

Mundos invisibles: Hilando destinos y emplazamientos geográficos en el Arte

Latinoamericano

En el contexto del siglo XX latinoamericano, los viajes y emplazamientos geográficos de muchas artistas mujeres no pueden entenderse como simples traslados geográficos, sino como procesos profundamente simbólicos que marcaron rupturas vitales, aperturas estéticas y transformaciones identitarias. El presente trabajo sostiene que las experiencias de viaje y las prácticas visuales de tres artistas latinoamericanas del siglo XX como María Martins (Brasil), Amelia Peláez (Cuba) y Marta Minujín (Argentina), lejos de ser simples desplazamientos geográficos, representaron procesos simbólicos y afectivos profundamente ligados a su desarrollo personal, profesional y artístico. Los itinerarios realizados por estas productoras constituyeron una instancia de reconfiguración personal y artística desde la cual fue posible cuestionar estructuras sociales dominantes y construir nuevas formas de representación visual y simbólica.

Más que absorber pasivamente influencias extranjeras, se pretende demostrar de manera teórica cómo estas mismas artistas reinterpretaron desde sus propios contextos socioculturales, generando propuestas visuales marcadas por el mestizaje cultural entendido no como pérdida, sino como potencia artística. En este escrito, se analizará en cómo tanto el exilio se convirtió en una apertura hacia nuevas formas simbólicas, el estudio en el exterior implicó apropiación y resignificación de lenguajes, y por último, las experiencias migratorias permitieron el surgimiento de un lenguaje artístico propio, anclado en la marginalidad y la hibridez identitaria.

Asimismo, se explorará cómo estos viajes implicaron también una dimensión simbólica y afectiva, dando lugar al término *mundos invisibles*, concepto propuesto en este trabajo, para referirse a la manera en que estas artistas se relacionaban con imágenes o lugares, proyectando en estos afectividades y aspectos propios y, a su vez, alimentando sus expresiones y producciones artísticas. Desde esta perspectiva, se explora cómo el arte funcionó como resistencia simbólica, mediación cultural y un medio para repensar formas de habitar el mundo. Además, se pretende indagar y entender las imágenes de arte, en este caso como *geografías afectivas*: restos fragmentarios que sobreviven no por su forma u

origen, sino por los afectos y la intensidad que movilizan la obra. Las cuales persisten como intervalos que conectan tiempos, espacios geográficos y memorias de las artistas, que reconfiguraron lo colectivo, la vanguardia y el modernismo, desde lo sensible.

En última instancia, este análisis busca visibilizar el papel de las mujeres no solo como artistas que viajaron, sino como figuras clave en la construcción de un cosmopolitismo crítico, situado y profundamente transformador. Cuyas prácticas desafiaron los límites del arte y de una cultura dominante. Es por ello que evidenciar las trayectorias de cada artista permite comprender cómo el arte se convierte en herramienta de resistencia frente al discurso del arte occidental y patriarcal, al colonialismo cultural y a las jerarquías impuestas por los centros de poder artístico global.

Como primer acercamiento al análisis del desarrollo artístico de mujeres latinoamericanas en contextos de movilidad, resulta pertinente situarlo dentro del marco conceptual de las culturas híbridas. Tal como plantea Néstor García Canclini (1990), las hibridaciones culturales no deben entenderse como simples mezclas armónicas, sino como procesos conflictivos de apropiación y resignificación que emergen en situaciones de desplazamiento, desigualdad y tensión sociocultural (p. 15). En el caso de las artistas analizadas, sus trayectorias geográficas y simbólicas se articulan como experiencias que desafían los límites entre lo local y lo internacional, lo propio y lo ajeno, dando lugar a prácticas artísticas en las que lo híbrido se manifiesta como una forma de resistencia y reinención identitaria.

En este sentido, la hibridación no sólo se expresa en los lenguajes visuales, sino también en la capacidad de las artistas para reconvertir sus patrimonios culturales —ya sean técnicas, saberes, imaginarios o niveles afectivos— en nuevas estructuras significantes dentro de contextos cambiantes. Canclini (1990) observa que este tipo de fusiones puede surgir de manera no planificada como consecuencia de fenómenos migratorios, turísticos o económicos, pero también puede ser producto de una creatividad individual y colectiva orientada a reinsertar prácticas culturales en escenarios diversos. Así, los viajes y desplazamientos de diversos artistas no constituyen una ruptura con sus raíces, sino más

bien una estrategia crítica de reapropiación que les permite resignificar sus contextos originarios desde una mirada transnacional, convirtiendo sus trayectorias artísticas en verdaderos “entre-lugares” de producción cultural (p. 16-17).

Por lo tanto, las concepciones alrededor de la hibridez en las producciones artísticas operan como una forma de resistencia simbólica. De las cuales se cuestiona las jerarquías culturales hegemónicas tradicionales, desdibujando los límites entre los procesos de descentralización de la producción simbólica. Es por ello que, el estudio de la hibridación de estas manifestaciones permite comprender cómo esto puede actuar mediante fuerzas y conflictos, que no necesariamente están resueltos actualmente. Sin embargo, ponen en tela de juicio la producción artística desde los desplazamientos se vuelve una herramienta crítica frente a las tensiones del orden cultural dominante (Canclini, 1990, p. 45).

