

ESPACIOS HABITABLES

Desobediencias Prácticas desde Latinoamérica



Working Desobedience from Latinamerica

INHABITING SPACES

decolonialism * possible futures • forms of living ↑ post pandemic □

decolonialismo * posibles futuros • formas de vivir → post pandemia □







A project of



Latin Elephant,
UK Charity number: 1158554

Funded by



Supported using public funding by
**ARTS COUNCIL
ENGLAND**

With support from



G A S W O R K S

This one-volume edition is a memory of Working Disobedience from Latinamerica, an international encounter organised by Latin Elephant and Working Disobedience Platform with support from Tate. It was held between 2021 and 2022, with online conversations and two in-person conversations at Gasworks and Tate Modern.

This book is the result of Latin Elephant's Public Programme Inhabiting Spaces (2021-2023). Inhabiting Spaces was supported by the Arts Council England and aims to enable access and increase participation in the arts by the Latin American communities in the UK.

Working Disobedience from Latinamerica book

General editor: Joselyne Contreras Cerda, Latin Elephant

Spanish editor: Juan Fabbri, Working Disobedience Platform

Translated by Juan Pablo Miranda, Maria Alejandra Castillo, English Studio

Designed by Gaggero Works

Printed by Identity Print

Working Disobedience from Latinamerica – International Encounter

Organising team:

Joselyne Contreras Cerda

Juan Fabbri

Maria/Rosario Montero

Inhabiting Spaces – Latin Elephant Public Programme

Curator, editor, and project manager:

Joselyne Contreras Cerda

Chair of Trustees Latin Elephant and

Project Coordinator: Patria Román

Project Officer Latin Elephant:

Sophie Wall

Web designer: Pamela Ipinza

Publication Designer: Gaggero Works

Media and communication manager:

Jacqueline Rosenbach

Translators: Juan Pablo Miranda, Maria

Alejandra Castillo, English Studio

Producer Working Disobedience

encounter: Catalina Urtubia

Please cite as: Latin Elephant (2023). Inhabiting Spaces: Working Disobedience from Latin America. Edited by Joselyne Contreras Cerda. Latin Elephant's Public Programme Conference Proceedings. Available at: <https://latinelephant.org/inhabitingSpaces/publications/>

All rights reserved

Texts ©The authors



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Print edition published in 2023

ISBN: 978-1-7395626-0-1 (print)

Digital edition published in 2023

ISBN: 978-1-7395626-1-8 (pdf)

A catalogue record for this book is available from the British Library

ESPACIOS HABITABLES

Desobediencias Prácticas desde Latinoamérica

Working Desobedience from Latinamerica

INHABITING SPACES

MÓNICA AMIEVA MONTAÑEZ
· **LUISA VILLEGAS · MICHELLE**
FARIAS SOMMER · MIRTES
MARINS DE OLIVEIRA · JULIO
GONZALES OVIEDO, · COMUNIDAD
CATRILEO / CARRIÓN: MANUEL
CARRION LIRA Y ANTONIO
CATRILEO ARAYA · YAURI
MJENALA VEGA · PAULINA
ONA · ROMEO GONGORA ·
MILENA COSTA DE SOUZA ·
DEBORAH MARTIN · GABRIELA
SALDIAS AILLÓN · VALENTINA
MONTERO · JUAN JOSÉ,
SANTOS · MICROUTOPIAS ·

VICTORIA VARGAS DOWNING
· PAMELA GOMEZ · GALERÍA
METROPOLITANA: ANA MARÍA
SAAVEDRA / LUIS ALARCÓN
· CARLA GARLASCHI ·
GIULIA PALLADINI · PALOMA
ETENBERG Y GUADALUPE
LOBETO · MARIANA ORTEGA Y
RADIO COMUNITARIA LA VOZ
INDÍGENA / ORGANIZACIÓN DE
MUJERES INDÍGENAS ARETEDE
· CAROLINA CHACÓN BERNAL
· CATALINA URTUBIA
FIGUEROA



ÍNDICE

Habitar una práctica desobediente	10
Desobediencias prácticas desde Latinoamérica	16
Estrategias de las desobediencias. Lenguajes, prácticas y pensamiento situado	20
Mónica Amieva Montañez	22
Luisa Villegas	28
Michelle Farias Sommer	36
Prácticas para la construcción de imaginarios colectivos	46
Mirtes Marins De Oliveira	48
Julio Gonzales Oviedo	56
Manuel Carrión Lira y Antonio Catrileo Araya de la Comunidad Catrileo+Carrión	66
Interpelaciones al arte desde Latinoamérica	74
Yauri Muenala Vega	76
Paulina Oña	86
Los encuentros como alteraciones y reconfiguraciones	92
Romeo Gongora	94
Milena Costa de Souza	102
Naturaleza y poder o cómo imaginar una relación otra	110
Deborah Martin	112
Gabriela Saldías Aillón	120
Valentina Montero	126
Gestos para alterar narrativas, historias, y formas de sentir-pensar	134
Juan José Santos	136
microutopías	144
Perspectivas decoloniales sobre la realización de exposiciones, patrimonio y culturas materiales	152
Victoria Vargas Downing	154
Pamela Gomez	164
Trabajar en los límites	174
Galería Metropolitana: Ana María Saavedra / Luis Alarcón	176
Carla Garlaschi	186
Giulia Palladini	194
De historias y prácticas indomables e indóciles	202
Paloma Etenberg y Guadalupe Lobeto	204
Mariana Ortega y Radio Comunitaria La Voz Indígena	212
Organización de Mujeres Indígenas ARETED	
Carolina Chacón Bernal	222
Catalina Urtubia Figueroa	234

Habitar una práctica desobediente

Joselyne Contreras Cerda¹ / Latin Elephant²

Con mucha alegría presentamos este libro, titulado *Espacios Habitables. Desobediencias Prácticas desde Latinoamérica*, para compartir algunas de las reflexiones que se presentaron en el encuentro internacional *Desobediencias Prácticas desde Latinoamérica*, que fue organizado por Latin Elephant en colaboración con Working Disobedience Platform.³

El encuentro se realizó a principios del año 2022 y fue parte de *Espacios Habitables*, el programa público de Latin Elephant, que contó con financiamiento del Arts Council England y que tenía como objetivo permitir el acceso y aumentar la participación en las artes de las comunidades latinoamericanas en el Reino Unido. Con nueve mesas de conversación, de las cuales siete se realizaron online y dos presenciales, en Tate Modern y en Gasworks respectivamente, el encuentro fue una oportunidad importante para que quienes somos de Latinoamérica nos encontráramos para conversar y reflexionar sobre las condiciones políticas, sociales y culturales que enfrentan nuestras tierras, que determinan nuestras formas de sentir, pensar, hacer e imaginar modos de vida y formas de habitar los mundos.

Un punto de partida importante para activar estas instancias de conversación fue nuestro interés por abrir espacios de reflexión sobre las lógicas y dinámicas de las prácticas artísticas *desde y en* Latinoamérica, atendiendo a las complejidades conceptuales que enfrentamos cada vez que hablamos de *Latinoamérica*, término que surge de procesos históricos complejos y que requiere ser re-visitado. Para abordar esta cuestión, la pregunta por las estructuras y sistemas que sostienen el poder resulta central, en tanto base para activar conocimientos, pensamientos, sentires y acciones otras que germinen desde la desobediencia, que nos interesa en tanto ejercicio de la decisión de no seguir un mandato o regla, en tanto permiso para generar conocimientos desde otros lugares y de otros modos.

Nuestro interés por las desobediencias brota y se vincula con el trabajo que Latin Elephant realiza a diario, donde hay un reconocimiento de lo que Mina Lorena Navarro y Gladys Tzul Tzul llaman lo político

1 Joselyne Contreras Cerda, madre, curadora e investigadora en arte contemporáneo. Es Curadora del Programa Público de Latin Elephant, en Londres, Reino Unido, y Curadora Asociada del Museo de Arte Contemporáneo, en Santiago, Chile. Es Profesora Asociada de la Universidad Diego Portales y de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

2 Latin Elephant es una ONG en el Reino Unido, cuya misión es aumentar la participación e inclusión de Latinoamericanxs y otros grupos migrantes y étnicos en procesos de cambios urbanos en Londres www.latinelephant.org

3 Working Disobedience es una plataforma curatorial y de investigación iniciada por la curadora e investigadora chilena Joselyne Contreras Cerda y el antropólogo y curador italiano-boliviano Juan Fabbri. Al equipo organizador del encuentro se sumó María Rosario Montero, de Chile, colaboradora inicial de la plataforma.

en clave comunal, que “es una manera de pensar precisamente en esa diversidad y heterogeneidad de formas sociales que buscan reproducir la vida a partir de redes de cooperación, de obligatoriedad en el trabajo, de vínculos de colaboración y apoyo mutuo”,⁴ las cuales encontramos en la diáspora latinoamericana que hoy vive en Londres, con quienes nos vinculamos y colaboramos.

Los textos que aquí se reúnen, se conectan, expanden y dan seguimiento a algunos de los asuntos, temas, preguntas e inquietudes que fueron compartidos durante las conversaciones, en las que buscamos acercarnos al trabajo artístico y de investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas *desde y en* Latinoamérica en línea con los estudios anti/decoloniales, un debate ya existente al que esperamos el trabajo de los y las investigadoras pueda contribuir. Hace ya varios años que buscamos generar estas instancias de discusión a través de nuestros programas públicos en artes, donde nos interesa que las comunidades latinoamericanas que viven en Londres puedan participar en la vida cultural y que artistas de Latinoamérica puedan tener presencia en instituciones culturales. Esta publicación extiende este trabajo e interés y, a su vez, busca aportar en reducir las barreras lingüísticas⁵ que muchas veces enfrentan tanto las diásporas de habla castellana en Reino Unido, como quienes tienen un interés por las prácticas artísticas de Latinoamérica y no tienen acceso a escritos traducidos.

Partir de esta comprensión nos ayuda a ubicar e ingresar en los diversos entramados de este libro, donde la variedad de palabras, estilos y expresiones nos permiten encontrar también dimensiones y experiencias compartidas que, mediante variadas formas de enunciación, reflexionan y profundizan sobre los aportes que el ejercicio de las prácticas desobedientes puede entregar a la producción de conocimientos. Ciertamente, las miradas de los y las artistas, investigadores e investigadoras contribuyen a lo que Victoria Vargas Downing indica en el texto que publicamos en este libro, que “para descolonizar de manera enactiva, tengo que desobedecer conscientemente, lo que aquí planteo es una desobediencia ontológica, el tipo de desobediencia que rompe y abre el suelo como semillas: semillas decoloniales”, que posibiliten otros modos de estar y de vivir juntos y juntas.

El libro se estructura siguiendo el orden y organización en el que fueron realizadas las nueve mesas de conversación del encuentro internacional Desobediencias Prácticas desde Latinoamérica, e incluye un escrito de Working Disobedience Platform en el que se explora la relación entre el colonialismo, la organización de las sociedades, el poder y el potencial de las artes en tanto espacios para la imaginación. En “Estrategias de las Desobediencias”, la primera de las mesas de discusión, se presenta una discusión centrada en el anti/decolonialismo y sus distintos matices, donde se observa el uso y sobreuso de los términos y la relevancia de reflexionar sobre los alcances de estos en el presente.

4 Mina Lorena Navarro y Gladys Tzul Tzul, “Introducción,” *el Apantle. Revista de Estudios Comunitarios*, No. 2, (Octubre 2016): 9. <https://horizontescomunitarios.files.wordpress.com/2017/07/el-apantle-ii-2016.pdf>

5 Cathy McIlwaine, y D. Bunge, “Towards Visibility: the Latin American Community in London,” Trust for London, London, mayo 2011, consultado el 12 de agosto de 2023. <https://www.qmul.ac.uk/geog/media/geography/docs/research/latinamerican/No-Longer-Invisible-Findings.pdf>

Continúa “Prácticas para la Construcción de Imaginarios Colectivos”, la segunda conversación que ofrece una serie de textos donde se exploran y se profundiza en las nociones de participación, pertenencia y colectividad, en las prácticas colaborativas en tanto espacios para la generación de imaginación política y resistencias colectivas. Sigue “Interpelaciones al Arte desde Latinoamérica”, donde los límites del concepto occidental de arte son cuestionados en un intento por resignificarlos y descentrarlos. En la cuarta conversación, “Los Encuentros como Alteraciones y Reconfiguraciones”, se profundiza en las relaciones entre lo local y lo global, que transitan entre las prácticas y los conocimientos.

“Naturaleza y Poder o Cómo Imaginar una Relación Otra”, la quinta mesa de conversación profundiza sobre las relaciones entre el poder y la naturaleza que, exploradas desde las artes, buscan delinear otros vínculos con la naturaleza. En la sexta mesa, “Gestos para Alterar Narrativas, Historias y Formas de Sentir-Pensar”, las preguntas por las historias, las nociones, los conceptos y los bordes de su construcción son profundizadas, y algunos gestos disruptivos se advierten en tanto acciones para alterar el presente. “Perspectivas Decoloniales Sobre la Realización de Exposiciones, Patrimonio y Culturas Materiales”, el séptimo encuentro, realizado de manera presencial, en Gasworks, se centró en las políticas de exhibición y cómo a través de estas se pueden trazar nociones otras de patrimonio. La octava y penúltima mesa de conversación, “Trabajar en los Límites”, se realizó también de manera presencial, en Tate Modern, y se enfocó en discutir e interrogar tanto las estrategias como los deseos que movilizan la creación de formas otras para intervenir y potencialmente cambiar los lugares que habitamos. La novena y final mesa de conversación, “De Historias y Prácticas Indomables e Indóviles”, estuvo centrada en lo indóvil y la insatisfacción como herramientas de la desobediencia que en esta oportunidad se exploraron en relación con los feminismos.

Agradecemos a cada una de las personas que hicieron posible el encuentro y que han hecho posible esta publicación, agradecemos que han estado presentes durante todo este proceso. En un contexto rápidamente cambiante, la pregunta por lo que implica seguir manteniendo y sosteniendo, o cuestionando y alterando el flujo de la vida, las ciudades y las tierras, los conocimientos y las culturas, los pensamientos, los sentires y las prácticas, resulta urgente. Sin más, esperamos que este libro abra caminos que permitan reconocer que “no somos, por un lado, encarnados (con todas las implicaciones culturales y metafísicas de este concepto) y, por otro, agua (con todas las implicaciones biológicas, químicas y ecológicas que ello conlleva). Somos ambas cosas” [traducción propia],⁶ y nos movemos entre las ideas que pueden hacer posible vislumbrar otras alternativas para la vida.

Bibliografía

- Navarro, Mina Lorena, y Gladys Tzul Tzul. “Introducción.” *el Apanle. Revista de Estudios Comunitarios*, no. 2 (Octubre 2016): 9-15. <https://horizontescomunitarios.files.wordpress.com/2017/07/el-apanle-ii-2016.pdf>
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic, 2019.
- McIlwaine, Cathy, y D. Bunge. “Towards Visibility: the Latin American Community in London.” Trust for London, London. Mayo 2011. Consultado el 12 de agosto de 2023. <https://www.qmul.ac.uk/geog/media/geography/docs/research/latinamerican/No-Longer-Invisible-Findings.pdf>

⁶ Astrida Neimanis, *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology* (London: Bloomsbury Academic, 2019), 1.



Inhabiting a disobedient practice

Joselyne Contreras Cerda¹ / Latin Elephant²

It is with great joy that we share with you this book, entitled *Inhabiting Spaces. Working Disobedience from Latinamerica*, to share some of the reflections that were presented at the international encounter Working Disobedience from Latinamerica, which was organized by Latin Elephant in collaboration with Working Disobedience Platform.³

The encounter took place at the beginning of 2022 and was part of *Inhabiting Spaces*, Latin Elephant's public program, which was funded by the Arts Council England and aimed to enable access and increase participation in the arts for Latinamerican communities in the UK. With nine conversation tables, seven of which were held online and two in person, at Tate Modern and Gasworks respectively, the encounter was an important opportunity for those of us from Latinamerica to meet to discuss and reflect on the political, social, and cultural conditions facing our lands, which determine our ways of feeling, thinking, doing and imagining ways of life and ways of inhabiting the worlds.

An important starting point to activate these instances of conversation was our interest in opening spaces for reflection on the logics and dynamics of artistic practices *from* and *in* Latinamerica, considering the conceptual complexities we face every time we talk about *Latinamerica*, a term that arises from complex historical processes and that needs to be revisited. To address this issue, raising questions about the structures and systems that sustain power is central, as the basis for activating knowledge, thoughts, feelings, and other actions that germinate from disobedience, which we are interested in, as the exercise of the decision not to

follow a mandate or rule, for permission to generate knowledge from other places and in other ways.

Our interest in disobediences springs from and is linked to the work that Latin Elephant does on a daily basis, where there is a recognition of what Mina Lorena Navarro and Gladys Tzul Tzul call the political in a communal key, which "is a way of thinking precisely in that diversity and heterogeneity of social forms that seek to reproduce life from networks of cooperation, of obligatory work, of links of collaboration and mutual support" [translated by the author],⁴ which we find in the Latinamerican diaspora that today lives in London, with whom we link and collaborate.

The texts gathered here connect, expand, and follow up on some of the issues, themes, questions, and concerns that were shared during the conversations, in which we seek to approach the artistic and research work on contemporary artistic practices *from* and *in* Latinamerica in line with anti/decolonial studies, an existing debate to which we hope the work of the researchers can contribute. For several years now we have been seeking to generate these instances of discussion through our public arts programs, where we are interested in enabling Latinamerican communities living in London to participate in cultural life and artists from Latinamerica to have a presence in cultural institutions. This publication extends this work and interest and, in turn, seeks to contribute to reducing the linguistic barriers⁵ that often face both the Spanish-speaking diasporas in the UK and those who have an interest in Latinamerican artistic practices and do not have access to translated writings.

