2023) (FIGURA 4), en el Museo Kaluz (México), que se trató de una invitación a repensar el lugar de las artistas y las jerarquías implícitas en el sistema artístico. Para esto, se parte de la revisión de la propia colección de la sede museal en diálogo con otros acervos existentes en México.²¹ Otro ejemplo, se da en Chile con exposiciones que recuperan el trabajo de mujeres artistas: *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938* (2017);²² *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras, 1919-1939* (2019);²³ *De aquí a la modernidad. Colección MNBA 2018-2019* (2019)²⁴, en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile). Mientras que, en Argentina, podemos referenciar *El canon acci-*

19 Para más información sobre la exposición revisar: <https://pinacoteca.org.br/es/programacao/exposicoes/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>

20 Para más información sobre la exposición revisar: <https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/144-podria-ser-una-flecha-una-lectura-de-la-coleccion-jumex>

21 Esta exposición fue curada por Karen Cordero Reiman. Entre las instituciones y acervos participantes figuran: Centro de la Imagen, Museo Nacional de Arte, Museo Nacional de San Carlos, Museo de Arte Moderno, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, Museo Jumex, Museo de Arte Contemporáneo (MUAC), Museo Casa de la Bola de la Fundación Cultural Antonio Hagenbeck y de la Lama, Colección Blaistein, entre otras colecciones particulares. Además, cuenta con préstamos de artistas y colectivas contemporáneas. Esta exposición incluyó a lo largo de sus núcleos varias referencias al arte textil.

22 Para más información sobre la exposición revisar: https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-79406_archivo_01.pdf

23 Para más información sobre la exposición revisar: <https://www.mnba.gob.cl/noticias/yo-soy-mi-propia-musa-pintoras-latinoamericanas-de-entreguerras-19191939>

24 Para más información sobre la exposición revisar: https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-89194_archivo_01.pdf



FIGURA 4.

(Re)generando... Narrativas e Imaginarios. Mujeres en diálogo. Crédito de imagen Víctor Zubieta. <https://www.reforma.com/donde-estan-las-mujeres-en-los-acervos-de-arte/ar2488863>

dental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950) (2021), en el Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina), que recupera la figura de creadoras ignoradas o desconocidas;²⁵ o *Las olas del deseo. Feminismos, diversidades y cultura visual, 2010-2020* (2022), en la Casa Nacional del Bicentenario (Argentina), que incluye la sección “coser, tejer, bordar”, con producciones afines a los feminismos que resurgen en los últimos años, y cuyo antecedente es la exposición *Mujeres 1810-2010* (2010), en el mismo establecimiento.²⁶

Tal como adelantamos al comienzo de este apartado, estas últimas exposiciones nos permiten volver al primer *sujeto*, asociado al personal de museo o a curadores externos, en las que los objetos textiles, en este tipo de narrativas, destacan el rol de productor: aquí, mujeres que han sido ignoradas, pero siempre dentro de un relato de estructuras disciplinarias historicistas o en clave con los Estudios Visuales. En este conjunto de exposiciones, lo central es la artista y su producción; el tejido pasa a ser la posibilidad mediante la cual cada creadora establece una relación única con el objeto, que le permite plasmar sus intereses conceptuales, estéticos y personales. Esta producción artística cobra una singularidad desde cada creadora, adaptándose a su lenguaje y visión particular. Así, en algunos casos, el tejido se transforma en un medio para reinterpretar tradiciones —ya no solo en clave de arte contemporáneo—, sino también como expresión que permite cuestionar el cuerpo, la identidad o el propio género.