Ante este punto, la metáfora de la luciérnaga y las propuestas planteadas por Didi- Huberman (2012) que propone una inversión en la lógica de visibilidad y la comprensión de las imágenes que funciona como un sistema que prende y apaga una idea: no como una cuestión de verdad absoluta o continua, sino como un ritmo intermitente que alterna entre la aparición y desaparición de significados. Para ello, se retoma la diferencia entre la gran luz (*luma*) y la pequeña luz (*lucciola*). La gran luz representa la total visibilidad en relación con los reflectores de poder y sistemas hegemónicos que iluminan para vigilar, controlar e imponer una única narrativa, en el que elimina toda posibilidad de ver otras realidades (pp. 8 - 9)

En cambio, la pequeña luz remite a las luciérnagas con luces intermitentes y frágiles, que aparecen y desaparecen en la oscuridad. Estas intermitencias dan fuerza por su capacidad de sobrevivir en medio de la gran luz que intenta invisibilizar, dando hincapié a que no dependen totalmente de una visibilidad total. Si pensamos en la producción de las imágenes de este trabajo desde esta perspectiva, funciona como un sistema de codificación que enciende y apaga ideas, que parten de destellos de sentido que interrumpen la oscuridad del discurso dominante. En el marco de *mundos invisibles*, la *lucciola* permite pensar las producciones de arte de las mujeres en Latinoamérica que sobreviven por su

intermitencia abren otras formas de sensibilidad, memoria y resistencia (Didi-Huberman, 2012, pp. 11-12).

En este mismo orden de ideas, Didi-Huberman (2012) reflexiona sobre la intermitencia de la imagen y su visibilidad, retomando las ideas del escritor y fotógrafo francés Denis Roche la concepción de la fotografía (en este caso de la producción artística de las mujeres en Latinoamérica) como una vocación entendida en términos de iluminación en movimiento, ante esto se comenta que:

Son como insectos en desplazamiento, con sus grandes ojos sensibles a la luz. Forman un enjambre de luciérnagas avisadas. Luciérnagas ocupadas en su iluminación intermitente, sobrevolando a baja altura los extravíos de los corazones y los espíritus del tiempo contemporáneo (p. 35).

Desde este punto de vista, resulta factible construir un marco teórico para pensar las imágenes como *geografías afectivas*, que consta de intervalos y supervivencias que despliegan restos fragmentarios capaces de trazar rutas entre tiempos y sensibilidades. Que intenta inscribirse en la hipótesis de lo efectivo en la lectura de los contenidos del presente, sin limitar o fijar una visión del pasado. Ya que su persistencia (ya sea una cita, repetición, técnica o estilo) no responde a un valor estético o gusto individual, sino a la densidad afectiva e intensidad, capaces de movilizar y generar una perdurabilidad y reactivación en distintos contextos. Así la imagen no se define sólo por su forma u origen, sino por la potencia de conexión y capacidad de cartografiar lo colectivo desde lo fragmentario (Didi-Huberman, 2012, pp.34-35).

Por otro lado, los viajes, el estudio fuera de sus lugares de origen y los procesos migratorios, jugaron un papel decisivo en el desarrollo artístico de muchas mujeres artistas latinoamericanas durante el siglo XX. Estas experiencias, lejos de ser representadas o leídas como una pérdida de arraigo o de identidad, ofrecen en la actualidad nuevas posibilidades de exploraciones temáticas y técnicas, además de una expansión intelectual desde diferentes niveles de afectividad (Didi-Huberman, 2012). Así, sus obras o producción

artística se logran caracterizar dentro de la hibridez intencional que articula influencias globales con referencias locales, revelando así una sensibilidad estética única e irreductible a categorías hegemónicas y patriarcales (Fajardo-Hill, 2017, p. 22-23).

En este sentido, resulta fundamental indicar que, en estas cuestiones de la internacionalización en el arte latinoamericano, ha sido nutrida por mujeres artistas que, al migrar, trasladan sus contextos culturales y problemáticas, ampliándose no solo en un diálogo artístico-plástico, sino geopolíticos. No obstante, estas obras, al circular en otros contextos, generan nuevos significados a través de la apropiación, el reciclaje y la resemantización, ampliando así sus posibilidades de recepción crítica. Como señala Mosquera(2010), el mito de la universalidad en el arte, como una herencia del eurocentrismo, aún persiste, aunque cada vez es más cuestionado, revelando cómo “lo universal” ha encubierto lo occidental (p. 22).

Es pertinente subrayar, que muchas artistas latinoamericanas han logrado subvertir las narrativas dominantes a través de lenguajes visuales profundamente enraizados en sus territorios, afectos e imaginarios. No sólo cuestionan las estructuras de poder, sino que también activan espacios simbólicos donde lo local y lo global dialogan de manera crítica. Desde zonas periféricas o contextos no institucionalizados, estas propuestas artísticas consiguen proyectarse más allá de sus geografías inmediatas, estableciendo vínculos entre la experiencia íntima y las tensiones sociopolíticas del presente.

Al conceptualizar en *mundos invisibles* que alude aquellas dimensiones de la experiencia artística como prácticas espirituales, creencias, religiosidad, subjetividades marginales o formas de conocimiento no reconocidas o no visibles dentro del discurso oficial o dominante del arte. Mientras que en *geografías afectivas* enfatizan acerca de los mapas simbólicos o territorios concretos que trazan memorias y relaciones a través del espacio. No describen territorios físicos sino como el lugar se cargan de significados, experiencias y vínculos sensibles, de cierto modo, son cartografías de la memoria y del sentir. Estas previas conceptualizaciones se encuentran algunas de las aportaciones más

radicales de las prácticas artísticas como activaciones para la construcción del arte hacia la contemporaneidad.