Starting from this understanding helps us to locate and enter into the various frameworks of this book, where the variety of words, styles and expressions also allow us to find shared dimensions and experiences that,

1 Joselyne Contreras Cerda, mother, curator and researcher in contemporary art. She is Curator of Public Program at Latin Elephant, London, UK, and Associate Curator at the Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. She is Associate Professor at Universidad Diego Portales and the Pontificia Universidad Católica de Chile.

2 Latin Elephant is a registered Charity in the United Kingdom, whose mission is to increase participation and inclusion of Latin Americans and other migrant and ethnic groups in processes of urban change in London. www.latinelphant.org

3 Working Disobedience is a curatorial and research platform initiated by Chilean curator and researcher Joselyne Contreras Cerda and Italian-Bolivian anthropologist and curator Juan Fabbri. The organizing team of the encounter was joined by María Rosario Montero, from Chile, initial collaborator of the platform.

4 Mina Lorena Navarro and Gladys Tzul Tzul, "Introducción," *el Apantle. Revista de Estudios Comunitarios*, No. 2, (October 2016): 9. <https://horizontescomunitarios.files.wordpress.com/2017/07/el-apantle-ii-2016.pdf>

5 Cathy McIlwaine, and D. Bunge, "Towards Visibility: the Latin American Community in London," Trust for London, London, May 2011, accessed 12 August 2023. <https://www.qmul.ac.uk/geog/media/geography/docs/research/latinamerican/No-Longer-Invisible-Findings.pdf>

through various forms of enunciation, reflect and deepen on the contributions that the exercise of disobedient practices can deliver to the production of knowledge. Certainly, the views of artists, researchers and investigators contribute to what Victoria Vargas Downing indicates in the text published in this book, that “to enactively decolonise, I need to consciously disobey, what I propose here is an ontological disobedience, the type of disobedience that cracks and opens the ground like seeds, *semillas decoloniales*”, that make possible other ways of being and living together.

The book is structured following the order and organization in which the nine conversation tables of the international encounter Working Disobedience from Latinamerica were held and includes a paper by Working Disobedience Platform that explores the relationship between colonialism, the organization of societies, power and the potential of the arts as spaces for the imagination. In “Strategies of Disobediences”, the first of the roundtables, a discussion focused on anti/decolonialism and its different nuances is presented, where the use and overuse of terms and the relevance of reflecting on the scope of these terms in the present is observed. It continues with “Practices for the Construction of Collective Imaginaries”, the second conversation that offers a series of texts that explore and deepen the notions of participation, belonging and collectivity, in collaborative practices as spaces for the generation of political imagination and collective resistance. This is followed by “Interpellations to Art from Latinamerica”, where the limits of the Western concept of art are questioned in an attempt to redefine and decentralize them. The fourth conversation, “Encounters as Alterations and Reconfigurations”, delves into the relations between the local and the global, which transit between practices and knowledge.

“Nature and Power or How to Imagine an Other Relationship”, the fifth roundtable conversation delves into the relationships between power and nature that, explored from the arts, seek to delineate other links with nature. In the sixth roundtable, “Gestures to Alter Narratives, Histories and Ways of Feeling-Thinking”, questions about histories, notions, concepts and the edges of

their construction are deepened, and some disruptive gestures are noticed as actions to alter the present.

“Decolonial Perspectives on Exhibition Making, Heritage, and Material Cultures”, the seventh meeting was held in person, at Gasworks, and focused on the politics of exhibition and how through these other notions of heritage can be traced. The eighth and penultimate roundtable conversation, “Working at the Limits”, was also held in person at Tate Modern, and focused on discussing and interrogating both the strategies and desires that mobilize the creation of alternative ways to intervene and potentially change the places we inhabit. The ninth and final conversation, “Of Untamed and Untamed Histories and Practices”, focused on the untamed and dissatisfaction as tools of disobedience that were explored in relation to feminisms.

We thank each of the people who made the meeting possible and who have made this publication possible, we thank them for being present throughout this process. In a rapidly changing context, the question of what it means to continue maintaining and sustaining, or questioning and altering the flow of life, cities and lands, knowledge and cultures, thoughts, feelings, and practices, is urgent. Without further ado, we hope that this book will open paths that allow us to recognize that “we are not on the one hand *embodied* (with all of the cultural and metaphysical investments of this concept) while on the other hand primarily *comprising water* (with all of the attendant biological, chemical, and ecological implications). We are both”,⁶ and we move between ideas that can make it possible to glimpse other alternatives for life.

Bibliography

- Navarro, Mina Lorena, and Gladys Tzul Tzul. “Introducción.” el *Apantle. Revista de Estudios Comunitarios*, no. 2 (October 2016): 9-15. <https://horizontescomunitarios.files.wordpress.com/2017/07/el-apantle-ii-2016.pdf>
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic, 2019.
- McIlwaine, Cathy, and D. Bunge. “Towards Visibility: the Latin American Community in London.” Trust for London, London. May 2011. Accessed August 12, 2023. <https://www.qmul.ac.uk/geog/media/geography/docs/research/latinamerican/No-Longer-Invisible-Findings.pdf>

6 Astrida Neimanis, *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology* (London: Bloomsbury Academic, 2019), 1.

Desobediencias Prácticas desde Latinoamérica **Por Working Disobedience Platform¹**

Cómo trabajar y estar juntos para pensar futuros alternativos es una de las preguntas centrales de nuestro tiempo. Considerando las condiciones políticas y sociales que enfrentan las comunidades en Latinoamérica, en donde el poder se ha impuesto y utilizado a través de la activación de distintos procesos y acciones, pensar en estos territorios hoy parece un punto de partida relevante para abrir una discusión sobre nuevas formas de entender y habitar el mundo.

Considerando los actos de pensar y hacer como aspectos de la producción de conocimiento, el encuentro propuso una serie de preguntas como puntos de partida para activar discusiones y análisis críticos: ¿Cómo dislocar las estructuras de poder tomando como punto de partida el pensar y hacer latinoamericano? ¿Cómo activar una práctica decolonial o anticolonial en Latinoamérica? ¿Cuándo y por qué se truncan los proyectos decoloniales/anticoloniales? ¿Cómo dislocar las relaciones de poder dentro del sistema del arte? ¿Cómo proponer nuevas dinámicas de poder para el campo artístico ampliado?

Las propuestas que se presentan están en, desde, o se relacionan con Latinoamérica e invitan a pensar las desobediencias como formas de expresiones de las disidencias, las diferencias y las creatividades. Estos conceptos se encuentran vinculados entre sí, más aún cuando el reto es pensar cómo cohabitamos en un mundo que se ha construido en base al colonialismo, que entendemos como una prolongación o la repercusión del sistema colonial. El colonialismo implica una manera histórica y particular de organizar las sociedades y el ejercicio de poder de un grupo de humanos hacia el mundo que ocasiona desigualdades, injusticias y explotación de unos sobre otros.

Desobediencias Prácticas desde Latinoamérica propone revisar y reflexionar sobre los ejercicios y estructuras de poder en diferentes realidades, a partir del conocimiento situado de personas vinculadas a las artes, investigación, activismos y academia. En los textos a continuación veremos como las artes son formas, lenguajes, estrategias y prácticas de ruptura. La desobediencia en las artes es una agencia política que surge de la urgencia, la necesidad y la imaginación. Las desobediencias proponen maneras nuevas y diferentes de relacionarnos entre humanos y no humanos, así como reinventar las relaciones Norte-Sur para quebrar los racismos, las fronteras, el eurocentrismo, los falsos mitos de progreso,

¹ Working Disobedience es una plataforma curatorial y de investigación iniciada por la curadora e investigadora chilena Joselyne Contreras Cerda y el antropólogo y curador italiano-boliviano Juan Fabbri. María Rosario Montenegro, de Chile, fue miembro del equipo organizador del encuentro y colaboradora.

“civilización” y superioridad del Norte sobre el Sur.

Las desobediencias tienen directa relación con el crear, en el sentido de transformar. Las artes como posibilidades de transformar nuestros entornos, de transformarnos como individuos, de cambiar como nos relacionamos en nuestros entramados sociales y naturales, nos transforman con prácticas/investigaciones, pero también, con intuiciones, colores, humor, risas, canto, lágrimas y poesía, entre otros.

Entendemos las artes como caminos sin certezas, como oportunidades para reimaginar futuros habitables donde las diferencias y las diversidades puedan convivir y crear el mundo que desean (que deseamos).

Desobedecer es ir más allá de la norma: es arriesgar. Evocamos la desobediencia como ese espacio que le podemos brindar a las nuevas prácticas e ideas que nos permite reconstruir nuestra realidad sin reproducir las relaciones de poder y dominación del colonialismo. Proponemos abrirnos a nuevas ideas que nos permitan cambiar de perspectivas, sensibilidades y significados, que nos permitan explorar la pregunta: ¿Podemos mantener el proyecto decolonial o necesitamos superarlo con nuevos conceptos para la desobediencia? Esperamos que las próximas páginas contribuyan a iniciar esta discusión. Esperamos que, si te la encuentras, esta publicación anime a una reflexión colectiva.



Working disobedience from Latinamerica By Working Disobedience Platform¹

How to work and be together to think alternative futures is one of the central questions of our time. Considering the political and social conditions faced by the communities in Latinamerica, where power has been performed and applied through the activation of different processes and actions, thinking on those territories today seems a relevant point of departure to open a discussion about new forms of understanding and inhabiting the world.

Considering the acts of thinking and doing as aspects of knowledge production, the encounter proposed a series of questions as starting points to activate discussions and critical analyses: How to dislocate power structures taking Latinamerican thinking and doing as a starting point? How to activate a decolonial or anti-colonial practice in Latinamerica? When and why do de/anti-colonial projects become truncated? How to dislocate power relations within the art system? How to propose new power dynamics for the extended art field?

The proposals presented here are in, from, or relate to Latinamerica, to invite us to think about disobediences as forms of expression of dissidence, differences, and creativities. These concepts are linked to each other, even more when the challenge is to think how we cohabit in a world that has been constructed on the basis of colonialism, which we understand as an extension or repercussion of the colonial system. Colonialism implies a historical and particular way of organising societies and the exercise of power by a group of humans towards the world, which causes inequalities, injustices, and exploitation of some over others.

Working Disobedience from Latinamerica proposes a review and reflection on the exercises and structures of power in different realities, based on the situated knowledge of people linked to the arts, research, activism, and academia. In the following texts, we will see how the arts are forms, languages, strategies, and practices of rupture. Disobedience in the arts is a political agency that emerges from urgency, necessity, and imagination. Disobediences propose new and different ways of relating between humans and non-humans, as well

¹ Working Disobedience is a research and curatorial platform initiated by the Chilean curator and researcher Jose-lyne Contreras Cerda and the Bolivian and Italian anthropologist and curator Juan Fabbri. Among the organising team of the encounter and former collaborator was Maria Rosario Montero from Chile.

as reinventing North-South relations to break down racism, borders, Eurocentrism, false myths of progress, "civilisation", and ideas of superiority of the North over the South.

Disobediences are directly related to creating, in the sense of transforming. The arts as possibilities to transform our environments, to transform ourselves as individuals, to change how we relate to each other in our social and natural frameworks, transform us with practices/research, but also with intuitions, colours, humour, laughter, song, tears, and poetry, among others.

We understand the arts as paths without certainties, as opportunities to re-imagine inhabitable futures where differences and diversities can coexist and create the world they want (that we want). Disobeying is to go beyond the norm and to risk. We evoke disobedience as that space we can offer to new practices and ideas that allow us to reconstruct our reality without reproducing the relationships of power and domination of colonialism.

We propose opening ourselves to new ideas that allow us to change perspectives, sensibilities, and meanings, that allow us to explore the question: Can we sustain the decolonial project or do we need to overcome it with new concepts for disobedience? We hope that the following pages will help to initiate this discussion. We hope that, if you come across it, this publication will encourage collective reflection.

I

ESTRATEGIAS DE LAS DESOBEDIENCIAS

LENGUAJES, PRACTICAS Y PENSAMIENTO SITUADO

Disobedience strategies

Languages.
practices and
situated thought

Las prácticas artísticas latinoamericanas y su lugar en relación con la discusión sobre el anti/decolonialismo tiene distintos matices, que hacen evidente las tensiones, vacíos y desafíos para reflexionar críticamente sobre los problemas del presente. El uso y sobreuso de los términos nos enfrenta a un escenario cargado de complejidades, en el cual la pregunta por cómo hablar sobre y desde quehaceres situados adquiere relevancia. En esta mesa, algunas de las preguntas que se discutieron fueron ¿cuál es el lugar de la visualidad y la estética en los estudios decoloniales?, ¿cómo imaginar desde las complejidades y crisis del presente?, ¿cómo emerge el interés por pensar sobre las desobediencias en las escenas del arte? y ¿cuál es el lugar crítico del desaprender y de las prácticas desobedientes para repensar, reescribir y sentir las historias?

Latin American artistic practices and their place in relation to the discussion on anti- and de-colonialism has distinct nuances, which evinces the tensions, gaps, and challenges to reflect critically on the problems of the present. The use and overuse of terms face us with a highly complex scenario, in which the question of how to talk from and about situated activity acquires relevance. At this table, some of the questions discussed were: what is the place of visuality and aesthetics in decolonial studies? how do we imagine from the complexities and crises of the present? how does interest in thinking about disobedience in art scenes emerge? and what is the critical place of unlearning and disobedient practices to rethink, rewrite, and feel stories?

**MÓNICA
AMIEVA
MONTAÑEZ¹**

Amaca toanimatzin tla amo titlazotazque tonantzin tlalticpactli² (Sin amor por la tierra no existe el alma). Un título como epígrafe y algunas reflexiones a propósito de Calpulli Tecalco.

¿Cuáles son las urgencias que como productores culturales enfrentamos o deberíamos confrontar y/o resistir en el presente? ¿Cuál es el lugar crítico del desaprender y de las prácticas desobedientes para repensar, reescribir y sentir las historias? Esta breve reflexión interroga en qué sentidos la práctica artístico-pedagógica que Fernando Palma desarrolla en el proyecto colectivo Calpulli Tecalco (Ciudad de México, 1957), contribuye con un repertorio de herramientas para reimaginar una historia y pedagogía del arte que genere rupturas, transgresiones, desplazamientos e inversiones de los conceptos artísticos neocoloniales impuestos o heredados. Calpulli Tecalco es una organización que inició en 1998 a partir de un programa educativo de fomento a la lectura, iniciativa de la señora Carmen Rodríguez, madre de Palma, quien abrió su casa para leer y prestar libros en la comunidad de Malacachtepec Momoxco Milpa Alta.

Para analizar la dimensión pedagógica de las prácticas artísticas aquí mencionadas, proponemos como punto de partida la teoría de la pedagogía crítica tal y como la conceptualiza Catherine Walsh, “una metodología flexible imprescindible dentro de y para las luchas sociales, políticas, ontológicas y epistémicas de liberación”.³ Para explorar cómo las prácticas pedagógico-artísticas pueden responder a las contingencias del presente en el trabajo de Fernando Palma, se propone, a manera de intuición,⁴ ponerlas en resonancia con los métodos multidisciplinares de experimentación pedagógica del ojo intruso, propuestos por la socióloga de la imagen Silvia Rivera Cusicanqui para pensar la descolonización a través del cuerpo, que en colaboración con el Colectivo 2, el Colectivx Ch'ixi y el espacio El Tambo Colectivo de la Paz en Bolivia, buscan unir los saberes teóricos con la labor manual y la defensa medioambiental.⁵

Fernando Palma es un artista y activista de origen nahua. Su práctica artística, predominantemente escultórica, demuestra un interés en el arte prehispánico y las mitologías y sistemas de oralidad de México. Su formación en ingeniería es patente en sus esculturas mecatrónicas. En su obra, aborda la relevancia actual de las enseñanzas de los pueblos

1 Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, amievamonica@comunidad.unam.mx

2 Fragmento tomado de la página web del proyecto Calpulli Tecalco donde describen su labor de fomento al náhuatl: “El acervo cultural de Atocpan es sin vacilación muy vasto, su cuidado y mantenimiento atañen directamente a sus habitantes: el entorno natural, el legado arqueológico y sus lugares sagrados, herencia que, hoy más que nunca se ve amenazada por el desborde humano de nuestra capital. Pensar así significa promover el sentimiento de arraigo por nuestra riqueza ambiental y cultura. Ante esta disyuntiva la raíz viva de la lengua original de estas tierras es vital, central, a cualesquier estrategia de protección de nuestro patrimonio. Vale la pena aquí mencionar un proverbio indígena: ‘Amaca toanimatzin tla amo titlazotazque tonantzin tlalticpactli’ (‘Sin amor por la tierra no existe el alma’).” “Nahuatl,” Calpulli Tecalco A.C., acceso el 25 de febrero de 2022, <http://calpullitecalco.com.mx/fomento.php>.

3 Catherine Walsh, *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I (Ecuador: Abya Yala, 2013), 29.

4 Esta reflexión presenta algunas ideas en proceso, como esta intuición, pues forman parte del proyecto de investigación en marcha desde 2019, *Metodologías contingentes. Contribuciones pedagógicas del arte contemporáneo mexicano a las epistemologías del Sur* (2000–2020), que indaga la dimensión pedagógica de algunos proyectos de Mónica Mayer, José Miguel Fernández Casanova, Pablo Helguera y Fernando Palma, específicamente sus contribuciones a la iniciativa Calpulli Tecalco.