Hasta aquí, dejamos plasmado cómo las exposiciones textiles en algunos museos de arte en distintos puntos de América Latina abren un espacio fértil para repensar, a partir de las narrativas que se llevan

25 Para más información sobre la exposición revisar: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/el-canon-accidental/>

26 Para más información sobre la exposición revisar: <https://casadelbicentenario.cultura.gob.ar/exhibicion/las-olas-del-deseo/>

adelante, las relaciones entre los objeto(s)/sujeto(s). Consideramos que, a través de la revalorización de los textiles, estas exposiciones no solo desafían las jerarquías históricas y culturales, sino que también ofrecen un medio poderoso para abordar problemáticas políticas y sociales que atraviesan las realidades de los países latinoamericanos. Asimismo, ofrecen una oportunidad para explorar técnicas y materiales, pero también constituyen un vehículo para cuestionar estructuras de poder y reconocer la pluralidad de voces que construyen *las historias* de Latinoamérica. Del mismo modo, constituyen un campo de reflexión sobre la identidad latinoamericana, en clave con la memoria y la resistencia, donde principalmente las mujeres artistas y disidentes reinterpretan y transforman legados culturales de estos territorios, y abren nuevas posibilidades de expresión que amplían los márgenes de lo artístico.

Comentarios para ampliar la dicotomía objeto(s)/sujeto(s)

El recorrido presentado, aunque con algunos límites, nos permite afirmar que existe una revalorización de las producciones textiles en los museos de arte a nivel global y latinoamericano. Estas piezas, al igual que otros objetos, tienen varias capas para ser leídas, y su representación en un gran número de exposiciones da cuenta de algunas de estas posibilidades.

Como señalamos, una de ellas tiene que ver con los debates propios sobre género y feminismo dentro del campo del arte, que ya lleva varias décadas y que vemos se potencia y reafirma desde las narrativas, tanto a nivel general —exposiciones que incluyen de forma exclusiva las producciones de artistas mujeres—, como en aquellas que rescatan el medio textil desde esta clave.

Como varios estudios y exposiciones que aquí mencionamos afirman, estamos asistiendo a una reescritura de la Historia del Arte dentro de las *historias del arte*. Se trata de una ampliación en la inclusión de sujetos

que pueden considerarse artistas, que, como las mujeres, no habían sido incluidas en igualdad de condiciones en sus narrativas. La revisión de las *historias del arte* también permite ampliar la mirada hacia la inclusión de géneros artísticos como el textil, ligado por muchos años al ámbito doméstico, pero también a comunidades, colectivos y artesanas como sujetos participantes del campo artístico. Esto adquiere nueva preponderancia y visibilidad de la mano de las manifestaciones de mujeres y disidencias que resurgen desde el año 2015 en América Latina y a nivel internacional, identificadas, tal como ha sucedido en el pasado, como una nueva ola del movimiento feminista.

Otro lugar para detenerse en este recorrido es el de la revalorización de los saberes artesanales tradicionales de diferentes comunidades y regiones latinoamericanas por parte de los museos de arte. El vínculo entre artistas, curadores y grupos de artesanas con los museos torna más complejas las formas de participación en el formato exposición y obra, así como en las maneras de mediación institucional. No es solamente la producción textil, sino que son también las historias de quienes integran las propias comunidades las que se llevan al espacio expositivo. Lo mencionado adquiere distintas versiones, ya sea desde los montajes elaborados de forma colectiva entre agentes institucionales y artistas/artesanas; la elaboración de las piezas en coautoría; el compartir la palabra dentro del espacio expositivo en relación con la historia del lugar de donde provienen los textiles; o desde talleres específicos sobre técnicas textiles que se trasladan a los espacios museales y se transmiten a distintos tipos de públicos traspasando fronteras geográficas. Vemos también que algunas de estas exposiciones aportan un lugar muy prolífico para la divulgación de saberes en torno al textil, en formatos muy variados, en un cruce entre el ámbito académico, la investigación y la práctica de los oficios tradicionales.

Esto último permite retomar en algunas exposiciones una discusión persistente en torno a lo que se considera saberes artesanales, arte po-

pular o prácticas poéticas distintas a las expresiones artísticas caracterizadas como arte desde una mirada occidental. Eli Bartra (2015) problematiza los usos del arte popular al decir que ha sido usado para hacer referencia a una creatividad distinta a la de las Bellas Artes, confiriéndole con esto un lugar de arte subalterno y menor:

al llamarlo arte popular se busca reivindicar su carácter diferente, porque es diferente su origen social, como también su proceso de creación, su distribución y su consumo; aunque las funciones a veces sean similares a las de las bellas artes, es decir, únicamente proporcionar placer al contemplarlo (Bartra, 2015, p. 22).