Imaginarios y espiritualidades afrobrasileñas como resistencia cultural: María Martins (Brasil)

María Martins (1894-1973), nacida en el estado brasileño de Minas Gerais y formada en la Academia de Bellas Artes en Río de Janeiro, desarrolló gran parte de su trayectoria artística fuera de Brasil. En 1926 contrajo matrimonio con el diplomático brasileño Carlos Martins Pereira e Souza (1884-1965), y entre 1928 y 1950 vivió en diversas ciudades del mundo, como Quito, París, Copenhague, Tokio, Bruselas, Washington D. C. y Nueva York. Aunque suele ser clasificada como una modernista brasileña, su obra no alcanzó reconocimiento en su país de origen sino hasta su regreso en la década de 1950, luego de haber consolidado una carrera artística en el ámbito internacional, participando en las primeras Bienales Internacionales de São Pablo y en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (Bernal, 2022, p. 133).

Considerada como una de las precursoras del surrealismo en Brasil, en un contexto en el que el Movimiento Antropofágico proponía la idea de “devorar” la cultura extranjera para generar nuevas expresiones nacionalistas fuera de la visión eurocentrista u occidentalizada, la figura de Martins se inserta de manera precisa en la perspectiva de Mosquera (2010), quien sostiene que el modernismo no fue un fenómeno exclusivamente europeo, sino que, es un proceso global que adoptó formas heterogéneas según cada contexto (p. 37).

A pesar de su inmersión en el circuito artístico internacional, Martins nunca se desvinculó de su imaginario brasileño. Sus esculturas incorporan deidades afrobrasileñas, formas orgánicas y un erotismo simbólico que reinterpreta el exotismo y mitología amazónica. Al instalarse en Washington D.C en 1939, se integró rápidamente a la escena artística de Estados Unidos, representando a Brasil en exposiciones colectivas y realizando muestras individuales, como *Maria: New Sculptures* en la Valentine Gallery de Nueva York

en 1943. De igual manera, Martins pudo adquirir una de sus piezas expuestas de Piet Mondrian *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43), donde compartieron espacio en la misma exposición y la cual donó posteriormente al Museo de Arte Moderno de Nueva York (Bernal, 2022, p. 134-135).



Maria Martins esculpiendo a lado del artista Marcel Duchamp. Recuperado de: História da (p)Arte. (s.f.). Maria Martins, 1894-1973, Brasil. - Escultora, pintora, gravadora. WordPress.com. Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <https://historiadaparte.wordpress.com/maria-martins/>

La producción artística de Martins resulta paradigmática porque, si bien evidencia de manera explícita la influencia europea del surrealismo, también se enriquece de referencias a las culturas amazónicas, especialmente en las esculturas que presentó en la exposición “Le Surréalisme” en la Galerie Maeght en el año 1947 en París. Para Ribeiro (2014), estos encuentros en el contexto parisino de finales de la década de 1940 permitieron a la artista profundizar en el manejo de materiales y en la incorporación de nuevas influencias, fruto de contactos como figuras centrales del surrealismo y el dadaísmo, como Andre Breton, Amédée Ozenfant, Constantin Brancusi, André Masson, Max Ernst e Yves Tanguy. Este intercambio se consolidó en 1948 con la exposición “Les Statues magiques de Maria” en la Galerie René Drouin, donde Martins presentó obras que articularon lo moderno en Brasil en relación con lo europeo. (pp. 134-135)

Por otro lado, la artista desarrolló toda una serie de esculturas representando a Diosas y Monstruos en las cuales reflejaban conceptualmente la figura humana, en un estado de transformación, abstracción, desconfiguración, oscilando entre lo fitomorfo y zoomorfo. La misma artista acuñaba su trabajo como formas sensuales y bárbaras conjugando lo fantástico con lo cosmogónico sin apartarse de su contexto surrealista. Este tipo de imágenes generan una suerte de vitalidad, dinamismo y sensualidad marcada por una mirada femenina, enmarcando las formas híbridas entre con el mundo terrenal y amazónico (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018).

Al observar la escultura de las cabezas de *O Impossivel* se han indagado acerca de las formas en las cuales imitan la naturaleza vegetal tanto de la cabeza representando lo masculino que recuerda a una aguaviva de gran tamaño, mientras que la representación femenina se asemeja a una dionea, una planta carnívora tropical que cierra sus hijas de manera repentina para atrapar a sus presas. De esta manera, existe una suerte de reflexión sobre la metamorfosis como una presentación de categoría central para entender esta obra, en las que las figuras permanecen en un trance inacabado de la imposibilidad de una fusión completa entre el cuerpo y el espíritu (Corrêa Silva & Rosa da Silva, 2009)



Maria Martins, O Impossível [Lo Imposible], (1945), yeso, 182 x 175 x 91 cm, Museo Malba, Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <https://coleccion.malba.org.ar/o-impossivel/>

Tras su regreso a Brasil en el año 1950-1951, participó en la 1ª Bienal de São Paulo con un conjunto de 17 esculturas, por otro lado, la edición en el año 1953 obtuvo segundo lugar en la categoría de escultura con *Calendrier de L'Éternité*. En la Bienal de 1955 recibió uno de sus primeros reconocimientos oficiales al ser distinguida como mejor escultura nacional, y al año siguiente participó en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro organizó una retrospectiva de toda la trayectoria de Martins, presentando un total de 42 piezas realizadas entre 1937 y 1956. No obstante, a lo largo de sus últimas producciones escultóricas, la falta de afinidad con las nuevas tendencias abstracto-geométricas dominantes, sumada a problemas físicos que sufría en la funcionalidad de sus manos, dificulta su práctica artística, llevando así a abandonar por completo la escultura (Corrêa Silva, & Rosa da Silva, 2009, p. 137).