5 Silvia Rivera Cusicanqui, “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia,” *Temas sociales*, no. 11 (1987): 49–64.

originarios mexicanos, el impacto avasallador de la tecnología en las crisis medioambientales y sociopolíticas derivadas del neoliberalismo, y las prácticas extractivistas. Palma participa activamente, junto con su práctica artística individual, en la asociación civil Calpulli Tecalco, fundada y gestionada por su familia, que surgió hace más de 20 años en Ciudad de México y que busca preservar la lengua náhuatl, el patrimonio cultural y natural en San Pedro Actopan, Milpa Alta, bajo la consigna que da título a esta reflexión: *Amaca toanimatzin tla amo titlazotazque tonantzin tlalticpactli*.

La comunidad nahua de Milpa Alta, de donde él es originario, enfrenta desde hace décadas problemas medioambientales severos debido al depósito clandestino de basura, la invasión urbana en tierras agrícolas, la tala ilegal y la merma de biodiversidad en la zona. Frente a esta situación, Palma ha generado un discurso donde contrasta la forma de pensamiento occidental con la nahua, para proponer soluciones a través de una forma distinta de percibir la realidad. Para Palma, y para Silvia Rivera Cusicanqui, las lenguas, en especial las indígenas, tienen la capacidad de abrir un universo que permite renovar la mirada del mundo y desarrollar otro tipo de relación con el entorno.

Habitualmente, cuando se habla de la práctica artística de Palma, se considera a Calpulli Tecalco como algo independiente. Sin embargo, la relación es más compleja pues su trabajo artístico forma un círculo de retroalimentación con las acciones culturales de confrontación y resistencia ante las urgencias políticas, sociales, culturales y medioambientales de la iniciativa de la cual forma parte. La dimensión pedagógica del trabajo de Calpulli Tecalco con comunidades específicas de niños y jóvenes en Milpa Alta, más allá de los múltiples talleres de artes y oficios, las clases para mantener viva la lengua náhuatl, el programa adopta una milpa, los murales y los círculos de lectura, tienen que ver con la pregunta de cómo preservar y revitalizar la potencia política de los saberes tradicionales de los pueblos indígenas del sur de la Cuenca de Anáhuac para solucionar las urgencias del presente. Como ha expuesto Jean Fisher, sus acciones pedagógicas involucran un interés en los aprendizajes útiles, en el náhuatl como una herramienta no sólo para descifrar conocimientos agrícolas, medicinales y botánicos, registrados en códices, sino para detener la degradación social y medioambiental de la región:

Un caso ejemplar de un uso constructivo, por parte de indígenas, de una visión cosmopolita dirigida hacia el empoderamiento local, es la obra de Calpulli Tecalco, en Milpa Alta, que no es un proyecto comunitario, sino un proyecto de investigación. Calpulli Tecalco es una ONG local constituida de una colaboración interdisciplinaria generada por profesionales entre la comunidad de los nahua que ha atraído expertos en biología, agronomía, arqueología, lingüística, derecho, arquitectura y arte. La meta del grupo es detener la degradación social y medioambiental de la región.⁶

6 Jean Fisher, "Ni norte ni sur," en *SITAC VII: Sur, sur, sur, sur.*, ed. Cuauhtémoc Medina (México: Patronato de Arte Contemporáneo, AC., 2010), 30.

En esta labor Palma contribuye con “retraducciones” pictográficas de la iconografía náhuatl en forma de códigos estéticos, donde la lingüística no basta para descifrar ese pasado y es necesario apelar a la imagen como anclaje crítico. Actualmente, Calpulli Tecalco trabaja en la compilación de topónimos náhuatl de Atocpan para confrontar las plusvalías del olvido y crear una memoria viva de escritura logosilábica, que describe las cualidades tanto bióticas como geográficas y culturales de Milpa Alta como una acción de resistencia cultural. De ahí la familiaridad de la propuesta metodológica de Silvia Rivera Cusicanqui para este caso de estudio, en el entendido de que la sociología de la imagen permite analizar las imágenes del pasado, resignificándolas en las prácticas cotidianas de los pueblos indígenas, resistiendo a su reapropiación, recolonización y vaciado de sentido subversivo, o al menos disruptivo, en las epistemes del Norte.

Estas prácticas artísticas son relevantes en la medida en la que incitan a la desobediencia epistémica que conjuga saberes antiguos tradicionales, artísticos y científicos con vocación social. A través de experiencias artísticas de aprendizaje no normativo, abren una serie de operaciones culturales “otras” como: trastocar las relaciones entre arte, pedagogía y conocimiento (1); intervenir en distintos contextos para plantear problemáticas desde las contingencias del presente, abriendo posibilidades donde el arte como pedagogía ocupa quizás un lugar en la defensa de la vida (2); reinventar el papel del arte en labores comunitarias de responsabilidad colectiva y sus potencias políticas frente a otras áreas de pensamiento (3); articular redes de solidaridad y apelar a saberes situados, aquellos generados en situaciones históricas y geopolíticas concretas que procuran incidir en sus entornos (4). El trabajo de Calpulli Tecalco ha contribuido, desde diversos frentes, a evidenciar las lógicas de exclusión, de acuerdo a lo que Walter Dignolo, siguiendo a pensadores chicanos como Gloria Anzaldúa y José David Saldívar, llama las epistemologías fronterizas de la colonialidad, que operan en un lugar liminar entre el poder/hacer/ser/pensar/ver.

Bibliografía

- Calpulli Tecalco A.C. “Nahuatl.” Acceso el 25 de febrero de 2022. <http://calpullitecalco.com.mx/fomento.php>.
 Fisher, Jean. “Ni norte ni sur.” En *SITAC VII: Sur, sur, sur, sur*, editado por Cuauhtémoc Medina, 19-34. México: Patronato de Arte Contemporáneo, AC., 2010.
 Rivera Cusicanqui, Silvia. “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia.” *Temas sociales*, no. 11, (1987).
 Walsh, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I*. Ecuador: Abya Yala, 2013.



Amaca toanimatzin tla amo titlazotazque tonantzin tlalticpactli² (There is no soul if there is no love for the land) A title as a synopsis and some reflections regarding Calpulli Tecalco.

What are the urgencies that as cultural producers we face or should confront and/or resist at present? Which is the critical place of unlearning and of the disobedient practices for rethinking, rewriting, and perceiving histories? This brief reflection questions in what sense the artistic-pedagogic practice Fernando Palma develops in the collective project Calpulli Tecalco (Mexico City, 1957) contributes with a repertoire of tools for reimagining a history and pedagogy of art that will generate ruptures, transgressions, displacements, and inversions of imposed or inherited neocolonial artistic concepts. Calpulli Tecalco is an organization established in 1998, out of an educational reading-promotion program initiated by Carmen Rodríguez, Palma’s mother, who opened her home to read and lend books in the community of Malacachtepec Momoxco, Milpa Alta.

As a starting point to analyze the pedagogic dimension of the artistic practices herein mentioned, we propose the theory of critical pedagogy conceptualized by Catherine Walsh as “a flexible methodology that is essential to/inside social, political, ontological, and epistemic struggles for liberation”.³ To explore how the artistic-pedagogic practices in Fernando Palma’s work could respond to present contingencies, we propose, as an intuition,⁴ to bring them into resonance with the *intrusive gaze* multidisciplinary methods of pedagogy

experimentation, proposed as a way to think about decolonization through the body, by image sociologist Silvia Rivera Cusicanqui, who, in collaboration with Colectivo 2, Colectivx Ch’ixi, and El Tambo Colectivo de la Paz, in Bolivia, seeks to connect theoretical knowledge with manual labor and environmental defense.⁵

Fernando Palma is an artist and an activist of Nahua origin. His predominantly sculptural artistic practice shows an interest in pre-Hispanic art and in mythologies and systems of orality in Mexico. His background in engineering is evident in his mechatronic sculptures. In his work, he addresses the present relevance of the teachings of Mexico’s indigenous peoples, the overpowering impact of technology in the environmental and socio-political crises that derive from neoliberalism, and extractivist practices. Together with his individual artistic practice, Palma actively participates in the non-profit organization Calpulli Tecalco, founded and managed by his family, and established over twenty years ago in Mexico City, seeking to preserve the Nahuatl language, and the natural and cultural heritage in San Pedro Actopan, Milpa Alta, under the slogan that provides the title to this reflection: *Amaca toanimatzin tla amo titlazotazque tonantzin tlalticpactli*.

For decades, the Nahua community of Milpa Alta, where Palma is originally from, has been facing severe environmental problems due to clandestine landfills, the urban invasion of agricultural lands, illegal logging, and the loss of biodiversity in the area. Faced with this situation, he has generated a discourse contrasting Western and Nahua thought, to propose solutions through a different way of perceiving reality. For Palma, and for Sylvia Rivera Cusicanqui, languages, especially

1 Mónica Amieva Montañez. Researcher at the Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, amievamonica@comunidad.unam.mx

2 Fragment taken from the Calpulli Tecalco project web page, describing their efforts on fomenting Nahuatl: “The cultural heritage of Atocpan is, without a doubt, very vast. Its protection and conservation directly concern its inhabitants: the natural surroundings, the archeological legacy, and its sacred places, heritage which, today more than ever is threatened by the overflow of humans from our capital. Thinking this way means promoting a sense of rootedness for our environmental and cultural wealth. Faced with this dilemma, keeping alive the roots of the original language of these lands is vital, essential, to any strategy to protect our patrimony. It is worth mentioning an indigenous proverb here: ‘Amaca toanimatzin tla amo titlazotazque tonantzin tlalticpactli’ ‘There is no soul if there is no love for the land.’ ‘Nahuatl,’ Calpulli Tecalco A.C., accessed on February 25, 2022, <http://calpullitecalco.com.mx/fomento.php>.

3 Catherine Walsh, *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I (Ecuador: Abya Yala, 2013), 29.

4 This reflection presents some ideas in process, like this intuition, which are a part of the research project started in 2019, *Metodologías contingentes. Contribuciones pedagógicas del arte contemporáneo mexicano a las epistemologías del Sur* (2000–2020), which explores the pedagogic dimension of some of the projects by Mónica Mayer, José Miguel Fernández Casanova, Pablo Helguera, and Fernando Palma, specifically their contributions to the Calpulli Tecalco initiative.

5 Silvia Rivera Cusicanqui, “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia,” *Temas sociales*, no. 11 (1987): 49–64.

indigenous ones, have the ability of opening a universe that enables renewing the way the world is seen, and developing a different type of relationship with the environment.

Usually, when speaking about Palma's artistic practice, Calpulli Tecalco is considered as something independent. However, the relationship is more complex, since his artistic work creates a feedback loop with the cultural actions of confrontation and resistance to the political, social, cultural, and environmental urgencies, by the initiative in which he participates. Beyond the multiple arts and crafts workshops, the Nahuatl classes to keep the language alive, the adopt-a-milpa program, and the murals and reading circles, the pedagogic dimension of Calpulli Tecalco's work with specific communities of children and young people in Milpa Alta has to do with how to preserve and revitalize the political force of the traditional knowledge of indigenous peoples in the southern areas of the Anahuac basin, to find solutions to present urgencies. As Jean Fisher remarked, his pedagogic actions involve an interest in useful learning and in Nahuatl, as a tool, not only to decipher agricultural, medicinal, and botanical knowledge recorded in codices, but to stop social and environmental degradation in the region:

*The work of Calpulli Tecalco in Milpa Alta is an exemplary case of indigenous peoples' constructive use of a cosmopolitan vision, aimed towards local empowerment. This is not a community project; it is a research project. Calpulli Tecalco is a local NGO constituted through an interdisciplinary collaboration generated by professionals within the Nahua community. It has brought together experts in biology, agronomy, archeology, linguistics, law, architecture, and art. The goal of this group is to stop social and environmental degradation in the region.*⁶

In this endeavor, Palma contributes pictographic "retranslations" of Nahuatl iconography in the form of aesthetic codes, when linguistics is not sufficient to decipher the past, making it necessary to appeal to the image as critical anchorage. Currently, Calpulli Tecalco is working on the compilation of Nahuatl toponyms in Atotpan, to confront the capital gains of forgetting, and to create a

living memory of logossyllabic writing, which describes the biotic as well as the geographic and cultural qualities of Milpa Alta, as an action of cultural resistance. The familiarity of Silvia Rivera Cusicanqui's methodological proposal for this case study stems from here, with the understanding that sociology of the image allows us to analyze images from the past, resignifying them in the everyday practices of indigenous peoples, to resist their reappropriation, recolonization, and the depletion of their subversive, or at least disruptive sense, in the epistemes of the North.

These artistic practices are relevant to the extent that they incite epistemic disobedience, which combines ancient traditional, artistic, and scientific knowledge with a social focus. Through artistic experiences in non-normative learning, a series of "other" cultural operations become available. Some examples include: altering the relationships between art, pedagogy, and knowledge (1); intervening different contexts, to lay out problems in present contingencies, opening opportunities for art as pedagogy to have a place in the defense of life (2); reinventing the role of art in collective responsibility community work, along with its political potential next to other fields of thought (3); articulating solidarity networks and appealing to situated knowledges generated in specific historical and geopolitical situations that attempt to influence their environments (4). The work of Calpulli Tecalco has contributed, from different perspectives, to evince the logics of exclusion, in accord with what Walter Mignolo, himself influenced by Chicano thinkers Gloria Anzaldúa and José David Saldívar, calls border epistemologies of coloniality, which operate in a liminal place between having the ability, doing, being, thinking, and seeing.

Bibliography

- Calupulli Tecalco A.C. "Nahuatl." Accessed on February 25, 2022. <http://calpullitecalco.com.mx/fomento.php>.
- Fisher, Jean. "Ni norte ni sur." En *SITAC VII: Sur, sur, sur*, edited by Cuauhtémoc Medina, 19-34. México: Patronato de Arte Contemporáneo, AC., 2010.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia." *Temas sociales*, no. 11, (1987).
- Walsh, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Ecuador: Abya Yala, 2013.

6 Jean Fisher, "Ni norte ni sur," en *SITAC VII: Sur, sur, sur*, ed. Cuauhtémoc Medina (México: Patronato de Arte Contemporáneo, AC., 2010), 30.

**LUISA
VILLEGAS¹**

Del sujeto colonial y lo intraducible: exposiciones y relaciones de poder

Me interesa pensar en lo que producen las conversaciones entre horizontes epistemológicos diferentes entre sí, en relación con la encrucijada de los legados coloniales en contacto con procesos descolonizadores, especialmente en las formas, estrategias y gestos en que se tramitan los conflictos que esta produce en la práctica. De allí surge el interés por la exposición *Principio Potosí cómo cantar el canto del señor en tierra ajena*, caso paradigmático de las curadurías críticas contemporáneas para plantear líneas de análisis que problematicen la relación entre procesos de descolonización y la construcción de exposiciones en el sistema artístico global.

Ubicada en posicionamientos poscoloniales y posmarxistas, la exposición buscaba “descentrar el origen de lo que se entiende por modernidad occidental, para ubicarlo en el proyecto colonial como primer momento de la globalización, tanto económica como de los sistemas de control”² (género, raza, clase, entre otros), rastreando su origen hasta la *Villa Imperial de Potosí*³ del siglo XVI. A partir de una conversación diacrónica entre obras contemporáneas (proyectos comisionados en su mayoría) que respondían a obras del periodo colonial producidas en América, se extendía el análisis de la influencia y consecuencias de la modernidad colonial hasta la actualidad. Creando un dispositivo de decodificación de los mensajes de obras coloniales, arraigadas a comunidades, historias y territorios situados en Sudamérica, a partir de los valores y códigos del arte contemporáneo global.

Esta exposición fue inaugurada en el año 2010, en el segundo centenario de las independencias americanas. Fue financiada por los estados español y alemán, desarrollada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) e itinerada por Alemania⁴ y Bolivia.⁵ El proyecto curatorial fue desarrollado por los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann, y el investigador germano-boliviano Max Jorge Hinderer, con el acompañamiento de la investigadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, quien propuso una participación conjunta con el grupo de sociólogos de El Colectivo 2: Luis Alemán Vargas, Helena Castaño, Silva Molly Geidel, Álvaro Pinaya Pérez, Hernán Pruden, Eduardo Schwartzberg Arteaga y Juan Vaca Carraffaun.

Principio Potosí funcionó como parteaguas para el mundo artístico hispanoparlante, incluso hoy sigue teniendo resonancias en distintas instituciones y ámbitos académicos de este lado del Atlántico.⁶ En la muestra, se pusieron en escena operaciones curatoriales que buscaban la interacción de documentos históricos y obras de temporalidades distintas

1 Curadora Adjunta del Museo Casa de la Memoria de Medellín, luisafernanda.villegasg@gmail.com

2 Francisco Godoy Vega, *La exposición como recolonización, Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989 - 2010)*, (Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018), 340.

3 Hoy conocida como Potosí, es una ciudad de la actual Bolivia, ubicada en una zona rica en metales preciosos que ha sido explotada hasta la actualidad.

4 Haus der Kulturen der Welt de Berlín.

5 Museo Nacional de Arte y en el Museo de Etnografía y Folklore. Bolivia.

6 Escribo desde Medellín, Colombia.

para generar una conversación diacrónica entre productos, agentes y contextos diversos. Esta se dio especialmente entre artistas que, de hecho, ya participaban de los circuitos del sistema del arte internacional, con agentes que, estando en la periferia de los códigos de la Historia del arte universal o hablando otros “idiomas visuales”, desbordaron los estatutos tanto de lo artístico como de los espacios institucionales hegemónicos.