Desde su perspectiva, se pone en discusión la clase social de las personas que elaboran el arte popular —que tiende a ser más baja que la de quienes se dedican a las artes visuales de élite—; así como también señala que, en general, no realizan estudios formales en academias, sino que el aprendizaje ocurre con frecuencia entre familiares; y que su distribución se realiza en mercados y tiendas, no tanto en espacios expositivos —como galerías o tiendas de museos—. El arte popular y las mujeres, para esta autora, tienen una condición similar: ambos son casi tan invisibles como devaluados, y este es un arte sobre todo producido por mujeres. Sostiene además que las investigaciones sobre arte popular desde el punto de vista de género son prácticamente inexistentes, y mucho menos desde una mirada feminista. En este sentido, es necesario incorporar los cruces entre clase social de los sujetos creadores, proceso de trabajo, etnia y categoría de género para comprender mejor todo el proceso artístico: creación, distribución, consumo e iconografía.

Nos parece importante traer a debate esta reflexión porque entendemos que puede establecer puntos de tensión en el momento de exhibición de los objetos textiles y en sus formas de incorporación a otro tipo de circuitos donde generalmente no han tenido presencia. También, la

carga política del textil está presente en el discurso de estas exposiciones, por ejemplo, con la visibilidad internacional del trabajo de artistas como Cecilia Vicuña, cuya historia de vida y militancia está marcada por contextos de represión en Sudamérica, o como testimonio y denuncia del presente en relación a la violencia en el caso de México.

Como se señala en el catálogo de la exposición *Giro Gráfico* (2022), retomado en este artículo: en el bordado y el tejido, la denuncia sucede en un tiempo lento, opuesto a la urgencia con que irrumpen las respuestas gráficas al calor de las protestas, y esto tensiona la acción política determinada por la inmediatez. La poética dada por estas formas dilatadas de producción es valorada desde distintos ámbitos expositivos, y son vistas como un testimonio que se colectiviza en su producción y que aporta a la construcción de la memoria histórica en distintos territorios. El tejido, visto históricamente como una labor que transmite ideales femeninos, muestra su otra cara: su materialidad también se llena de significados políticos para hablar de condiciones opresivas, feminicidio, duelos, migraciones forzosas y el entramado comunitario de grupos de mujeres que se tejen en las sociedades latinoamericanas.

En fin, muchas veces la Historia del Arte Latinoamericano ha sido leída en clave de protesta, para lo cual se han retomado, por ejemplo, las imágenes del muralismo mexicano de la primera parte del siglo XX. Los imaginarios de lo latinoamericano se amplifican en representaciones, imágenes y discursos desde diferentes exposiciones que releen la historia reciente del continente en clave de activismo y compromiso político en contextos de violencia y dictaduras. Desde estos lugares, la producción textil colectiva en particular, y la producción más amplia de mujeres artistas, que se investiga de forma más reciente, amplía los lugares de lectura e interpretación. Desde este aporte, hemos mapeado algunos de sus espacios.

Referencias Bibliográficas

AUTHER, ELISSA. Fiber art and the hierarchy of art and craft, 1960–80. **The Journal of Modern Craft**, Londres, v.1 n.1, pp. 13-33, 2008.

BAL, MIEKEL. The discourse of the museum. B. Ferguson; R. Greenberg (Comps.) **Thinking About Exhibitions**. Inglaterra: Routledge, 1996.

BARTRA, ELI. Apuntes sobre feminismo y arte popular. **Sentipensares Fem**, 2015. <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/09/14/eba2015/>

BERMEJO, TANIA; CORTÉS ALIAGA, GLORIA. Museos híbridos, feministas, descolonizados. **Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte**, Buenos Aires, n. 14, pp. 56-62, 2019.

BONNIN, MIRTA. De templos del saber a lugares de encuentro. **Cba1ro**. <https://cordobaprimero.com.ar/index.php/2018/08/03/templos-del-saber-lugares-encuentro/> Acceso disponible: 05 marzo 2025, 2018.