Sumado a esto, Martins utilizó su arte para cuestionar las estructuras culturales y sociales tradicionales, especialmente en torno a la representación de la mujer. Realizó esculturas de cuerpos híbridos, eróticos y perturbadores, cargados de simbolismo y poder. Inspirada en la mitología amazónica, reinterpreta figuras femeninas como diosas o seres sobrenaturales en clave surrealista, fusionando fuerza, misterio y sensualidad. Obras como *Tem cheiro de mato* afirman su vínculo personal con ese imaginario, utilizando el arte como herramienta de liberación estética y conceptual (Bernal, 2022, pp. 141 - 147).

En esta pieza tallada en madera de jacaranda, constituye una de las piezas más significativas de Martins. La escultura retrata la sencillez y el vigor de una bailarina de samba, cuyas curvas evocan al vaivén y el movimiento del cuerpo bailando. La forma curvada de la figura femenina genera una fluidez de gestos, sensualidad y carácter de la danza, generando así un gesto que sugiere una entrega completa a la experiencia rítmica y danzón. Este tipo de dimensiones escultóricas y simbólicas de la pieza genera una dimensión orgánica y exuberancia de la Amazonia (Corrêa Silva & Rosa da Silva, 2009).



Maria Martins, Tem cheiro de mato (from the series Samba) [It smells of brush], (1940) madera de jacaranda, 69.9 x 27.9 x 16.5cm, Colección privada. Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <https://awarewomenartists.com/en/artiste/maria-martins/>

Desplazamiento y reconstrucción simbólica del hogar: Amelia Peláez (Cuba)

Otro caso en concreto, la artista Amelia Peláez que, en 1927, viajó a París para continuar su formación artística, estudiando en instituciones como la Académie de la Grande Chaumière, l'École des Beaux-Arts y la Académie Colarossi. Durante esta etapa, se vinculó con el cubismo y otras vanguardias europeas como el constructivismo y el fauvismo. Sin embargo, al regresar a Cuba, no imitó estos modos de producción, sino que los reinterpreta desde una perspectiva local, construyendo así una identidad visual profundamente cubana (Gaztambide, 2002, p. 86). De este modo, junto con más artistas como Wilfredo Lam, Victor Manuel, Fidelio Ponce de León, entre otros, Peláez representa la denominada "primera vanguardia", la primera generación de artistas cubanos que viajaron a Europa antes de la Segunda Guerra Mundial, entrando en contacto con el cubismo y otras vanguardias europeas (Manthorne, 2024).

El viaje de Amelia Peláez a Europa fue una decisión consciente orientada a sus estudios y formación artística, con el propósito de expandir su lenguaje plástico. A su regreso a Cuba en 1934, se replegó voluntariamente en la casa familiar en La Víbora, donde vivió el resto de su vida. Para Gaztambide (2002) hablar de este "exilio" autoimpuesto

marcó una etapa de profunda introspección, centrada en la observación de su entorno inmediato, del cual extrajo los elementos que definirían su estilo tan único (p. 87).



Amelia Peláez en su estudio pintando piezas de cerámica. Recuperado de: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (2022). La impronta de la arquitectura cubana en la obra Amelia Peláez. Habana Cultural. Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <http://habanacultural.ohc.cu/?p=38173>

Peláez transformó lo doméstico y lo cotidiano incorporando lenguajes como el cubismo y el constructivismo, reinterpretados desde una perspectiva caribeña. En obras como *La piña* (1939) en cuanto a sus composiciones con azulejos, vitrales y una especie de juego con la construcción pictórica tradicional del bodegón, que afirman una identidad visual propia que dialoga con la modernidad sin perder sus raíces. Todo esto desde una cotidianidad afrodescendiente y transfigurada, pese a su consideración como subalterna y conflictiva, persiste como una expresión fundamental en las culturas de Cuba y del Caribe (Gaztambide, 2002, p. 88). Más allá de la técnica o composiciones formales, estos encuentros abrieron un horizonte donde lo visible y lo invisible, la traducción y lo local, comienzan a entretenerse como una práctica artística que dialogaba con múltiples mundos

En palabras de Mosquera (1995), se puntualiza que Peláez no solo atiende a las dimensiones estéticas de las prácticas artísticas europeas de la Vanguardia, sino que subraya los vínculos profundos entre el arte, contexto y dinámicas sociales:

Ella no intervino en los movimientos de avanzada de su época en Europa, sino que se dedicó, (...), a recorrer por cuenta propia el camino desde Cézanne hasta los años

30. No hizo lo nuevo: se ocupó en ensayar con los códigos acuñados por las vanguardias pasadas, que habían tendido a fundirse en una suerte de stock común, epigonal. Vista sólo así, fue una "derivativa", pero en realidad la práctica parisina constituyó para ella una apropiación de medios adecuados a su sensibilidad y a los significados diferentes que quería expresar (p. 4).