La intención conceptual de exponer la influencia y consecuencias de la modernidad colonial en la actualidad se materializó en formas y operaciones de modo paradójico. Gestos curatoriales que van desde las disposiciones museográficas y el tratamiento de las obras del periodo colonial sudamericano en contraste con obras europeas del mismo periodo, que pasan por las negociaciones para el préstamo de obras en ambos lados del atlántico, hasta la producción de proyectos comisionados de gran calidad o factura sustentados en gestos antropológicos, entre otros, que fueron formas de activar lógicas coloniales. Estas maneras de hacer, contrario a la intención conceptual del proyecto, terminan reificando la idea de *unxs* y *otrxs* que continúan siendo inferiores intelectual, económica y simbólicamente, precisamente en el terreno del patrimonio artístico, materializándola en una experiencia expositiva. La encrucijada revela que, en su desarrollo, la exposición se debatía entre un discurso crítico consciente de la colonialidad y la activa y continuada relación de subalternización reactivadora del desequilibrio histórico que resulta sumamente difícil de evadir o activar críticamente en la práctica.

A raíz de estas paradojas, asimetrías y conflictos entre el discurso y la práctica, dadas también entre los curadores alemanes y bolivianos, estos últimos decidieron abandonar la exposición, a lo cual el MNCARS planteó un espacio alternativo de posibilidad para su proyecto dentro de *Principio Potosí*. Partiendo de un gesto que pone sobre la mesa unas formas de hacer y existir ubicadas en un horizonte epistémico otro, tras consultar a la coca,⁷ El Colectivo 2 decidió hacer un libro siguiendo su consejo:

*En Alemania, su Dios es el científico [...]. Si ustedes quieren hacer una Feria, y meterse [en el museo] por la fuerza, todo se va a trancar [...]. El libro puede ser algo de ustedes, ahí pueden decir lo que tienen que decir. El que quiere puede leer, el que no quiere, no.*⁸

Esta publicación, *Principio Potosí Reverse*, fue “integrante de la muestra pero a la vez desafiando lo que esta suponía en términos teóricos y estéticos”.⁹ En ella los curadores bolivianos decantaron la investigación de varios meses y de forma similar a las obras contemporáneas que respondían a las coloniales, generaron distintos análisis en torno a los asuntos que estas tocaban desde posiciones y prácticas situadas.

Esta contradicción de perspectivas además de la ruptura evidenció el desequilibrio histórico continuado: “el Norte hegemónico y autorizado en la definición de lo que es ‘arte’ y lo que es ‘contemporáneo’”¹⁰ y el

⁷ Una autoridad espiritual aymara realizó un ritual con la hoja de coca para guiar la decisión de *El Colectivo 2*.

⁸ Godoy Vega, *La exposición como recolonización*, 392.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ Eduardo Schwartzberg, “Cultura patrimonio y arte Eufemismos de la cadena colonial,” en *Principio Potosí Reverse* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 52.

sur subordinado a operar como informante en “una reedición de la antropología colonialista, pero en clave de historia del arte”¹¹ en el acotado horizonte de la “hegemonía de Occidente sobre las culturas indígenas de los Andes [como] un hecho incuestionable e inevitable”.¹² Una idea que es desafiada desde el Colectivo 2 al responder a las obras coloniales desde el ámbito de lo visual, aunque sin situarse en el mundo del arte, resistiendo tanto a la miseria como a “la mirada miserabilista que nos desterritorializa y nos despoja de la condición de sujetos”.¹³

Este giro conceptual en la curaduría boliviana, que desobedece a la perspectiva de análisis planteada en el ejercicio propuesto por los curadores alemanes, implicó partir del entendimiento de las pinturas como uno de los muchos agentes de un entramado de prácticas contemporáneas situadas en una territorialidad, que generan espacios fronterizos de recombinação de fuerzas y resistencias de y a la modernidad colonial. Las imágenes pasaron de ser interpeladas desde la culpa colonial a ser interpeladas desde su reverso, que consistió en “romper con ese principio [Potosí] a partir de la comprensión de la praxis colectiva que subvierte y resignifica esas imágenes”.¹⁴ Ellas fueron observadas en sus contextos concretos llenos de “resignificaciones que trascienden lo artístico para convertirse en parte de los intercambios simbólicos entre las comunidades y las obras coloniales de las parroquias rurales”.¹⁵ Un ejemplo de ello es la respuesta a la Muerte de Caquiaviri y su lógica cartesiana y binaria de lo bueno y malo, el cielo y el infierno, el premio y el castigo, tensionada desde un relato sobre prácticas como las festividades de Todos los Santos y el Carnaval, que revelan la comprensión del cielo y el infierno como momentos yuxtapuestos en la experiencia indígena de la fiesta.

En términos de contenidos, esta publicación es una versión *otra*, que desde la sociología de la imagen como praxis descolonizadora¹⁶ permitió transparentar otro lado de la narrativa de opresión, extirpación de idolatrías, control de los cuerpos y expropiación de la vida que transversaliza la exposición desde el relato de estrategias de camuflaje, resistencia y transculturación de comunidades que coexisten hoy en un mundo *ch'ixi*.¹⁷ Se suman gestos descoloniales como el uso de una gran cantidad de palabras en *Aymara* (y la inclusión de un glosario), que requiere un trabajo adicional para lxs lectorxs. Inicia además en el centro, en la mitad de sus páginas, y propone una forma de lectura conectada con la cosmogonía andina, que descoloca la lógica de la lectura occidental. Así, en medio del complejo escenario de saqueo de obras coloniales en Bolivia, el colectivo analiza estas

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 21.

15 *Ibid.*, 23.

16 Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen, miradas ch'ixi desde la historia andina* (Buenos Aires: Tinta limón, 2015).

17 Metáfora con la que Silvia Rivera Cusicanqui ejemplifica para lxs hispanohablantes la categoría de lo *ch'ixi* en *Aymara*: “*Ch'ixi* literalmente se refiere al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción, pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. Se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo”. En Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, (Buenos Aires: Tinta limón, 2015), 295.

pinturas como parte de un sistema de relaciones económicas, estéticas, rituales y de desplazamientos contemporáneos, dislocando sus sentidos a partir de prácticas vivas. Este tratamiento de las imágenes opera como una oposición al vaciamiento y descontextualización de los patrimonios artísticos, efectuado en el proyecto Principio Potosí, con su aporte involuntario a la paradójica pervivencia de “la circulación del barroco andino como espectáculo y como mercancía de alto valor simbólico y monetario”.¹⁸

Los involucrados en la publicación, lo hicieron apartándose del lugar de la víctima, sin desconocer los procesos ocurridos y sus consecuencias, para analizar las imágenes detonadoras de la exposición desde un lugar diametralmente opuesto al de los curadores alemanes. El hecho de que no se haya logrado establecer un diálogo con esos *cuadros vivos* y esas personas que ocupan lugares de resistencia activa - desde instrumentos propios y relatos apropiados - argumentando que distorsionaba la coherencia del relato expositivo, uno que traduce, interviene y mastica a cuadros y personas en esa misma maquinaria que buscaba denunciar, eliminó la posibilidad de hablar no con un *otro*, sino desde un nosotros.

Pese a todos los conflictos o justamente por ellos, *Principio Potosí Reverso* logró parte de lo que los curadores alemanes habían propuesto desde el inicio para la exposición: No tanto establecer una relación historicista entre presente y pasado, sino “crear genealogías propias dentro la historia del arte”¹⁹ en las que el presente tuviera la potestad de extraer imágenes y memorias del pasado en función de su potencial revolucionario. Así, Principio Potosí y su reverso afianzaron la relación ya establecida por el MNCARS y su director con otros procesos críticos desde América Latina, lo que se evidencia en la colaboración continua con la Red Conceptualismos del Sur que trabaja esos relatos alternos olvidados por los discursos hegemónicos de la historia del arte universal. Dicho sea de paso, este estrechamiento de relaciones, así como otros procesos y proyectos críticos, también ha posicionado al MNCARS como un ejemplo de museo contemporáneo radical, experimental y políticamente comprometido.

Bibliografía

- Creischer, Alice, Max Jorge Hinderer, Andreas Siekmann (eds.) *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* Madrid: Museo Reina Sofía y der Kulturen der Welt, 2010.
- Godoy Vega, Francisco. *La exposición como recolonización, Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989 - 2010)*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018.
- Pruden, Hernán. “De la iglesia al museo (De la mano de ladrones, rescatisir y policías)”. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen, miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta limón, 2015.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. “Principio Potosí. Otra mirada a la totalidad”. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Schwartzberg, Eduardo. “Principio Potosí Reverso”. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Schwartzberg, Eduardo. “Cultura patrimonio y arte. Eufemismos de la cadena colonial”. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

18 Silvia Rivera Cusicanqui, “Principio Potosí. Otra mirada a la totalidad,” en *Principio Potosí Reverso* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 2.

19 Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann (curadores), *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* 2010, catálogo de la exposición, (Berlín: Haus der Kulturen der Welt; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 12.



Among monuments, fires, and ruins:
aesthetics of anti-colonialism poetic-political
visuality in Brazil

I like to think about what emerges when conversations coming from different epistemological horizons take place. These are discussions regarding the dilemma of colonial legacies faced with the decolonization processes, particularly in the way strategies and gestures are used to deal with the conflicts that eventually take place, during the practice. This is the birthplace for the interest in the exhibition *Principio Potosí: cómo cantar el canto del señor en tierra ajena* (The Potosí Principle: How to Sing the Song of the Lord in an Alien Land), a paradigmatic case of contemporary critical curatorship that establishes lines of analysis questioning the relationship between the decolonization processes and the installation of exhibitions in the global arts system.

With a postcolonial and post-Marxist stance, the exhibit attempted to “decenter the origin of what we understand as western modernity, to situate it in the colonial project as the starting point for the globalization of both the economy and control systems”² (gender, race, class, among others), tracing its origin to the *Villa Imperial de Potosí*,³ in the 16th Century. Based on a diachronic dialogue among contemporary artworks (mostly commissioned projects), responding to pieces produced in colonial America, the analysis extended over the influence and consequences colonial modernity has had until present day. This created a device to decode the messages in the colonial works, which have been engrained in the communities, the stories and territories located in South America, based on the values and codes of global contemporary art.

The exhibition opened in 2010, for the second centennial of independence in the Americas. It was financed by the states of Spain and Germany, exhibited at the *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (MNCARS), in Spain, and at itinerant

shows throughout Germany⁴ and Bolivia.⁵ The curatorial project was developed by German artists Alice Creischer and Andreas Siekmann, and German-Bolivian researcher Max Jorge Hinderer, together with Bolivian researcher Silvia Rivera Cusicanqui, who proposed a joint participation with the group of sociologists in *El Colectivo 2*: Luis Alemán Vargas, Helena Castaño, Silva Molly Geidel, Álvaro Pinaya Pérez, Hernán Pruden, Eduardo Schwartzberg Arteaga, and Juan Vaca Carraffaun.

The Potosí Principle worked as a turning point for the Hispanic art world. Still today, it continues to have an impact on different institutions and academic fields this side of the Atlantic.⁶ At the show, curatorial operations were deployed looking for the interaction of historical documents and works from different temporalities, to induce a diachronic dialogue among products, agents, and diverse contexts. This especially occurred, in fact, among artists who already participated in international arts system circuits, and agents that, by virtue of being in the periphery of the codes established in universal art history, or of using other “visual languages”, overran the statutes of what is considered artistic, along with those at hegemonic institutional spaces.

The conceptual intent of exhibiting the influence and consequences of colonial modernity on the present, materialized in ways and operations that were paradoxical. Some ways of activating colonial logics included curatorial gestures that go from the museographic dispositions and treatment of works from the South American colonial period – in contrast with European art pieces from the same period, which are visible in the negotiations for the loaning of artworks on both sides of the Atlantic – to the production of commissioned projects of great quality or craftsmanship, supported by anthropological gestures, among others. These ways of doing things, which run contrary to the project's conceptual intention, end up reifying the idea of ones and others who continue to be inferior intellectually, economically, and symbolically, precisely in the area of art

1 Associate Curator, Museo Casa de la Memoria, Medellín, luisafernanda.villegasg@gmail.com

2 Francisco Godoy Vega, *La exposición como recolonización, Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español* (1989 - 2010), (Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018), 340.

3 Known today as Potosí, it is a city in Bolivia, located in an area that is rich with precious metals that are exploited to this day.

4 Haus der Kulturen der Welt, in Berlin.

5 Museo Nacional de Arte and Museo de Etnografía y Folklore, Bolivia.

6 Written from Medellín, Colombia.

heritage, materializing it in an exhibition experience. This situation reveals that, in its development, the exhibition was torn between a critical discourse that is aware of coloniality, and the active and continuing relationship of subordination that reactivates a historical disparity that is extremely difficult to evade or critically activate in the practice.

Due to these paradoxes, asymmetries, and conflicts between discourse and practice, which also occurred between the German and Bolivian curators, the latter decided to abandon the exhibition. In response, MNCARS offered a possible alternative space for their project within the Potosí Principle. Starting from a gesture that brings to the table ways of doing and existing that come from a different epistemic horizon, after consulting coca leaves,⁷ *Colectivo 2* decided to write a book following its advice:

*In Germany, their god is the scientist [...]. If you want to organize a fair, and force yourself into [the museum], everything is going to get complicated [...]. The book can be something yours. There, you can say what you have to say. Whoever wants, can read it, and whoever does not want to, will not.*⁸

This publication, *Principio Potosí Reverso* (Potosí Principle Reversed), was “part of the exhibition, but at the same time, defied what it implied in theoretical and aesthetic terms”.⁹ In the publication, the Bolivian curators distilled months of research, and similar to the contemporary works that responded to those colonial pieces, it generated different analyses, around the issues these works brought up, from their situated positions and practices.

In addition to the rupture, this contradiction in perspectives evinced the continuing historical disparity: “the hegemonic North is authorized to define what is ‘art’ and what is ‘contemporary,’”¹⁰ and the South, subordinated to act as an informant “reediting colonialist anthropology,

but in the milieu of art history”.¹¹ All this happens within the limited horizon of “Western hegemony over the indigenous cultures of the Andes [as] an unquestionable and inevitable fact”.¹² This idea is challenged by *Colectivo 2*, by responding to the colonial works from a visual standpoint that is not rooted in the art world; resisting misery as well as “the miserabilist look that deterritorializes and dispossesses us of the condition of subjects”.¹³

This conceptual shift in the Bolivian curatorship, which rejects the analysis perspective suggested in the exercise proposed by the German curators, meant understanding the paintings as one of the many agents, part of a framework of contemporary practices situated in territoriality, which generate a borderland where the recombination of forces and resistances from and to colonial modernity takes place. The images went from being questioned for colonial guilt to being questioned for the reverse, which consisted in “breaking from that [Potosí] principle based on the collective praxis that subverts and resignifies those images”.¹⁴ They were observed in their specific context, full of “resignifications that transcend the artistic, to become part of the symbolic exchanges between communities and the colonial works in rural parishes”.¹⁵ An example of this is the response to the *Muerte de Caquiaviri* and its Cartesian, binary logic of good and evil, heaven and hell, reward and punishment, which is contrasted with a narrative of traditions such as the festivities of *Todos los Santos* and *Carnaval*, which reveal an understanding of heaven and hell as juxtaposed moments in the indigenous experience of these festivities.

In terms of content, this publication is a version *other*, based on the sociology of the image as a decolonizing praxis,¹⁶ which revealed another side of the narrative; a narrative of oppression, extirpation of idolatries, control of the bodies, and

7 An Aymara spiritual leader conducted a ritual with coca leaf to guide *El Colectivo 2*'s decision.

8 Godoy Vega, *La exposición como recolonización*, 392.

9 *Ibid.*

10 Eduardo Schwartzberg, “Cultura patrimonio y arte Eufemismos de la cadena colonial,” in *Principio Potosí Reverso* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 52.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 21.

15 *Ibid.*, p. 23

16 Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen, miradas ch'ixi desde la historia andina* (Buenos Aires: Tinta limón, 2015).

expropriation of life that mainstreams the exhibition from a narrative of camouflage, resistance, and transculturation strategies of communities coexisting today in the *ch'ixi* world.¹⁷ Decolonial gestures were added, such as the use of a great number of words in the *Aymara* language (and the inclusion of a glossary), which requires extra work by the readers. Furthermore, it begins at the center, in the middle of its pages, and proposes a way of reading connected to Andean cosmology, which disorients the logic behind the Western way of reading a text. Thus, within the complex scenario of colonial artworks being looted in Bolivia, the collective analyzes these paintings as part of a system of economic, aesthetic, and ritual relationships, and of contemporary displacements, dislocating their meaning through living practices. This treatment of the images works in opposition to the emptying and decontextualization of artistic heritage carried out in the Potosí Principle project, with its involuntary contribution to the paradoxical persistence of “the circulation of Andean baroque as a spectacle and as merchandise of high symbolic and monetary value”.¹⁸

Those involved in the publication distanced themselves from the role of victim, without overlooking the events that occurred and their consequences, to analyze the exhibition's detonating images from a diametrically opposite stance to that of the German curators. The fact that it was not possible to establish a dialogue with those *living pictures* and with people occupying places of active resistance – from their own instruments and from appropriated narratives – arguing that it distorted the logic behind the exhibition, one that interprets, intervenes, and chews up artworks and people in that same machinery it was attempting to condemn, eliminated the possibility to dialogue with an *other*, and instead spoke from the perspective of *us*.

Despite all the conflicts or precisely because of them, Potosí Principle Reversed accomplished part of what the German

curators had proposed for the exhibition in the first place: not so much to establish a historicist relationship between the present and the past, but “to establish particular genealogies within art history”¹⁹ in which the present would have the power to extract images and memories from the past, based on their revolutionary potential. This way, the Potosí Principle and its reverse consolidated the already existing relationship between MNCARS, and its director, with other critical processes hailing from Latin America. This is evidenced in the continuing collaboration with the *Conceptualismos del Sur* network, which works on those alternative narratives forgotten in the hegemonic discourse within universal art history. It is fair to add that these close relationships, as well as other critical processes and projects, have positioned MNCARS as an example of a radical, experimental, and politically committed contemporary museum.