BRULON SOARES, BRUNO. **Museos, Acción Comunitaria y Descolonización**. Paris, ICOM/ICOFOM, 2020.

CANDAU, JOEL. **Memoria e Identidad**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2001.

CALIFANO, FLORENCIA. Cardinales, camino a la ternura. Poéticas visuales se muestra en la Casa del Bicentenario, **Argentina.com.ar**, 2022. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/cardinales-camino-la-ternura-poeticas-visuales-se-muestra-en-la-casa-del-bicentenario>.

CAVALCANTI SIMIONI, ANA PAULA. Transgressões do Bordado na Arte. **AAVV. Transbordar - Transgressões do Bordado na Arte**. San Pablo, 2020. pp. 7-29.

CORVALÁN, KEKENA. **Curaduría afectiva**. La Plata: Cariño, 2021

CORDERO, REIMAN. Intervenções suaves: complicitades entre arte textil e mídia textil. **AAVV. Transbordar - Transgressões do Bordado na Arte**. San Pablo, 2020, pp. 45-55.

CORTÉS ALIAGA, GLORIA. Museos emancipadores. La acción colectiva feminista en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile). **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, Macapá, v.23 n.35, pp. 113-131, 2023.

DA SILVA CATELA, LUDMILA. Museos, modelos para armar y (des) armar memorias. **Revista Cultura en Red**, v.10 n.1, pp. 144-162, 2021.

DA SILVA CATELA, LUDMILA. Museos, alteridades en diálogo. Recuperado de: <https://unciencia.unc.edu.ar/opinion/museos-alteridades-en-dialogo/>, Acceso disponible: 05 marzo 2025, 2016.

DUNCAN, CAROL. **Rituales de civilización**. España: Editorial Nausícaä, 2007.

FAJARDO-HILL, CECILIA. The invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art-Historical and Curatorial Practices. En C. Fajardo-Hill y A Giunta (Eds.) **Radical Women: Latin American Art, 1960-1985**. Los Angeles: Hammer Museum and DelMonico Books, 2017.

FERGUSON, BRUCE. The museum and the 'ahistorical' exhibition. In B. Ferguson; R. Greenberg (Comps.); **Thinking About Exhibitions**. Inglaterra: Routledge, 1996.

KARP, IVAN; MULLEN KREAMER, CHRISTINE; LEVINE, STEVEN. **Museums and communities: The politics of public culture**. Washington: Smithsonian Institution, 1992.

LÓPEZ, MIGUEL. **Robar la historia. Contrarelatos y prácticas artísticas de oposición.** Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017.

LOVAY, SILVANA. Educación en museos y decolonialidad. **EDUCAMUSEO** v. 3, pp. 1-5, 2024.

MACHUCA, JESÚS ANTONIO. Los museos como lugares de memoria. **Gaceta de Museos**, n. 53, pp. 2-7, 2012.

PARKER, ROZSIKA (1984). **The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine.** Londres: The Women's Press Ltd., 1984.

RAMÍREZ, MARI CARMEN (1996). Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, Sandy Nairne (Coop.), **Thinking about exhibitions**, Nueva York, Routledge, pp. 21-38.

PAULINO, ROSANA. Costurando sentidos: o uso de bordados e costuras na discussao de genero e etnia em uma poética contemporânea. **Transbordar - Transgressões do Bordado na Arte**, San Pablo, 2020, pp. 31-43.

SIMÓN, NINA. **The Participatory Museum.** California: Museum 2.0., 2010.

VEGA, CECILIA. Textiles semillas: unión de organizaciones de tejedoras, artistas y activistas del norte argentino. **lanotatucuman**, 2023 https://lanotatucuman.com/textiles-semillas-union-de-organizaciones-de-tejedoras-artistas-y-activistas-del-norte-argentino/cultura/12/10/2023/79717/#google_vignette

Submetido em: 05/07/2025

Aceito em: 17/08/2028

Data de publicação: 10/10/2025