Ante este planteamiento permite comprender cómo muchas de sus producciones visuales se configuran como espacios de construcción simbólica del hogar, como lugar afectivo, un espacio íntimo de querencia o espacios de memoria, que revelan tensiones y contradicciones propias de los escenarios históricos en lo que estás afectividades en la pintura de Peláez emergen.



Amelia Peláez, La piña (Pineapple), (1939) óleo sobre tela, 39 × 31 1/2 in | 99.1 × 80 cm, Pérez Art Museum Miami (PAMM), Miami. Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <https://www.artsy.net/artwork/amelia-pelaez-la-pina-pineapple>

En este mismo orden de ideas, la obra *Interior con columnas* (1951) deja en claro estas discusiones en relación con la arquitectura de interiores cubana, donde la misma artista se reivindica desde un lenguaje visual la condición del hogar y de lo cotidiano. Este tipo de ornamentación y arquitectura reflejan elementos tradicionales de Cuba del siglo XX;

en donde las columnas, rejas, mamparas, cenefas, vitrales luminosos, hasta elementos fitomorfos y frutales se presentan de formas asimétricas. Asu vez, las esbeltas columnas que predominan la arquitectura de los portales, así como las rejas y balcones que dan profundidad a la obra que marcan una composición rítmica hacia el vitral semicircular en los cuales convergen en sus propias matices tropicales y coloridas, que añaden fuerza en su carácter dinámico y gestualidad en la pincelada (Laforcade, 2017).

Asimismo, las composiciones formales no sólo nos remiten a una tradición de la pintura de vanguardia europeos, sino que, incluso artistas como Wilfredo Lam, Agustín Cárdenas, René Portocarrero, entre otros, exploraron las distintas directrices en relación con sus raíces afrocubanas, en ocasiones vinculadas en el arte sacro de los orishas (se refiere a la influencia del sincretismo religioso en el siglo XX, donde se vinculaba la religión yoruba de orígenes africanas al catolicismo español). En estas mismas búsquedas pictóricas, conviene mencionar al Grupo Antillano, colectivo de la década de los 70 's que reivindica las herencias africanas en el arte cubano a través de los símbolos, materiales y tradiciones religiosas afrocubanas. Aunque Peláez no forma parte de dicho proyecto o grupo, su obra dialoga indirectamente con este tipo de inquietudes al reconfigurar elementos de la tradición visual cubana, ya sean vitrales luminosos, columnas neoclásicas u ornamentación doméstica, para así indagar lo ancestral como parte de una tradición nacional y crisis político, frente a la mercantilización del contexto en el cual actuaban estos artistas emergentes (Laforcade, 2017, p. 100)

Indagando acerca de las relaciones de poder a través de la apropiación de los propios instrumentos de dominación y culturas hegemónicas impuestas. En este caso en específico relacionado con la obra de Peláez en un contexto afro-cubano, lo que se comentó con anterioridad acerca del sincretismo entre deidades africanas y santos católicos llevado a cabo en el continente de América por las poblaciones que fueron esclavizadas y forzadas a la cristianización. Esto constituye un ejemplo paradigmático, ya que, lejos de ser una simple fusión parcial de raza y religión, configura un sistema estratificado que mantuvo una base predominantemente africana (Mosquera, 2010, p. 54-55).

Es por ello que, estos debates acompañan al proceso de reapropiación cultural en la obra de Amelia Peláez, incorpora elementos de tradición doméstica cubana y de arquitectura neoclásica que articulan los lenguajes modernos aprendidos en París bajo la influencia del artista francés Fernand Léger. Es así como la obra de *Interior con columnas* (1951) con la reelaboración de un entorno local y del hogar específicamente habanera, donde a través de composiciones modernistas evidencian cómo la cultura cubana se ha constituido históricamente hablando en una serie de tensiones entre la transformación, relectura, subversión e hibridez de lo hegemónico (Tiberio, 2023).



Amelia Peláez, *Interior con columnas*, (1951), témpera sobre papel entelado, 142 x 98.5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <https://www.bellasartes.co.cu/obra/amelia-pelaez-del-casal-interior-con-columnas-1951>

Estos propósitos para potencializar la producción artística de Peláez, no solamente trasciende en lo meramente decorativo, sino en los efectos mediante las recodificaciones de elementos abstractas de la tradición ornamental cubana en la Habana, a través de un práctica bastante sólida y estudiada por la práctica no figurativa de la pintura de la primera ola de abstracción en el Caribe en diálogo con lo europeo y latinoamericano. De esta manera, Mosquera (1995) comenta que, en este tipo de discursos que se realizan alrededor de la obra de Peláez, se concibe como una “infinita prolongación de las formas” (p.7) en

donde aborda lo geométrico y lo orgánico se entrecruzan, e interactúan con la luz y el color generando una forma más suave y flexible a la rigidez de la geometría que maneja Peláez.