Bibliography

- Creischer, Alice, Max Jorge Hinderer, Andreas Siekmann (eds.). *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* Madrid: Museo Reina Sofía y der Kulturen der Welt, 2010.
- Godoy Vega, Francisco. *La exposición como recolonización, Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989 - 2010)*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018.
- Pruden, Hernán. “De la iglesia al museo (De la mano de ladrones, rescatis y policías).” In *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen, miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta limón, 2015.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. “Principio Potosí. Otra mirada a la totalidad.” In *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Schwartzberg, Eduardo. “Principio Potosí Reverso.” *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Schwartzberg, Eduardo. “Cultura patrimonio y arte. Eufemismos de la cadena colonial.” In *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

17 This is a metaphor Silvia Rivera Cusicanqui uses to illustrate for Spanish-speakers the category of *ch'ixi* in *Aymara*: “*Ch'ixi* literally refers to a marbled grey color, formed from a vast number of black and white dots that become unified in perception, although remaining pure, separated. It is a way of thinking, of speaking, and of perceiving that is based on multiplicity and contradiction, not as a transitional stage that must be overcome (as in dialectic), but as an explosive and contentious force, which improves our capacity for thought and action. In this way, it opposes the ideas of syncretism and hybridity, and the dialectics of synthesis, which are always in search of the one, and of overcoming contradictions through a third element, that is harmonious and complete in itself. In Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, (Buenos Aires: Tinta limón, 2015), 295.

18 Silvia Rivera Cusicanqui, “Principio Potosí. Otra mirada a la totalidad,” in *Principio Potosí Reverso* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 2.

19 Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann (curadores), *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* 2010, catalogue of the exhibition (Berlin: Haus der Kulturen der Welt; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 12.

**MICHELLE
FARIAS
SOMMER¹**

Entre monumentos, incendios y ruinas: estéticas de la visualidad poética-política contra colonial en Brasil

Brasil, 1968: en marzo, el asesinato del estudiante Edson Luis de Lima Souto (1950) por la policía militar desencadenaba una serie de revueltas, que se mantuvieron hasta la promulgación del Acta Institucional N. 5, en diciembre, marcando el inicio de los años de plomo de la Dictadura Militar (1964 - 1985). Brasil, 2022: cinco décadas más cuatro años unen y separan acontecimientos represivos. En este texto, estructurado en 08 actos, se pretende hacer un breve recorrido por la historia para señalar la toma del espacio público y las acciones realizadas en monumentos, que producen estéticas de la visualidad poética-política contra colonial. El ejercicio aquí es tensionar imágenes y producir asociaciones (¿libres?) entre hechos históricos en aproximación a acciones recientes. Estos impulsos de ruptura de narrativas hegemónicas que emergen junto con y desde ‘prácticas desobedientes’ apuntan las políticas heteropatriarcales, coloniales y neonacionalistas genocidas en que estamos inmersos. Es la constancia perseverante de las prácticas de descolonización que puede hacer implosionar (¡ojalá!) la repetición de las distintas formas de opresión a las que estamos condenados. O al menos hacerlas públicamente cada vez más visibles.

ACTO 1. El estudiante Edson Luis de Lima Souto es asesinado en Río de Janeiro, en marzo de 1968, por policías militares. Temiendo que la policía militar desapareciera con el cuerpo, los estudiantes no permitieron que fuera llevado al Instituto Médico Legal y lo llevaron en marcha directamente a la Asamblea Legislativa, donde fue velado. En la misa en memoria al estudiante, las personas que salían de la iglesia fueron cercadas y atacadas por la caballería de la policía militar, y decenas resultaron heridas. En junio, la protesta de los Cien Mil fue organizada por el movimiento estudiantil convirtiéndola en una de las mayores, y más expresivas, manifestaciones populares de la historia de Brasil. Después de la protesta, el entonces presidente Costa e Silva marcó una reunión con líderes de la sociedad civil que pedían la liberación de los estudiantes presos, el fin de la censura y la restauración de las libertades democráticas. Ninguna de estas reivindicaciones fue aceptada. El 13 de diciembre de 1968 fue promulgado el Acta Institucional N. 5, marcando el inicio de los años de plomo de la Dictadura Militar brasileña (1964-1985).



1 Escritora e investigadora y trabaja en enseñanza, crítica y curaduría de artes visuales, mihssommer@gmail.com



ACTO 2. En 1969, 80% de los artistas invitados a participar en la Bienal de São Paulo se negaron a integrar la exposición como forma de protesta contra la Dictadura Militar. La 10ª edición se conoció como la “Bienal del Boicot”. El boicot se efectuó en París - ciudad que mantenía una comunidad latinoamericana en el exilio bastante activa - en junio de 1969. Un manifiesto colectivo firmado por 321 artistas e intelectuales, y anexo al dossier ‘*Non a la Biennale de São Paulo*’. Al señalar los motivos del boicot, el manifiesto deja claro que innumerables artistas e intelectuales estaban contra la idea de creación de una cultura oficial que se colocaba al lado de la represión. Y afirma: “la Bienal de San Pablo estaría al servicio del poder, participando ella misma de la represión al censurar trabajos considerados inmorales o subversivos”.² La protesta colectiva fomentó la crítica institucional, denunció el régimen dictatorial en Brasil y el imperialismo norteamericano en América Latina, y planteó preguntas al sistema bienal de exposición y los vínculos de esa institución con las instancias gubernamentales.³

ACTO 3. Julio, 1978. El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ) se incendió, consumiéndose casi el 90% de su colección. En respuesta, el crítico de arte Mario Pedrosa propone su reconstrucción a partir del proyecto ‘Museo de los Orígenes’, que es escrito en el contexto de su retorno del exilio en Chile donde, a pedido de Salvador Allende, reunió un importante acervo de arte moderno y contemporáneo para el Museo de la Solidaridad, en apoyo a la revolución socialista en curso. El proyecto Museo de los Orígenes es uno de los primeros intentos de inserción de narrativas populares, indígenas y afrobrasileñas en el contexto institucional.⁴ El proyecto nunca fue ejecutado.

2 “Manifesto non a la Biennale”, Paris, 16 de junho 1969, in *Arte como questão: anos 70*, (São Paulo, Instituto Tomie Othake, 2009), Coleção Meio Século de Arte Brasileira

3 Ver: Archivo online Bienal de São Paulo: <http://www.bienal.org.br/post/537>

4 Acerca de la discusión ‘Museo de los Orígenes’ ver: Sommer, Michelle Farias. “Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacências”, in *Desterros, terreiros: pós cadernos 2*, ed. Leonardo Bertolossi, Fabiane Borges, Michelle Farias Sommer (Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Editora Circuito, 2017), 103-129, <http://editoriacircuito.com.br/website/desterros-terreiros-fabiane-m-borges-erick-felinto-leonardo-bertolossi-clara-de-goes-mario-pedrosa-e-michelle-sommer/>.

ACTO 4. Marzo, 2018. Los asesinatos de la concejal Marielle Franco (1978), activista negra de los derechos humanos, y su conductor Anderson Gomes, desencadenaron una serie de revueltas. Aquel año electoral presidencial, las manifestaciones populares que expresaban descontento se levantaron, y también los polvos tóxicos que (re) ascendieron fuerzas conservadoras dormidas, aunque ya parcialmente despiertas desde el golpe a la presidenta democráticamente electa Dilma Rousseff, en agosto de 2016.

ACTO 5. Septiembre, 2018. El Museo Nacional del Brasil se incendió, destruyendo casi la totalidad de la colección histórica y científica más importante del país. Creado en 1818, a lo largo de 200 años, se convirtió en referencia nacional con un acervo de más de 20 millones de ítems. Vinculado a la Universidad Federal de Río de Janeiro y habiendo actuado como un museo-escuela, fue uno de los más importantes museos de historia natural y de antropología de las Américas. Continúan las protestas que se divulgan en los medios independientes. En octubre, las elecciones presidenciales en el país reviven herencias de la dictadura militar con la ascensión de la extrema derecha.



ACTO 6. En la noche del 22 de enero de 2020 - en un mundo pre-pandémico - un grupo de 20 personas rodeó la estatua ecuestre de Don Pedro I, la primera escultura pública de Brasil, ubicada en el centro de Río de Janeiro. La escultura fue diseñada por João Maximiano y ejecutada, en 1862, por Louis Rochet, propuesta seleccionada en un concurso realizado por la Escuela Imperial de Bellas Artes. Su instalación representa un ideal de arte público de la época: basado en el exterminio de poblaciones nativas o personas enemigas del imperio. El grupo de personas esparció alrededor de la escultura una serie de ropas desgarradas, cuidadosamente empapadas en gasolina e incendiadas, lo que resultó en un video y algunas fotos.⁵ La acción sucedió al sonido de “Resplandescence”, canción de la multi-artista negra y travesti Ventura Profana: *Laminas lascivas, nossa brasa é fogo ardente* (*Navajas lascivias, nuestra brasa es fuego ardiente*), mientras que algunos de los integrantes hacían fotos y videos. Cuando la policía

5 Ver: <https://vimeo.com/476355519>

llegó, después de la acción que duró no más de 30 minutos, el grupo se había dispersado con el humo negro. Diambe da Silva (1993), la artista responsable del conjunto de trabajos Devolta (2020), vestía una camiseta con la frase: “No seré una maricona detenida por el arte”.⁶

Devolta (2020) consiste en una coreografía de encantamiento alrededor de un espacio público. La primera vez ocurrió en Praça Tiradentes, centro de Río de Janeiro. En vista de la naturalización de la matanza de los pueblos que hoy son colocados como minorías, aunque sean mayoría en el país, negros e indígenas, el 22 de enero organicé este dibujo colectivo de un círculo de fuego alrededor de la estatua de D. Pedro I. El ritual de la insurrección dura treinta minutos desde el momento en que se inicia y no supone riesgos para la seguridad de las personas o la propiedad, sino que actúa en forma de vibración de algunos símbolos e imágenes, que ya estaban allí y que tienen fuego como (in)material que crea significado. Mientras trabaja colectivamente, busca negociar la narrativa violenta de la historia como se nos dice. Bailamos.⁷

ACTO 7. Julio, 2020. El artista Denilson Baniwa (1984) proyectó, durante una semana, un video mapping de neón del emblemático Monumento a las Banderas, en São Paulo.⁸ El Monumento a las Banderas es una obra en homenaje a los *bandeirantes*, y fue inaugurado en el año 1953 y se encuentra en São Paulo. El escultor modernista Victor Brecheret firma el monumento, que tiene más de 11 metros de altura. Los *bandeirantes* son *sertanistas* que a partir del siglo XVI exploraban el interior de Brasil a la caza de indígenas y negros, violaron y traficaron mujeres y robaron minas de metales preciosos en las afueras de las aldeas. En los libros de historia de Brasil, los *bandeirantes* son los héroes nacionales, responsables de llevar civilización al interior de Brasil y delimitar sus fronteras. En el video, Denilson proyectó una carabela portuguesa atormentada por una gran tormenta y, paulatinamente, la ruina de la vasija dió paso a una serie de íconos, símbolos e imágenes que integran el repertorio indígena, entre plantas y seres espirituales de la cosmología Baniwa, a la que pertenece el artista. En el trabajo también se leyó la frase: “Brasil Terra Indígena”.

ACTO 8. Julio, 2020. Prenden fuego a la estatua del *bandeirante* Borba Gato, inaugurada en São Paulo en 1963. Tres activistas fueron arrestados. El ‘Coletivo Desafio Periférica’⁹ asume responsabilidad por el incendio, lo que desató una intensa discusión: mientras en la empresa tradicional los artículos apuntaban a la defensa de los valores históricos, los medios independientes cuestionaban la permanencia de los monumentos coloniales en las ciudades brasileñas. Poco después de la acción, la estatua fue limpiada y permaneció bajo vigilancia militar permanente.

6 Los participantes de la acción fueron: Agrade Camiz, Agripina Manhattan, Ana Almeida, Carla Villa Lobos, Clara Tito, Camilla Braga, Daniel Sepúlveda, Derrete, Gilson Plano, Julia Quimera, Laís Amaral, Lorena Pini, Mayara Vellozo, Nel da Silva, Pamela Magno, Raphael Cruz, Rodrigo Rosm, Sophia Pinheiro, Walla Capelobo. El grupo también fue acompañado por los abogados Lucas van Hombeeck y Marianna Borges Soares.

7 Ver: <http://cargocollective.com/diambe/devolta>.

8 La obra se realizó en el marco de la exposición ‘Vozes Contra o Racismo’, promovida por la Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

9 Ver: <https://jornalistaslivres.org/foraborbagato-ou-a-revolucao-sera-periferica-ou-nao-sera/>



Monumentos sitiados provocan discusión sobre el significado de lo ‘público’ y reclaman nuevos protagonismos históricos. Las recientes prácticas desobedientes - en mayor o menor grado de radicalidad con sus estrategias para producción de pensamiento crítico - comparten impulsos de ruptura de narrativas hegemónicas. Los monumentos no se mueven solos: la historia está viva y en temporalidades coexistentes, su reescritura es una tarea constante del tiempo presente para detener las máquinas que producen colonialidad, cualquier atemporal colonialidad.

Imágenes

01. Pedro I, praça Tiradentes, Lorena Pipa
02. João VI, praça XV, Jéssica Senra
03. Isabel, av. Princesa Isabel, Bléia Campos
04. Atlântica, Av. Atlântica, Andressa Guerra

Bibliografia

“Manifesto non a la Biennale”, Paris, 16 de junho 1969, en *Arte como questão: anos 70*, (São Paulo, Instituto Tomie Othake, 2009), Coleção Meio Século de Arte Brasileira.
 Sommer, Michelle Farias. “Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacências.” En *Desterros, terreiros: pós cadernos 2*, editado por Leonardo Bertolossi, Fabiane Borges, Michelle Farias Sommer, 103-129. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Editora Circuito, 2017. <http://editoracircuito.com.br/website/desterros-terreiros-fabiane-m-borges-erick-felinto-leonardo-bertolossi-clara-de-goes-mario-pedrosa-e-michelle-sommer/>.



Among monuments, fires, and ruins: aesthetics of anti-colonialism poetic-political visuality in Brazil

Brazil, 1968: in March, the assassination of student Edson Luis de Lima Souto (1950) by military police triggered a series of revolts, which continued until the promulgation of Institutional Act No. 5, in December, marking the beginning of the Years of Lead of the Military Dictatorship (1964 - 1985). Brazil, 2022: five decades plus four years unite

and separate repressive events. Structured in eight acts, the objective of this text is to make a brief history tour, to point out the occupation of public spaces and the actions carried out on monuments, which produce aesthetics of anti-colonial poetic-political visuality. The exercise here is to put tension on images and produce (free?) associations between historical events in approximation of recent actions. These impulses to break free from hegemonic narratives, which emerge alongside and out of ‘disobedient practices’, point to the hetero-patriarchal, colonial, and neo-nationalistic genocidal

1 Michelle Farias Sommer is a writer and researcher working in visual arts teaching, criticism, and curation, mihsummer@gmail.com

policies in which we are immersed. It is the perseverance of decolonization practices that can (hopefully!) make the repetition of the various forms of oppression to which we are condemned implode. Or at least make them more and more publicly visible.

ACT 1. Student Edson Luis de Lima Souto is killed in Rio de Janeiro, in March 1968, by military police. Fearing that the military police would disappear with the body, the students did not allow it to be taken to the Legal Medical Institute and marched it directly to the Legislative Assembly, where it was safeguarded. At the student's memorial mass, people leaving the church were surrounded and attacked by military police on horseback, and dozens were wounded. In June, the Hundred Thousand protest was organized by the student movement, making it one of the largest, and most expressive popular demonstrations in Brazilian history. After the protest, then President Costa e Silva marked a meeting with civil society leaders, who called for the release of imprisoned students, an end to censorship, and the restoration of democratic freedoms. None of these demands were accepted. On December 13, 1968, Institutional Act No. 5 was enacted, marking the beginning of the Years of Lead of the Brazilian Military Dictatorship (1964-1985).

ACT 2. In 1969, 80% of the artists invited to participate in the São Paulo Biennial refused to participate in the exhibition as a form of protest against the Military Dictatorship. The 10th edition became known as the "Boycott Biennial". The boycott took place in Paris – a city that maintained a fairly active Latin American community in exile – in June 1969. A collective manifesto was signed by 321 artists and intellectuals and annexed to the dossier '*Non a la Biennale de São Paulo*'. Pointing to the reasons for the boycott, the manifesto makes clear that countless artists and intellectuals were against the idea of creating an official culture that stood side by side with repression. And it states: "the São Paulo Biennial would be in the service

of power, participating itself in repression by censoring works considered immoral or subversive".² Collective protests fostered institutional criticism, they denounced the dictatorial regime in Brazil and American imperialism in Latin America, and raised questions about the biennial exhibition system and the institution's ties to government bodies.³

ACT 3. July 1978. The Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (MAM-RJ) burned down, and almost 90% of its collection was destroyed. In response, art critic Mario Pedrosa proposed its reconstruction with the project 'Museum of Origins', which was written in the context of his return from exile in Chile where, at the request of Salvador Allende, he had gathered an important collection of modern and contemporary art for the Museum of Solidarity, in support of the ongoing socialist revolution. The Museum of Origins project was one of the first attempts to insert popular, indigenous, and Afro-Brazilian narratives into the institutional context.⁴ The project was never executed.

ACT 4. March 2018. The murders of Councilwoman Marielle Franco (1978), a black human rights activist, and her driver Anderson Gomes, triggered a series of revolts. That presidential election year, popular demonstrations expressing discontent surged, as did the toxic dusts that gave rise (again) to sleeping conservative forces, although these had already been partially awakened since the coup against democratically elected President Dilma Rousseff, in August 2016.