En definitiva, sin ser abiertamente política, su obra fue una afirmación cultural que reivindicó la riqueza visual del Caribe. Su viaje a Europa no fue solo de formación, sino un proceso de reconfiguración cultural que le permitió construir un lenguaje visual propio, que si bien fue parte en diálogo con las vanguardias, pero estas están fuertemente entrelazadas con su lugar de origen. Su trayectoria encarna nociones como el mestizaje y el entre-lugar planteadas desde lugares de encuentro, intercambio y transformación cultural.

Archivos, historias y resignificación de lo matérico: Marta Minujín (Argentina)

Por último, vale la pena mencionar el trabajo de la artista Marta Minujín utilizó sus viajes por Europa y EE. UU. durante los años 60 y 70 como un laboratorio de ideas. En París, vivió la explosión del arte conceptual y participativo, mientras que en Nueva York indaga sobre el arte pop y el *happening*. Sin desconectarse de su contexto argentino, usó estas influencias para subvertir las estructuras artísticas locales y globales.

Su viaje no solo fue un proceso de estudio, sino de transgresión, ya que al regresar a Argentina en un contexto marcado dictadura y crisis militar conocida como el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), su producción puede interpretarse como gestos de resistencia simbólica frente a estos contextos autoritarios. Aunque no fue exiliada oficialmente, su presencia en el exterior durante la dictadura puede interpretarse como un autoexilio estratégico que le permitió seguir produciendo activamente sin restricciones o censuras (Debroise, 2009, pp. 134-135).

Cabe agregar que el trabajo de Minujín se estudia desde la traducción del *happening* y el arte conceptual a la cultura argentina, adaptándose a las realidades locales. Sus viajes a Europa y EE. UU. fueron claramente motivados por la formación y la experimentación artística, y su estancia en el exterior durante los años de dictadura puede interpretarse como un autoexilio simbólico, una forma de resistencia indirecta. En los años 70 y 80, se relaciona con movimientos como el arte de la acción, el arte psicodélico y el arte público,

produciendo obras monumentales que reflejaban los contextos de censura y represión (Debroise, 2009, pp. 127-128).



Marta Minujín en su estudio en Rue Delambre en París, con su primer colchón multicolor. Recuperado de: Kurimanzutto. (s.f.). Marta Minujín - Artistas. [Imagen]. Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <https://www.kurimanzutto.com/es/artistas/marta-minujin#tab:slideshow>

Por añadidura, Marta Minujín utilizó su arte para cuestionar estructuras culturales y sociales mediante la provocación constante a los debates y cuestiones intelectuales del siglo XX acerca de la imagen, el cuerpo y la sexualidad. Absorbiendo lenguajes internacionales como el pop, *happening* y arte conceptual, los reinterpreta desde su contexto argentino, fusionándose con crítica política, ironía y monumentalidad. Su producción se basa en la experiencia colectiva, efímera y disruptiva (Gluzman, 2020, p. 52). Sus gestos, como quemar dinero, dormir con vacas en un museo o invitar al público a destruir sus creaciones, desafiaron no solo el orden establecido, sino también la propiedad y la autoridad fuera de la visión tradicional de una obra de arte. De esta manera, su arte fue, en sí mismo, una performance de libertad, un acto constante de transgresión y cuestionamiento radical.

Un ejemplo muy claro fue la instalación *La Menesunda* (1965), una obra de Marta Minujín y Rubén Santantonín, con la colaboración de otros artistas, es un laberinto que consta de once habitaciones que explora distintas situaciones o experiencias sensoriales, a

través de una estructura cúbica de polígonos, triángulos y espacios circulares, equipada con materiales diversos, sensaciones, olores y tecnología (Torres, 2017). Desde su inauguración por primera vez en el año 1967 generó mucha polémica y burlas por la crítica de los medios, sin embargo, reflejaba las preocupaciones en el escenario latinoamericano de los años 60's y 70's con la integración de la cultura popular, la experiencia estética, la participación del espectador, el deseo de romper las normas y desafiar los gobiernos de la época, así como la denuncia de la interferencia militar en los procesos democráticos. Minujín y Santantonín provocan al participante con imágenes de la intimidad de los hogares argentinos y su cotidianidad, desafiando su disposición a romper con las antiguas restricciones sociales y culturales (Gutman, 2015).

En otro orden de ideas, en una entrevista concedida al artista chileno Jansana (2019), Marta Minujín profundizó en el proceso de instalación y transformaciones detrás de *La Menesunda*, destacando su dimensión participativa y su vigencia en distintos contextos culturales, sociales y de espacio. De igual forma, se abordaron diferentes conservaciones acerca del carácter expansivo que la artista imaginaba para la instalación. Que al pensar acerca de la reproducción de con la intención de que el espectador pueda aprender, habitar y vivir en el arte, en contraposición al mundo del consumo. Por último, explica que las diversas recreaciones que se llevaron a cabo, tanto en Nueva York, Argentina y Berlín, no busca una reflexión profunda, sino generar experiencias breves, lúdicas y sensoriales, hasta televisivas con el espectador, con una dimensión más cercana a la sorpresa y el disfrute.



Marta Minujín, *Menesunda Reloaded* en The New Museum, Nueva York.