ACT 5. September 2018. The National Museum of Brazil burned down, destroying almost the entirety of the country's most important historical and scientific collection. Created in 1818, over 200 years, it had become a national reference, with a collection of more than 20 million items. Linked to Universidade Federal de Rio de Janeiro and having acted as a museum-school, it was one of the most important museums of natural history and anthropology

2 "Manifesto non a la Biennale," Paris, June 16, 1969, in *Arte como questão: anos 70*, (São Paulo, Instituto Tomie Othake, 2009), Coleção Meio Século de Arte Brasileira.

3 See: São Paulo Biennial online archive: <http://www.bienal.org.br/post/537>

4 About the discussion 'Museum of Origins' see: Sommer, Michelle Farias. "Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacências," in *Desterros, terreiros: pôs cadernos 2*, ed. Leonardo Bertolossi, Fabiane Borges, Michelle Farias Sommer (Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Editora Circuito, 2017), 103-129, <http://editoracircuito.com.br/webiste/desterros-terreiros-fabiane-m-borges-erick-felinto-leonardo-bertolossi-clara-de-goes-mario-pedrosa-e-michelle-sommer/>

in the Americas. There are still protests disseminated in the independent media. In October, the country's presidential elections revive the legacy of the military dictatorship, with the rise of the extreme right.

ACT 6. On the night of January 22, 2020 – in a pre-pandemic world – a group of 20 people surrounded the equestrian statue of Don Pedro I, Brazil's first public sculpture, located in the center of Rio de Janeiro. The sculpture was designed by João Maximiano and executed, in 1862, by Louis Rochet, a proposal selected at a competition held by the Imperial School of Fine Arts. Its installation represents an ideal of the public art of the time, based on the extermination of native populations or people deemed enemies of the empire. The group of people scattered a series of torn clothes around the sculpture, carefully soaked them in gasoline, and set them on fire, resulting in a video and some photos.⁵ The action took place to the sounds of "Resplandescence", a song by black transvestite multi-artist Ventura Profana: *Laminas lascivas, nossa brasa é fogo ardente* (*Lewd razors, our embers are burning fire*), while some of the participants made photos and videos. When the police arrived after the action, which lasted no more than 30 minutes, the group had dispersed with the black smoke. Diambe da Silva (1993), the artist responsible for all the work Devolta (2020), wore a T-shirt with the phrase: "I will not be a queer detained because of art".⁶

Devolta (2020) is a choreography of enchantment around a public space. The first time, it occurred in Praça Tiradentes, in downtown Rio de Janeiro. In light of the normalization of the massacre of peoples that are today placed as minorities, even if they are the majority in the country – black and indigenous peoples –, on January 22, I organized this collective drawing of a circle of fire around the statue of D. Pedro I. This ritual of insurrection lasted thirty minutes from the moment it began and did not pose risks to the safety of people or property, but acted as vibration of some symbols and images, which were already there, and

which have fire as (im)material that creates meaning. As it works collectively, it seeks to negotiate the violent narrative of history as we are told. We dance.⁷

ACT 7. July 2020. For a week, artist Denilson Baniwa (1984) screened a neon video mapping of the emblematic Monument to the Flags.⁸ Located in São Paulo, the Monument to the Flags is a work in tribute to the *bandeirantes*, which was inaugurated in 1953. Modernist sculptor Victor Brecheret signed the monument, which is over 11 meters high. The *bandeirantes* were backwoodsmen that, from the 16th Century onwards, explored the interior of Brazil, hunting for indigenous and black peoples, raping and trafficking women, stealing precious metal mines on the outskirts of villages. In Brazilian history books, the *bandeirantes* are national heroes, responsible for bringing civilization to the interior of Brazil and delimiting its borders. In the video, Denilson projected a Portuguese caravel battered by a great storm and, gradually, the ruin of the vessel gave way to a series of icons, symbols, and images that make up the indigenous repertoire, including plants and spiritual beings of Baniwa cosmology, to which the artist belongs. The work also featured the phrase: "*Brasil Terra Indígena*" (Translator's note: *Brazil Indigenous Land*).

ACT 8. July 2020. People set fire to the statue of *bandeirante* Borba Gato, inaugurated in São Paulo in 1963. Three activists were arrested. '*Coletivo Desafio Periférica*'⁹ takes responsibility for the fire, which sparked intense debate: while traditional media articles aimed at the defense of historical values, independent outlets questioned the permanence of colonial monuments in Brazilian cities. Shortly after the action, the statue was cleaned and placed under permanent military surveillance. Besieged monuments provoke discussion about the meaning of 'public' and demand new historical leading roles. Recent disobedient practices – to a greater or lesser degree of radicalism, with their strategies

5 See: <https://vimeo.com/476355519>

6 The participants in the action were: Camiz, Agrippina Manhattan, Ana Almeida, Carla Villa Lobos, Clara Tito, Camilla Braga, Daniel Sepúlveda, Derrete, Gilson Plano, Julia Chimera, Laís Amaral, Lorena Pini, Mayara Vellozo, Nel da Silva, Pamela Magno, Raphaela Cruz, Rodrigo Rosm, Sophia Pinheiro, Walla Capelobo. The group was also accompanied by lawyers Lucas van Hombeek and Marianna Borges Soares.

7 See: <http://cargocollective.com/diambe/Devolta>.

8 The work was carried out within the framework of the exhibition 'Voices Against Racism', promoted by the São Paulo Municipal Department of Culture.

9 See: <https://jornalistaslivres.org/foraborbagato-ou-a-revolucao-sera-peripheral-ou-nao-sera/>

for producing critical thinking – share impulses to break free from hegemonic narratives. Monuments do not move by themselves: history is alive and, in coexisting temporalities, its rewriting is a constant task of the present time, to stop the machines that produce coloniality, any atemporal coloniality.

Images

01. Pedro I, praça Tiradentes, Lorena Pipa
02. João VI, praça XV, Jéssica Senra
03. Isabel, av. Princesa Isabel, Bléia Campos
04. Atlântica, Av. Atlântica, Andressa Guerra

Bibliography

- “Manifesto non a la Biennale”, Paris, June 16, 1969, in *Arte como questão: anos 70*, (São Paulo, Instituto Tomie Othake, 2009), Coleção Meio Seculo de Arte Brasileira.
- Sommer, Michelle Farias. “Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacências.” In *Desterros, terreiros: pós cadernos 2*, edited by Leonardo Bertolossi, Fabiane Borges, Michelle Farias Sommer, 103-129. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Editora Circuito, 2017. <http://editoracircuito.com.br/website/desterros-terreiros-fabiane-m-borges-erick-felinto-leonardo-bertolossi-clara-de-goes-mario-pedrosa-e-michelle-sommer/>.



PRACTICAS PARA LA CONSTRUCCION DE IMAGINARIOS COLECTIVOS

Practices to build
collective imaginaries

La idea de participar, pertenecer, y estar en colectividad es central en las discusiones sobre las condiciones actuales y el futuro, especialmente en contextos de crisis sanitarias, medioambientales, y políticas. Indagar y cuestionar el lugar de las prácticas artísticas colaborativas y comunitarias como generadoras de imaginarios, individuales y colectivos, y sus poéticas como posibilidades de resistencia son los ejes de esta discusión, que aborda las metodologías que hacen posible observar los legados y la persistencia de las violencias coloniales, cómo abrir y crear espacios de experimentación política y artística desde Latinoamericana, y la necesidad de cuestionar los alcances del lenguaje en la creación e investigación.

The idea of participating, belonging, and being in collectivity is central to discussions about current and future conditions, especially in contexts of health, environmental, and political crises. Investigating and questioning the place of collaborative and communal artistic practices as generators of individual and collective imaginaries, and their poetics as possibilities for resistance are the central points of this discussion, which addresses the methodologies that make observing the legacies and persistence of colonial violence possible, how to open and create spaces for political and artistic experimentation from Latin America, and the need to question the scope of language in creation and research.

**MIRTES
MARINS DE OLIVEIRA'**

¿Fue la Antropofagia una práctica desobediente? Repensando las relaciones coloniales desde un punto de vista caníbal del diseño de exposiciones

Este artículo se enfoca en los procesos para establecer una exposición, la llamada Bial de Antropofagia, que tuvo lugar en 1998. La 24ª edición de la Bial de São Paulo, en Brasil, curada por Paulo Herkenhoff, se llevó a cabo durante un momento de intensa globalización en el país, después de la caída del Muro de Hierro y la expansión neoliberal. El objetivo es discutir la propuesta curatorial que replanteó ciertas diferencias culturales y desiguales en cuanto a las relaciones coloniales que hoy se examinan desde una perspectiva de estudios poscoloniales. El concepto guía en 1998 fue la noción de la antropofagia. Esta elaboración modernista circunscrita al debate brasileño de la década de 1920 fue recuperada por la curaduría de la bial, a modo de repensar la expansión del capitalismo durante los años 80 y 90 y las desigualdades culturales. La presente propuesta busca analizar cómo se elaboró aquella exposición, algunas de sus premisas y decisiones, sus plataformas curatoriales, al igual que sus operaciones físicas, contribuyendo a la discusión sobre maneras teóricas de pensar en los legados violentos del colonialismo.

Ciertamente, el mérito de la exposición fue insertar el concepto de antropofagia (un concepto local y brasileño) en el debate curatorial internacional, el cual, desde la década de 1980, ha repensado la idea de lo “primitivo”, más allá de la apropiación modernista, en línea con las nuevas perspectivas político-financieras sobre la globalización, surgidas hacia fines de siglo.

El ‘Manifiesto Antropófago’ de Oswald de Andrade, de 1928,² fue rehabilitado en la exposición con la interrogante de cómo aquel concepto podría funcionar en 1998, reforzando la crítica de Andrade a las narrativas históricas lineales y hegemónicas. Andrade definió la apropiación como una supuesta identidad brasileña y, por extensión, la de muchos otros países colonizados. Andrade también activó una aproximación con la ola “primitivista” que marca a parte de esa cultura europea, utilizada como bandera contra su racionalismo. ¿Podría la antropofagia de Andrade ayudar a destruir la violencia colonial e invertir o *carnevalizar* sus imposiciones? ¿Podría la antropofagia apropiada por Herkenhoff ofrecer una crítica al neocolonialismo?

Benedito Nunes,³ un experto en la obra de Andrade, manifiesta que la variedad de producciones literarias europeas que, a comienzos del siglo XX, trataron temas del canibalismo o utilizaron terminología digestiva no escaparon a los filtros de Andrade, para la elaboración de la categoría.⁴ La idea de lo “primitivo” representó una perspectiva sesgada respecto de lo no-europeo, pero también, en oposición, operó en su redescubrimiento y valorización, en contextos de las vanguardias literarias, demostrando el interés de la sensibilidad moderna en lo

1 Investigadora líder y profesora en Universidade Anhembi Morumbi, mirtescmoliveira@gmail.com

2 Gilberto Telles M., *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, (Rio de Janeiro: José Olympio, 2022).

3 Benedito Nunes, *Oswald Canibal* (São Paulo: Perspectiva, 1979).

4 Nunes, *Oswald Canibal*, 19.

arcaico. Lo arcaico era objeto de culto en el Brasil de los años 20 y se presentaba como una anti-sociedad, cuyo símbolo era la antropofagia ritualizada.⁵ Para Nunes, el enfoque vanguardista reversaba su *prospectivismo* y se reinterpretaba como una actividad fundacional, un nuevo primitivismo. Nunes concluye: el modernismo brasileño, cronológicamente tarde, era un comienzo, un origen.⁶

Durante los 80 y 90 se acuñó nueva terminología, o se la recuperó del pasado, presentando instrumentos para interpretar la cultura en un proceso de globalización intenso y rápido: sincretismo, hibridación, mestizaje, fusión y criollización, entre otros, para tratar las relaciones entre metrópolis / colonia y América Latina / Occidente. Una perspectiva crítica fue señalada por la escritora brasileña Heloisa Buarque de Hollanda, en 1998.⁷ Ella critica la antropofagia como una universalización de un proyecto fundacional contradictorio: la figura del mestizo y la noción de “democracia racial” borrarían el pasado negro y el indígena, sus especificidades y su confrontación.⁸

También conocida como la Bienal de Antropofagia, esta 24^a edición concentró a 326 artistas, 1.140 obras y cerca de 400.000 visitantes, en tres meses (1998). La exposición capturó la atención del público a través de estrategias de marketing cultural poco frecuentes en el país; un programa educacional enfocado en las escuelas públicas; un proyecto editorial que expandía el enfoque de la exposición y la implementación de un modelo curatorial que operó a través de la noción de la *contaminación*.

Con el objetivo ambicioso de reescribir la historia del arte desde una perspectiva brasileña, Herkenhoff propuso un enfoque curatorial que se convirtió en un referente en el campo de los estudios curatoriales. Además, diseminó, a nivel internacional, la categoría de la antropofagia como designativo de las relaciones culturales en el contexto del colonialismo y la globalización, lejos del estricto universo de la historia del arte brasileño.

La exposición se organizó en cuatro partes:

1. Arte contemporáneo brasileño: Uno y/entre Otro/s (Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s).⁹
2. Representaciones Nacionales (Representações Nacionais).
3. Rutas, Rutas, Rutas, Rutas, Rutas, Rutas, Rutas (Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros). Siete curadores fueron responsables de investigar áreas geográficas que no fueran las propias.
4. Núcleo Histórico: Antropofagia e Historias de Canibalismos, que si bien se enfocaba en establecer puntos de contacto y transferencia entre las obras de arte de los siglos dieciséis, diecisiete, dieciocho y diecinueve, también presentó obras recientes que trastocaron la noción del desarrollo artístico cronológico y lineal.¹⁰

5 Nunes, *Oswald Canibal*, 24.

6 Nunes, *Oswald Canibal*, 36.

7 Consulte Heloisa Buarque de Hollanda, “Um problema quase pessoal,” (1998), accedida el 15 de febrero de 2018. <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/um-problema-quase-pessoal/>

8 Mirtes Marins De Oliveira, “The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo,” en *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, ed. por Lisette Lagnado, Pablo Lafuente et al. (Londres: Afterall Books, 2015).

9 Curada por Herkenhoff y su curador asociado Adriano Pedrosa.

10 Lisette Lagnado, “The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo,” in *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, ed. by Lisette Lagnado, Pablo Lafuente et al. (London: Afterall Books, 2015), 65.

El espacio físico entre las obras de arte fue denominado áreas de *contaminación*. A modo de ejemplo, el muro con las pinturas de Francis Bacon estaba cerca de un T.E. (Bulto Ensangrentado, 1969) de Artur Barrio (1945). El mismo ambiente ofrecía el trabajo del artista académico brasileño Pedro Américo (1843-1905), junto a *Quartered Tiradentes* (Tiradentes descuartizado) (1893). La pintura académica, menospreciada por los modernistas, fue reinterpretada y recalificada por los visitantes, en su relación con las producciones contemporáneas, mostrando ejemplos de fragmentación, sufrimiento y violencia.

Para contribuir a una historia no-eurocéntrica del arte, Herkenhoff reemplazó el modelo de exposición de *Salas Especiais* por el de Núcleo Histórico, el cual, es sus palabras, podría ser el centro de una historia antropológica del arte. De acuerdo a Lagnado:

La contaminación a través del magnetismo, el contacto, el contagio y la porosidad – esta herramienta curatorial fue utilizada más allá de su significado específico en el ‘Manifiesto [Antropófago]’ para evitar el problema de montar una exposición cohesionada, mientras las bases de la Fundação Bienal aún delegaban la selección de artistas extranjeros a sus respectivas embajadas, consulados y agencias culturales internacionales.¹¹

En la Bienal de Antropofagia, la narrativa norteamericana fue contrapuesta al uso de los diagramas de Alfred H. Barr, Jr., en particular, su gráfica para la exposición ‘Cubismo y Arte Abstracto’ (MoMA, 1936),¹² en un intento de rechazar y reconstruir narrativas utilizando contaminaciones. Estas contaminaciones aparecen, por ejemplo, en la exhibición yuxtapuesta de la revista *Cannibale* (1920), organizada y publicada por Francis Picabia, y la *Revista de Antropofagia* (1928), por Oswald de Andrade, el escritor del *Manifiesto Antropófago* (1928).¹³ La referencia de Herkenhoff a Barr, en 1998, fue para lograr su objetivo de reescribir la historia del arte desde un punto de vista brasileño.

Diez años después de la exposición, Herkenhoff explicó sus propias premisas sobre el proyecto curatorial, en relación con la definición semiótica del espacio, el desmantelamiento de jerarquías, la deconstrucción del poder de la ubicación, poniendo a América Latina en diálogos estratégicos y a Brasil en contextos históricos precisos.¹⁴

La *Bienal da Antropofagia* insertó el concepto de antropofagia en el debate curatorial internacional, reconsiderando la idea de lo primitivo, lejos de la apropiación modernista, pero alineada con las nuevas perspectivas político-financieras de la globalización de fin de siglo. La otredad se transforma en la prioridad para muchas de las exposiciones occidentales, tanto desde el punto de vista de la metrópolis colonial, como el de las colonias.¹⁵ La exposición, entonces, se ubica en el debate sobre estas relaciones entre el colonialismo, sus categorías legitimadoras, su despliegue y sus antagonismos.

11 Lisette Lagnado, "The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo," 64.

12 Lisette Lagnado, "The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo," 18.

13 Paulo Herkenhoff, "Bienal 1998: princípios e processos," en Marcelina. *Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. Ano 1, v.1 (1. sem. 2008), 30.

14 Paulo Herkenhoff, "Bienal 1998: princípios e processos," 35.

15 Charles Esche, "Making Art Global: A Good Place or a No Place?," en *Making Art Global, Part 1: The Third Havana Biennial 1989*, ed. by Rachel Weiss et al., (London: Afterall Books, 2011), 8.

Bibliografia

- Esche, Charles. "Making Art Global: A Good Place or a No Place?" En *Making Art Global, Part I: The Third Havana Biennial 1989*, editado por Rachel Weiss et al., 8-13. Londres: Afterall Books, 2011.
- Herkenhoff, Paulo. "Bienal 1998: princípios e processos." En *Marcelina. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. Ano 1, v.1 (1. sem. 2008).
- Lagnado, Lisette. "Anthropophagy as Cultural Strategy: The 24th Bienal de São Paulo." En *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, editado por Lisette Lagnado, Pablo Lafuente et al., 8-62. Londres: Afterall Books, 2015.
- Lagnado, Lisette, Pablo Lafuente, et al. *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*. Londres: Afterall Books, 2015.
- MARCELINA. *Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. 2008. Ano 1, v.1 (1. sem. 2008). – São Paulo: Fasm.
- Marins De Oliveira, Mirtes. "The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo." En *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, editado por Lisette Lagnado, Pablo Lafuente et al. Londres: Afterall Books, 2015.
- Nunes, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Telles, Gilberto M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.



Was anthropophagy a disobedient practice? Rethinking colonial relations from a cannibal point of view on exhibition design

This article focuses on the processes of constituting an exhibition, the so-called Biennial of Anthropophagy that took place in 1998. The 24th edition of the São Paulo Biennial in Brazil, curated by Paulo Herkenhoff, held at a time of intense globalization in the country, after the fall of the Iron Curtain and the neoliberal expansion. The objective is to discuss a curatorial proposal that reviewed certain cultural and unequal differences from colonial relations that are examined nowadays from a post-colonial studies perspective. The guiding concept in 1998 was the notion of anthropophagy. A modernist elaboration circumscribed to the Brazilian debate from the 1920s, recovered by the curatorship of the biennale as a way to rethink the expansion of capitalism in the 1980s and 1990s and cultural inequalities. The present proposal intends to analyse how this exhibition was elaborated, some premises and choices, curatorial platforms, as well as its physical operation contributing to the discussion on theoretical ways to think about the violent legacies of colonialism.

The merit of the show was certainly to insert the concept anthropophagy (a Brazilian and local concept) in the international curatorial debate, which since

the 1980s had revisited the idea of "primitive", far from modernist appropriation but aligned with the new political-financial perspectives of globalization at the turn of the century.

Oswald de Andrade's 'Manifesto Antropófago', from 1928,² was rehabilitated by the exhibition that asked how the concept would work in 1998 and reinforced Andrade's critique to linear and hegemonic historical narratives. Andrade determined appropriation as a supposed Brazilian identity and, by extension, of many other colonised countries. Andrade also activated an approximation with the "primitivists" wave that marks part of that European culture, used as a banner against its rationalism. Would Andrade's anthropophagy help to destroy the colonial violence and would invert or carnivalize its impositions? Appropriated by Herkenhoff, could anthropophagy offer a critique of neocolonialism?

Benedito Nunes,³ an expert on Andrade's oeuvre, states the variety of European literary productions that at the beginning of the twentieth century dealt with cannibal themes or digestive terminology did not escape to Andrade's filters in the elaboration of the category.⁴ The idea of "primitive" represented a biased perspective on the non-European, but also, in opposition, operated its rediscovery and valorisation in contexts of the literary vanguards, demonstrating the interest of modern sensibility in the archaic. Archaic was an active culture in Brazil during

1 Research leader and professor at Universidade Anhembi Morumbi, mirtescmoliveira@gmail.com
2 Gilberto Telles M., *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, (Rio de Janeiro: José Olympio, 2022).

3 Benedito Nunes, *Oswald Canibal* (São Paulo: Perspectiva, 1979).

4 Nunes, *Oswald Canibal*, 19.

the 20s, which presented itself as an anti-society, of which ritual anthropophagy is the symbol.⁵ To Nunes, the vanguardist approach reversed its prospectivism and reinterpreted itself as a founding activity, a new primitivism. Nunes concluded: Brazilian modernism, chronologically late, was a beginning, an origin.⁶

During the 80s and 90s, new terminology was coined or recovered from the past to provide instruments for interpreting culture in an intense and fast process of globalization: syncretism, hybridization, miscegenation, fusion, and creolization, among others, in treating relations between metropolis / colony and Latin America / West. A critical perspective was pointed out by the Brazilian writer Heloisa Buarque de Hollanda, in 1998.⁷ She criticized anthropophagy as universalization of a contradictory foundational project: the mestizo figure and the notion of "racial democracy" erased the black and indigenous past, its specificity and confrontation.⁸

Also known as the Bienal da Antropofagia, the 24th edition showed 326 artists, 1,140 works and c.400,000 visitors over three months (1998). The exhibition drew attention because of cultural marketing strategies little exercised in the country; an educational program focused on public schools; an editorial project that expanded the approach of the show and the implementation of a curatorial model that operated through the notion of *contamination*.

With the ambitious objective of rewriting the history of art from Brazilian point of view, Herkenhoff proposed a curatorial approach that became a reference in the field of exhibition studies. And disseminated, on an international level, the category of anthropophagy as a designative of cultural relations in context of colonialism and globalization and far from the strict universe of Brazilian Art History.

The exhibition was organised in four pieces:

1. Brazilian Contemporary Art: One and / among Other/s' (Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s').⁹
2. National Representations (Representações Nacionais).
3. Routes, Routes, Routes, Routes, Routes, Routes (Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros). Seven curators were responsible for researching in geographic areas other than their own.
4. Historical Nucleus: Anthropophagy and Histories of Cannibalisms (Núcleo Histórico - Antropofagia e Histórias de Canibalismos), focused on establishing points of contact and transference between artworks from the sixteenth, seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries, yet it also featured recent works that scrambled the notion of chronological, linear artistic development.¹⁰

The physical space between artworks were called areas of *contamination* that was present also in the books/catalogues of the exhibition. As an example, a wall with Francis Bacon's paintings was close to a T.E. (Bloody Packs, 1969) by Artur Barrio (1945). The same environment offered the work of Brazilian academic artist, Pedro Américo (1843-1905), and Quartered Tiradentes (1893). The academic painting, despised by modernists, was reinterpreted and requalified by the visitors in relation to contemporary productions, showing examples of fragmentation, suffering, and violence.

To contribute to non-Eurocentric art history, Herkenhoff replaced the exhibition model of Salas Especiais by Núcleo Histórico, which, in his own words, could be the centre of an anthropophagical art history. According to Lagnado:

Contamination through magnetism, contact, contagion and porosity – this curatorial tool was used beyond its specific meaning in the 'Manifesto [Anthropophagical]' to work around the problem of putting together a cohesive exhibition when the Fundação Bienal's

5 Nunes, Oswald *Canibal*, 24.

6 Nunes, Oswald *Canibal*, 36.

7 See Heloisa Buarque de Hollanda, "Um problema quase pessoal," (1998), accessed on 15 February 2018. <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/um-problema-quase-pessoal/>

8 Mirtes Marins De Oliveira, "The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo," in *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, ed. by Lisette Lagnado, Pablo Lafuente et al. (London: Afterall Books, 2015).

9 Curated by Herkenhoff and his associate curator Adriano Pedrosa.

10 Lisette Lagnado, "The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo," in *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, ed. by Lisette Lagnado, Pablo Lafuente et al. (London: Afterall Books, 2015), 65.

*regulations still delegated the selection of foreign artists to their respective embassies, consulates and international cultural agencies.*¹¹

In the Bienal da Antropofagia, the North American narrative was faced with the use of the diagrams of Alfred H. Barr, Jr., in particular his chart for the exhibition 'Cubism and Abstract Art' (MoMA, 1936),¹² an attempt to refuse and rebuild narratives using contaminations. Contaminations appeared, for example, in the side-by-side exhibition of magazine *Cannibale* (1920), organised and published by Francis Picabia, and *Revista de Antropofagia* (1928), edited by Oswald de Andrade, author of the *Manifesto Antropófago* (1928).¹³ The reference to Barr by Herkenhoff, in 1998, was to succeed in his objective to rewrite the history of art, from a Brazilian point of view.

Ten years after the show, Herkenhoff explained his own premises about the curatorial project in relation to the semiological definition of space, dismantling hierarchies, deconstructing the power of the location, putting Latin America in strategic dialogues and Brazil in precise historical contexts.¹⁴

Bienal da Antropofagia inserted the concept of anthropophagy in the international curatorial debate, revisiting the idea of primitive, far from modernist appropriation, but aligned with the new political-financial perspectives of globalization at the turn of the century. Otherness becomes the agenda for many of the Western expositions both, from the point of view of the colonial metropolis and from the colonies.¹⁵ The exhibition, therefore, is placed in the debate of these relations between colonialism, its legitimating categories, unfolding and antagonisms.

Bibliography

- Esche, Charles. "Making Art Global: A Good Place or a No Place?." In *Making Art Global, Part 1: The Third Havana Biennial 1989*, edited by Rachel Weiss et al., 8-13. London: Afterall Books, 2011.
- Herkenhoff, Paulo. "Bienal 1998: princípios e processos." In *Marcelina. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. Ano 1, v.1 (1. sem. 2008).
- Lagnado, Lisette. "Anthropophagy as Cultural Strategy: The 24th Bienal de São Paulo." In *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, edited by Lisette Lagnado, Pablo Lafuente et al., 8-62. London: Afterall Books, 2015.
- Lagnado, Lisette, and Pablo Lafuente, et al. *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*. London: Afterall Books, 2015.
- MARCELINA. *Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. Ano 1, v.1 (1. sem. 2008). – São Paulo: Fasm.
- Marins De Oliveira, Mirtes. "The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo." In *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, edited by Lisette Lagnado, Pablo Lafuente et al. London: Afterall Books, 2015.
- Nunes, Benedetto. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Telles, Gilberto M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

11 Lisette Lagnado, "The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo," 64.

12 Lisette Lagnado, "The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo," 18.

13 Paulo Herkenhoff, "Bienal 1998: princípios e processos," in *Marcelina. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. Year 1, v.1 (1. sem. 2008), 30.

14 Paulo Herkenhoff, "Bienal 1998: princípios e processos," 35.

15 Charles Esche, "Making Art Global: A Good Place or a No Place?," in *Making Art Global, Part 1: The Third Havana Biennial 1989*, ed. Rachel Weiss et al., (London: Afterall Books, 2011), 8.

**JULIO CÉSAR
GONZALES OVIEDO¹**

MIEL: audiovisual y luchas socioambientales desde Perú

A modo de inicio

Los últimos veinte años en toda Abya Yala se han caracterizado por un nuevo ciclo de violencia, provocado por la expansión de las fronteras extractivas para continuar el ciclo de acumulación y despojo capitalista. Cientos de comunidades han respondido a esta arremetida contra sus cuerpos y territorios, para sostener sus propias alternativas al mal llamado “desarrollo” y “progreso” que intentan imponer desde los megaproyectos sin respetar la autodeterminación de los pueblos.

Este nuevo ciclo de luchas y resistencias en defensa del territorio y los bienes comunes se ha caracterizado por la efervescencia de contenidos audiovisuales que dan cuenta de esta situación. Producciones que recuperan el carácter político y comprometido del territorio audiovisual latinoamericano. De esta manera se entreteje movimiento de *audiovisualistas*, que acompañan o militan las luchas de distintos grupos y comunidades que se mantienen críticos al sistema económico y político, desde diferentes contextos y con razones específicas.

En el caso peruano, es notable la producción de piezas que indagan sobre las causas y los efectos de dicho aumento de la conflictividad socioambiental. Si ampliamos la perspectiva haciendo un corte en la producción audiovisual de los últimos veinte años en Perú, este diálogo hacia la ambientalización es todavía más evidente. Esto lo pudimos constatar durante la investigación colectiva realizada desde Maizal,² “Narrativas del documental independiente peruano: Conflictos socioambientales, audiovisual y memoria (2000–2018)”³ que recuperó una constelación de 230 documentales que dan cuenta de un país sembrado de múltiples procesos de lucha para frenar el extractivismo y sus devastadores efectos.

Miradas en lucha

Como parte de los hallazgos de la investigación percibimos que, con el inicio del siglo XXI y la digitalización de los dispositivos audiovisuales, nacen circuitos alternativos como espacios para el encuentro y la difusión de la producción contemporánea en Perú. Y surgen iniciativas como la primera *Muestra de documental independiente peruano* (2001), y la muestra *El video peruano y los derechos humanos 1984-2004* (2004), que marcan dos hitos en la promoción de cine documental en un escenario de transición sociopolítica.⁴

La Muestra de documental independiente, y sus más de 10 años, va a provocar que una nueva generación de realizadores y realizadoras se

1 jgonzaleso@pucp.edu.pe, juliogonzalesoviedo@gmail.com

2 Colectivo de investigación y creación audiovisual fundado en 2013, con proyectos colaborativos en Perú, Ecuador y México.

3 Proyecto ganador del Concurso Nacional de Proyectos de Investigación sobre Cinematografía y Audiovisual 2018, del Ministerio de Cultura de Perú.

4 La transición democrática en Perú se inicia el año 2000, luego de casi 10 años de la dictadura fujimorista (1992-2000) y el cierre del ciclo de violencia política (1980-2000).

animen a producir, realizar y enseñar cine,⁵ pues se convierte en un espacio clave para la difusión y exhibición desde un carácter inclusivo de diversos formatos y experimentaciones en torno al documental.⁶ Es en estos espacios de exhibición emergentes donde se difunde la producción audiovisual vinculada a la memoria del conflicto interno y las problemáticas sociales heredadas por la dictadura. Es ahí, también, donde identificamos las primeras manifestaciones de un movimiento de documentación audiovisual enfocado en la creciente conflictividad socioambiental, que entendemos dan un giro hacia la ambientalización de las luchas sociales⁷ y sus procesos de documentación audiovisual. Así, en la primera década del siglo, destacan producciones como *Choropampa el precio del oro* (2002), *Una muerte en Sion* (2003), *Flechas y motosierras. Una lucha por el derecho al bosque* (2005), *Tambogrande, mangos, muerte y minería* (2006), *Triunfo indígena en el Perú* (2008), y *La travesía de Chumpi* (2009), por mencionar algunas piezas.

El creciente interés de las y los documentalistas por las disputas socioambientales es, frecuentemente, acompañado por una lógica de producción colaborativa y con horizonte comunitario. Como denotan algunas experiencias como Guarango Cine y Video, Quisca producciones, DOCUPERU, Teleandes (y actualmente parte de la Escuela de Cine Amazónico en Pucallpa), la Red nacional Microcines del grupo Chaski, Minkaprod, Maizal entre otras iniciativas que abrazan las prácticas audiovisuales que activan cultural y políticamente.

Entre las 230 piezas revisadas en la investigación, 27 de ellas corresponden a producciones de la primera década del siglo. Después del año 2009, este número se multiplicó notablemente, sumando 203 piezas al año 2019. Los años con menos producción han sido el 2014, con 25 piezas, y curiosamente el 2019, con sólo 5 proyectos estrenados. La búsqueda, que consistió en un riguroso espiguelo por la red y archivos personales, guiado por algunas claves y sugerencias hechas por colegas, fue organizada según año, región, duración y otras variables, incluida el tipo de conflicto. Así, identificamos que la actividad extractiva que más ha dado de qué hablar en estos veinte años del siglo XXI, en Perú, es la megaminería, con 126, seguida de la explotación de hidrocarburos, con 37, los proyectos hidroeléctricos, con 8, y la minería ilegal, con 10 proyectos.

Por lo tanto, consideramos que el suceso que marcó este acercamiento a lo socioambiental en el audiovisual peruano fue la masacre de Bagua, ocurrida el 5 de junio de 2009 tras la represión estatal de un bloqueo carretero sostenido por los pueblos Awajún y Wampís, de la Amazonía.⁸ Después del *baguazo*, que sacudió al país entero, creció todavía más la producción audiovisual hecha por

5 Mauricio Godoy, "Introducción: el giro en el nuevo documental peruano," *Conexión*, no. 9 (septiembre 2018): 10-21.

6 En sus distintas ediciones, se realizaron curadurías y homenajes a realizadores como Nora de Izcue, Mary Jimenez, Heddy Honingman, Juan Alejandro Ramirez, Javier Corcuera, Gianfranco Annichini, José Antonio Portugal, Manuel Chambí, Luis Figueroa, Jorge Suarez y al Grupo Chaski.

7 Enrique Leff, "Racionalidad ambiental, otredad y diálogo de saberes", en *La reapropiación social de la naturaleza* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2004), 298-351.

8 Las comunidades protestaban por las decenas de decretos del gobierno de Alan García (2006-2011), que entregaban prácticamente todo su territorio ancestral a trasnacionales petroleras y mineras, en el contexto de las negociaciones del tratado de libre comercio (TLC) con Estados Unidos.

documentalistas-activistas, intuimos profundamente trastocados por la violencia del extractivismo encarnada en la represión policial y de las fuerzas armadas. Pero también en un contexto de auge de las redes sociales, plataformas de streaming, y el abaratamiento de los dispositivos móviles y tecnologías de registro audiovisual.

A su vez, encontramos que acontece un giro visual sobre la representación y autorrepresentación de las luchas y resistencias. La mediación audiovisual de los movimientos produce documentos visuales y sonoros que nos refieren y acercan a los mundos de vida, la cotidianidad y subjetividad que emergen tanto en los tiempos ordinarios y extraordinarios de sus luchas por la vida en común.

Las modalidades de representación documental, desde un abordaje y preocupación por la dimensión histórica y social de estos procesos, convierten lo documental en dispositivo, discurso y práctica para la expresión de la memoria.⁹ De tal manera, estas prácticas audiovisuales se pueden producir desde una lógica histórica (en el registro y documentación “objetiva” a lo largo del tiempo) que alimenta los archivos y acervos propios, o desde una lógica mediática que es mediada desde la mirada subjetiva sobre el abordaje de la realidad y la representación audiovisual de esta.