Foto: Dario Lasagni. Recuperado de: Gutman, M. (2015). La Menesunda según Marta Minujín, 50 años después. *Artishock Revista*. Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <https://artishockrevista.com/2015/10/13/la-menesunda-segun-marta-minujin-50-anos-despues/>

En otra instancia, *El Panteón de los Libros Prohibidos* constituye una producción paradigmática en la que Minujín reconstruye a escala real el templo de Acrópolis como monumento contra la censura y la represión intelectual. Con 70 metros de largo, 30 de ancho y 20 de alto, la pieza resignifica por completo el Partenón, invitando a reflexionar sobre los valores occidentales y grecorromanos para replantearlo como un espacio de memoria y resistencia (Villasmil, 2017). De este modo, incorpora textos que, pese a haber sido silenciados o no publicados por motivos políticos e ideológicos, han logrado reimprimirse y volver a circular.

La instalación de carácter efímera fue compuesta por 100.000 libros que en su momento habían sido prohibidos en distintos países. Esta pieza se ha logrado emplazar en dos zonas geográficas, la primera se llevó a cabo en el año 1983 en la plazoleta ubicada en la intersección de la Avenida Santa Fe y la Avenida 9 de Julio en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Por otra parte, la segunda instalación en 2017 se llevó a cabo en la ciudad alemana de Kassel, un lugar simbólicamente relevante para la instalación debido a que fue

un escenario de quema de libros durante el régimen nazi y de la destrucción de una biblioteca en la Segunda Guerra Mundial (Gaston, 2020, p. 71-72).

Es así como el Partenón de los Libros Prohibidos no sólo denuncia las estructuras de poder que intentan controlar no solo las discursividades y los modos de pensamiento, sino que activa redes de intercambio y reencuentro con obras y autores que habitan ese territorio simbólico donde la censura intentó borrar por completo su existencia (Gaston, 2020, p. 83-85). Por este motivo, la obra conecta con la noción de *mundos invisibles*, al visibilizar historias, pensamientos, narrativas y lecturas que fueron relegadas al silencio en diferentes temporalidades y contextos sociales-geográficos, pero que persisten como huellas culturales y heridas colectivas.



El Partenón de los Libros, de Marta Minujín, en su primera versión en Buenos Aires, 1983. Cortesía: dOCUMENTA 14, Kassel.

Recuperado de: Villasmil, A. (2017). El Partenón de los libros de Marta Minujín. Un monumento contra la censura.

Artishock Revista. Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <https://artishockrevista.com/2017/06/08/partenon-los-libros-marta-minujin-monumento-la-censura/>

Reflexiones finales: Mundos invisibles en las prácticas artísticas

En definitiva, los desplazamientos de María Martins, Amelia Peláez y Marta Minujín constituyen experiencias fundamentales en sus respectivos procesos de formación y consolidación artística. Aunque las motivaciones que originaron dichos viajes difieren entre ellas, como fue el caso de la vida diplomática y expositiva en el caso de Martins, la formación académica y artística de Peláez, y la búsqueda de libertad artística e inserción en redes internacionales en el caso de Minujín, que, sin buscar generalizar, en todos ellos el viaje se configura como un eje de transformación tanto personal como expresión plástica y teórica.

En síntesis, en el caso de Martins, el contacto con los círculos surrealistas europeos y estadounidenses le permitió reelaborar elementos de la mitología amazónica desde una perspectiva simbólica y crítica, construyendo figuras femeninas que cuestionan los órdenes coloniales y patriarcales. Por otro lado, Peláez, tras una extensa estancia en París, no solo incorporó los lenguajes de las vanguardias europeas, sino que los reinterpreta a través de un imaginario profundamente cubano, creando un estilo propio que articula lo moderno con lo vernáculo.

En conclusión, Minujín hizo del viaje una estrategia de inserción en la escena global, así como una forma de resistencia simbólica frente a las condiciones restrictivas impuestas por el contexto dictatorial argentino. Su producción, influenciada por el pop, el happening y el arte conceptual, se caracteriza por la monumentalidad, la ironía y la participación colectiva. Cuyas prácticas desafiaron los límites del arte y de una cultura dominante. Por esta razón, evidenciar las trayectorias de cada artista evidencian cómo el arte se convierte en herramienta de resistencia frente al patriarcado, al colonialismo cultural y a las jerarquías impuestas por los centros de poder artístico global.

Así pues, las nociones de supervivencia propuesta por Didi-Huberman (2012) permite pensar las imágenes como presencias discontinuas que resisten al dominio de lo visible y lo hegemónico, y comprenderlas como pequeños destellos que se sostienen desde la intermitencia y lo frágil. De este modo, las producciones artísticas abordadas en el trabajo

son mostradas bajo un sistema que prende y apaga una idea, no desde una verdad absoluta o continua, sino como un ritmo intermitente que alterna entre la aparición de ideas y la desaparición de significados.

En relación con *mundos invisibles*, esta concepción permite pensar que la producción plástica y pictórica de estas tres mujeres artistas no buscan una imposición con una visibilidad total para tener eficacia. Por el contrario, en *geografías afectivas* su fuerza reside en que logran sobrevivir en lo marginal, en lo que se enciende por un instante y deja una huella en la memoria o en la sensibilidad. Así, la imagen codifica ideas y afectos no de manera lineal, sino en un movimiento de interrupciones que hace visible lo que normalmente queda fuera de foco.

A modo de cierre, lejos de implicar una pérdida de arraigo, los desplazamientos de estas artistas posibilitaron una práctica marcada por el mestizaje cultural, entendido no como síntesis pasiva, sino como proceso activo de apropiación y reconfiguración. Desde esta perspectiva, sus trayectorias encarnan lo que Canclini (1990) define como un “entre- lugar” de enunciación, donde las tradiciones locales y los lenguajes globales se entrecruzan sin jerarquías preestablecidas. Así, el viaje, más allá de su dimensión geográfica o globalizante, se revela como un dispositivo simbólico y transformador, desde el cual estas artistas reconfiguraron tanto su identidad artística como su posición frente a las estructuras culturales y sociales dominantes. Estas tres artistas viajaron no para perderse en el mundo, sino para encontrarse fuera de las estructuras que intentaron contenerlas.

Referencias

- Bernal, M. C. (2022). *Amazonia* by Maria Martins: A Journey between Geography and Anatomy. *Getty Research Journal*, 15, 133-152.
https://www.jstor.org/stable/pdf/48766720.pdf?refreqid=fastly-default%3A14d8ed9a4af2b46b78c8ach1080975e6&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&initiator=&acceptTC=1
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo. Recuperado de <https://cbd0282.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/culturashibridas.pdf>
- Corrêa Silva, R., & Rosa da Silva, U. (2009). *La escultura de Maria Martins: una reflexión sobre el femenino*. I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos: Teorías y políticas, desde El segundo sexo hasta los debates actuales, La Plata, Argentina.
- Debroise, O. (2009). Looking at the Sky in Buenos Aires. *Getty Research Journal*, 1, 127-136.
https://www.jstor.org/stable/pdf/23005370.pdf?refreqid=fastly-default%3Abe1ed0fad16e44f5555c9c623df2893f&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&initiator=search-results&acceptTC=1
- Didi-Huberman, G. (2011). *Arde la imagen*. México: Círculo de Arte.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Fajardo-Hill, C. (2017). *Invisible Narratives: Women Artists in Latin America*. Recuperado de https://hammer.ucla.edu/fileadmin/media/Digital_archives/Radical_Women/Essays/fajardo-hill_invisibility-of-latin-american-women-artists.pdf
- Gastron, A. L. (2020). "El Partenón de los libros perdidos": Un análisis en las intersecciones entre la sociología, el arte y el derecho. *Revista Latinoamericana de Sociología Jurídica*, 60.
<https://www.usi.edu.ar/wp-content/uploads/2020/10/Revista-Latinoamericana-de-Sociolog%C3%ADa-Jur%C3%ADdica.pdf#page=60>
- Gaztambide, M. C. (2002). Amelia Peláez and the insertion of the female sphere: The Cuban Vanguardia reconsidered. *Athanos*, 20, 85-93.

- Giunta, A. G. (2019). Artistas mujeres en América Latina. Notas para un análisis político de las imágenes. *Conicet.gov.ar, Atlántica*; 58; 3-2017; 1-4. <https://doi.org/1130-7587>
- Gluzman, G. (2020). Algunos señalamientos de género en la obra de Marta Minujín. *Literar*
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/136426/CONICET_Digital_Nro.9_13d3295-d90e-4bfc-a75e-2ach1719ed96_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Gutman, M. (2015). La Menesunda según Marta Minujín, 50 años después. *Artishock Revista*.
<https://artishockrevista.com/2015/10/13/la-menesunda-segun-marta-minujin-50-anos-despues/>
- Jansana, P. (2019). Una conversación entre Marta Minujín y Pablo Jansana sobre la “Menesunda Reloaded”. *Artishock Revista*
<https://artishockrevista.com/2019/09/24/marta-minujin-pablo-jansana-menesunda-reloade>
- Laforcade, G. (2017). Fugitive and Dissonant: Memory, Space, and the Aesthetics of Public Art in Havana's Callejón de Hamel. *Afro-Hispanic Review*, 36(2), 95-108.
- Manthorne, K. (2024). *10 Women Artists Who Pioneered Modern Art in Latin America*. DailyArt Magazine. <https://www.dailyartmagazine.com/shaping-modern-art-10-female-pioneers-in-latin-america/>
- Mosquera, G. (1995). Amelia Peláez Pinta La Habana. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, (12), 3-7.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Editorial Cataclismo.
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). (2018). *Mundologías: Arte latinoamericano 1900-1970 [Cuadernillo escolar]*. MALBA.
<https://www.malba.org.ar/wp-content/uploads/2018/11/mundologias-2018.pdf>
- Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. (s.f.). *Amelia Peláez del Casal*.
<https://www.bellasartes.co.cu/artistas/amelia-pelaez-del-casal>
- Ribeiro, L. (2014). María Martins, la única surrealista de Brasil. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, (15). <https://doi.org/10.12795/RICI.2014.i15.11>

- Tiberio, N. (2023). *All about Cuban modernism in five artworks*. DailyArt Magazine. <https://www.dailyartmagazine.com/cuban-modernism/>
- Torres, R. (2017). La Menesunda según Marta Minujín. In *I Encuentro de las Cátedras de Lenguaje Visual 2B, Patrimonio Cultural e Historia de las Artes Visuales IX* (La Plata, diciembre de 2016). https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/177068/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Villasmil, A. (2017). El Partenón de los libros de Marta Minujín. Un monumento contra la censura. *Artishock Revista* <https://artishockrevista.com/2017/06/08/partenon-los-libros-marta-minujin-monumento-la-censura/>