A raíz de esta cartografía audiovisual y luego de una serie de encuentros y diálogos de saberes,¹⁰ nace la propuesta del archivo audiovisual comunitario: “MIEL: Miradas en lucha”, como una herramienta abierta y colaborativa puesta a disposición del territorio audiovisual que emerge desde distintas latitudes en Abya Yala.

En ese sentido, la clave de lectura que proponemos para comprender este tipo de producción documental peruana de los últimos tiempos es la propuesta hacia el giro ecoterritorial,¹¹ esta es útil porque invita a prestar atención a discursos y prácticas audiovisuales que enmarcan toda una diversidad de narrativas sobre la acción colectiva que busca disputar sentidos políticos sobre la devastación socioambiental desde una perspectiva de la ecología política latinoamericana. De esta manera, emergen prácticas audiovisuales comprometidas que dan a conocer las propuestas alternativas al desarrollo, desde las comunidades y pueblos en defensa de sus territorios, procesos creativos que evocan narrativas para sostener, cuidar y garantizar la reproducción material y simbólica de la vida colectiva.¹²

En este recorrido por el quehacer audiovisual comprometido encontramos que, hace cincuenta años, las narrativas del despojo y la violencia eran justificadas en nombre de la modernización y el crecimiento económico, y hoy, en nombre del desarrollo sostenible. Primero las cámaras de cine, luego las de video, y ahora casi cualquier teléfono celular, han sido instrumentos para la construcción de propuestas alternativas, diversas y contestatarias respecto a la narrativa hegemónica.

9 Christian León, “Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI,” *Revista de cine iberoamericano El ojo que piensa*, no. 19 (julio -diciembre 2019): 11-25.

10 Maizal, *Memoria MIEL* (Lima: Maizal, 2019).

11 Maristella Svampa, “Consenso de los commodities, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina,” *Colección OSAL*, no. 32 (noviembre 2012): 15-38.

12 Raquel Gutiérrez, y Claudia López, “Producir lo común para sostener la vida,” en *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina?* (Lima: PDTG Tejiendo Saberes, 2019), 387-417.

El audiovisual en movimiento, en Perú y en toda Abya Yala, va sin dirigencia única. No es un ejercicio exclusivo de técnicos y profesionales de la cinematografía o el audiovisual, se convierte, una vez más, en una apuesta colectiva donde convergen de manera intermitente documentalistas, comunicadores comunitarios, reporteros locales, activistas y militantes de los movimientos en lucha, hombres y cada vez más mujeres, que registran y producen un archivo audiovisual convertido en herramienta de confrontación narrativa, de construcción de memoria y movilización desde abajo.

Hacia archivos audiovisuales comunitarios en las luchas socioambientales

Nos adentramos a un campo en disputa delimitado por las políticas de memoria y archivo, según las lógicas de gestión, uso y apropiación de los contenidos que resguardan los acervos documentales. Espacio donde predominan las lógicas institucionales y oficiales desde los grupos hegemónicos. Bajo esta dirección abundan los repositorios que develan una cantidad de vacíos y omisiones a través de libros, actas, listas, colecciones, acusaciones y diversidad de documentación excluida, que demuestran cómo opera el olvido social y los usos de los acervos desde el poder.¹³

En respuesta al acaparamiento de los archivos desde lógicas institucionales y oficiales donde predomina el texto escrito, emergen acervos que permiten juntar enfoques, manejos y usos de los archivos en la puesta de un horizonte por lo común. De esta manera, encontramos que los archivos abiertos o colectivos promovidos desde organizaciones sociales de base o movimientos sociales y sus entramados en la red, permiten configurar espacios alternativos donde convergen lógicas mediáticas, academicistas y comunitarias para su apropiación social. La lógica mediática, apuesta por una recuperación de archivos para la producción audiovisual y con ello crear nuevas piezas desde otros formatos, generar nuevos relatos y narrativas de manera que sigan alimentando los acervos. Las lógicas academicistas, privilegian el acceso y la conservación documental para garantizar una futura recuperación por parte de otros actores. Las lógicas comunitarias, por su parte, evocan la memoria colectiva y el manejo documental como motor en la lucha por lo común para fortalecer los entramados comunitarios, configurando de cierta manera lo que empezamos a denominar archivos audiovisuales comunitarios, como es el propósito de “MIEL: Miradas en lucha”.

Este acervo audiovisual contiene y resguarda del olvido decenas de historias personales y colectivas que desmoronan la narrativa desarrollista con la que se justifica, oculta y minimiza el despojo socioterritorial de los últimos veinte años en Perú. Y recupera el valor testimonial desde el protagonismo, sentir y mirada de mujeres y hombres del campo y la ciudad, en defensa de sus modos y medios de vida ante la ola de proyectos de muerte que se justifican con el discurso del desarrollo y en nombre del crecimiento económico. Un repertorio de relatos

13 Carolyn Steedman, “Dust,” en *The Archive and Cultural History*. (Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2002).

audiovisuales que irradia las distintas resistencias locales, movimientos y organizaciones que cuestionan el extractivismo desde sus formas y mundos de vida sostenidos en la reproducción colectiva de la vida y la lucha por lo común.

Para configurar este tipo de archivos se hace relevante la identificación, catalogación, preservación, libre acceso, circulación y uso de los documentos audiovisuales, que recuperen el discurso social como campo de producción de conocimiento, donde las narrativas se entretajan como artefactos de memoria. De esta manera, los documentos audiovisuales archivados y apropiados desde repositorios comunitarios y digitales permiten la intervención, reinterpretación y configuración de sentidos históricos desde las imágenes. Se construyen relatos que desafían la versión institucional y la mirada cronológica de la historia para develar otras formas de relacionar el presente y el pasado.¹⁴

Estos otros abordajes y entendimientos sobre los archivos comunitarios y digitales dejan atrás la mirada que asocia el archivo con aquel espacio que resguarda el pasado olvidado y poco accesible. Por el contrario, se transforma en un ámbito para la navegación, búsqueda, producción y apropiación, de manera que se constituye en un espacio de investigación y, a la vez, en su propio método de creación. Así, permite mayor acceso a la memoria audiovisual de los pueblos y tener otras posibilidades de evocar el recuerdo a partir de relatos que han sobrevivido al tiempo, los cambios tecnológicos, la pérdida, el descuido y, también, al olvido social impuesto desde lógicas del mercado. Por lo tanto, los archivos resguardan y articulan artefactos que permiten explorar el pasado y ampliar las miradas y entendimientos sobre este. Pero también invitan a conocer narrativas alternativas a los relatos hegemónicos sobre la historia reciente.

Bibliografía

- Godoy, Mauricio. "Introducción: el giro en el nuevo documental peruano." *Conexión*, no. 9 (septiembre de 2018): 10-21. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/20221/20178>
- Gutiérrez, Raquel, y Claudia López. "Producir lo común para sostener la vida." En *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina?*. Lima: PDTG Tejiendo Saberes, 2019.
- Leff, Enrique. "Racionalidad ambiental, otredad y diálogo de saberes." En *La reapropiación social de la naturaleza*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.
- León, Christian. "Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI." *Revista de cine iberoamericano El ojo que piensa*, no. 19 (julio-diciembre de 2019): 11-25. <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/318/316>
- Maizal. *Memoria MIEL 2019*. Lima, Perú: Maizal, 2019.
- Steedman, Carolyn. "Dust." En *The Archive and Cultural History*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2002.
- Svampa, Maristella. "Consenso de los commodities, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina." *Colección OSAL*, no. 32 (septiembre 2012): 15-38. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20120927103642/OSAL32.pdf>
- Taccetta, Natalia. "Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado." *Revista de audiovisual latinoamericano La otra isla*, no.1 (diciembre de 2019): 19-30. <http://enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/2/1>

14 Natalia Taccetta, "Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado," *Revista de audiovisual latinoamericano La otra isla*, no.1 (diciembre 2019): 19-30.



MIEL: Audiovisual and socio-environmental struggles from Peru

By way of introduction

For *Abya Yala* (translator's note: *Abya Yala* is a Pre-Columbian indigenous term used to refer to the Americas), these last 20 years have been characterized by a new cycle of violence caused by the expansion of extractivist borders, to continue with the capitalist cycle of accumulation and dispossession. Hundreds of communities have reacted toward this assault against their bodies and their territories, to uphold their own alternatives to so-called "development" and "progress", which are imposed through megaprojects, without respecting the peoples' self-determination.

The new cycle of struggles and resistance in defense of the territory and common assets has come in hand with an effervescence of audiovisual content that sheds light on this situation. These productions recover the political and committed character in the Latin American audiovisual industry. In this way, the audiovisual movement intertwines, accompanying or being part of the struggles of different groups and communities that stand critical to the economic and political system, out of different contexts and for specific reasons.

In the Peruvian case, the production of pieces that look into the causes and effects of the increasing social-environmental conflict is noteworthy. If we widen the perspective, by going over the audiovisual production of the last 20 years in Peru, this dialogue concerning environmentally driven actions is still more evident. We were able to confirm this during the collective research carried out from Maizal,² "*Narrativas del documental independiente peruano*:"

Conflictos socioambientales, audiovisual y memoria (2000–2018)" (t-n: *Narratives in Peruvian Independent documentary: Socio-environmental conflicts, audiovisual production, and memory (2000–2018)*),³ which recovered a constellation of 230 documentaries, giving an account of a country immersed in multiple processes of struggle to stop extractivism and its devastating effects.

Perspectives in struggle

As part of the research findings, we noticed that with the start of the 21st Century and the digitalization of audiovisual devices, new alternative circuits became available as spaces to come together and to disseminate contemporary production in Peru. Also, the appearance of initiatives such as the first *Muestra de documental independiente peruano* (2001) (t-n: *Peruvian Independent Documentary Series*), and the showcase *El video peruano y los derechos humanos 1984-2004* (2004) (t-n: *Peruvian Video and Human Rights 1984-2004*), which set two important landmarks in the promotion of documentary cinema amid a process of sociopolitical transition.⁴

The *Muestra de documental independiente*, with over ten years in existence, will give rise to a new generation of filmmakers driven to produce, make, and teach cinema,⁵ as it became an important space for diffusion and exhibition, while being inclusive of different formats and experimentations in documentary.⁶ It is within these emerging exhibition spaces that audiovisual productions connected to the memory of internal conflicts and the social issues inherited from the dictatorship are disseminated. It is also here that we identify the first manifestations of a movement focusing on the audiovisual documentation of the growing socio-environmental conflict, which we understand took a turn toward

1 jgonzaleso@pucp.edu.pe, juliogonzalesoviedo@gmail.com

2 Research and audiovisual production collective founded in 2013, with collaborative projects in Peru, Ecuador and Mexico.

3 Award-winning project of the 2018 National Contest for Research Projects on Cinematography and Audiovisual, of the Peruvian Ministry of Culture.

4 The democratic transition in Peru begins in 2000, after almost 10 years of Fujimori's dictatorship (1992-2000) and the end of the cycle of political violence (1980-2000).

5 Mauricio Godoy, "Introducción: el giro en el nuevo documental peruano," *Conexión*, no. 9 (September 2018): 10-21.

6 In its different editions, curatorships and tributes were carried out for producers such as, Nora de Izcue, Mary Jimenez, Heddy Honingman, Juan Alejandro Ramirez, Javier Corcuera, Gianfranco Annichini, José Antonio Portugal, Manuel Chambi, Luis Figueroa, Jorge Suarez and Grupo Chaski.

environmentalization of social struggles,⁷ and its processes of audiovisual documentation.

Thus, during the first decade of the century, certain pieces stand out, such as, *Choropampa el precio del oro* (2002), *Una muerte en Sion* (2003), *Flechas y motosierras. Una lucha por el derecho al bosque* (2005), *Tambogrande, mangos, muerte y minería* (2006), *Triunfo indígena en el Perú* (2008), and *La travesía de Chumpi* (2009), to mention a few.

The documentary filmmakers' increasing interest in socio-environmental disputes is frequently accompanied by a collaborative production rationale and a communitarian outlook. Such is the case with experiences such as *Guarango Film and Video*, *Quisca producciones*, *DOCUPERU*, *Teleandes* (currently part of the Amazonian Film School in Pucallpa), the Chaski group National Microcinema Network, Minkaprod, Maizal, and other initiatives that embrace audiovisual practices that culturally and politically activate the audience.

Among the 230 pieces reviewed during the research, 27 were productions from the first decade of the century. After 2009, the number increased noticeably, resulting in 203 works by 2019. The years with fewer productions have been 2014, with 25 pictures, and curiously 2019, with only 5 projects released. The search, which consisted of a rigorous review of the network and of personal archives, guided by clues and suggestions from colleagues, was organized by year, region, duration, and other variables, including the type of conflict. This is how we identified that the extractive activity that has been most talked about in the last 20 years of the 21st Century in Peru is mega-mining, with 126 projects, followed by the exploitation of hydrocarbons, with 37, hydroelectrical projects, with 8, and illegal mining, with 10.

Therefore, we came to the conclusion that the event that marked this approach to socio-environmental issues in Peruvian audiovisual production was the Bagua massacre, which happened on June 5, 2009, after the state repression of the Awajún and Wampís peoples of Amazonia, who were carrying out

a road blockade.⁸ Following the *baguazo*, which shook the whole country, audiovisual production by activists/documentary filmmakers grew even more. We intuit this was motivated by a profound indignation with extractivist violence, embodied in the repression by police and armed forces, and also, by the context of the boom of social media, streaming platforms, and the lowering costs of mobile devices and audiovisual recording technologies.

At the same time, we found there was a visual shift in the representation and self-representation of struggles and resistances. Audiovisual mediation of movements produces visual and audio documents that refer us and bring us closer to the worlds of life, the daily activity and subjectivity that emerge from the ordinary and extraordinary times, throughout their struggles for communal living.

These modes of documentary representation, from an approach and a concern for the historical and social dimensions of these processes, transform documentary films into a device, a discourse, and a practice for the expression of memory.⁹ Thus, these audiovisual practices can be produced from a historical mindset (in the "objective" recording and documenting over time) that feeds personal archives and collections, or from a mediatic perspective that is mediated from a subjective stand on the approach to reality and its audiovisual representation.

As a result of this audiovisual cartography and after a series of encounters and dialogues of knowledge,¹⁰ the proposal for a community audiovisual archive was born – *MIEL: Miradas en lucha* (t-n: *Perspectives in struggle*) –, as an open and collaborative tool, at the disposal of the audiovisual territory that emerges from different latitudes in Abya Yala.

In this sense, we posit the key to understanding this type of Peruvian documentary production of recent years is this eco-territorial shift.¹¹ This is a useful proposition since it is an invitation to

7 Enrique Leff, "Racionalidad ambiental, otredad y diálogo de saberes", en *La reapropiación social de la naturaleza* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2004), 298-351.

8 Communities protested against a number of executive orders during the government of Alan García (2006-2011), which practically gave all their ancestral territories to oil and mining transnationals in context of the negotiations for the free trade agreement (FTA) with the United States.

9 Christian León, "Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI," *Revista de cine iberoamericano El ojo que piensa*, no. 19 (July - December 2019): 11-25.

10 Maizal, *Memoria MIEL* (Lima: Maizal, 2019).

11 Maristella Svampa, "Consenso de los commodities, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina," *Colección OSAL*, no. 32 (November 2012): 15-38

pay attention to audiovisual discourse and practices that frame a great diversity of narratives about collective action seeking to dispute the political meaning of socio-environmental devastation, from the perspective of Latin American political ecology. In this fashion, committed audiovisual practices emerge to give voice to proposals that present alternatives to development, which come from communities and peoples, in defense of their territories. These creative processes evoke narratives to maintain, care for, and guarantee the symbolic and material reproduction of community life.¹²

On this journey through the committed audiovisual endeavor, we found that 50 years ago, the narratives of dispossession and violence were justified in the name of modernization and economic growth, and today, in the name of sustainable development. First, film cameras, then, video cameras, and now, almost any mobile phone have been instruments to build alternative, diverse, and anti-establishment proposals, as a response to the hegemonic narrative.

The audiovisual movement, in Peru and in all Abya Yala, has no single leadership. It is not the exclusive practice of cinema/audiovisual technicians and professionals. Once more, it becomes a collective commitment where documentary filmmakers, community communicators, local journalists, activists, and militants of struggle movements converge. These men, and an increasing number of women, document and produce audiovisual archives that become instruments of narrative confrontation, construction of memory, and grassroots mobilization.

Towards community audiovisual archives in socio-environmental struggles

We have entered deep into a disputed field, delimited by memory and archive policies, depending on the rationale behind the management, use, and appropriation of the contents within documentary collections. In this space, the institutional and official logics of hegemonic groups prevail. Under this direction, there is an abundance of

archives that reveal a great number of gaps and omissions, throughout books, letters, certificates, collections, accusations, and a diversity of excluded documentation that evinces how the social oblivion works, and the use of heritage by those in power.¹³

In response to archive appropriation through institutional and official modes of thinking, where written texts take precedence, collections emerge that make it possible to bring together approaches, managements, and uses of these archives for a common purpose. Thus, we find that open or collective archives, promoted by grassroots social organizations or social movements and their networks, allow for the configuration of alternative spaces where mediatic, academicist, and communitarian rationales converge to enable social appropriation. Mediatic logic aims to recover archives for audiovisual production, and in that way, create new works in different formats, generate new stories and narratives, so that they continue to feed these collections. Academicist thought privileges access and preservation of documents, to guarantee their future recovery by other actors. Community logics, in turn, evoke collective memory and documentary management, as an engine in the fight for common aims, strengthening community networks, and, in a way, shaping what we begin to refer to as audiovisual community archives, as is the case of MIEL: *Miradas en lucha*.

This audiovisual collection contains and preserves from oblivion multiple personal and collective stories that dismantle the narrative of development used to justify, hide, and minimize the socio-territorial dispossession of the last 20 years in Peru. It recovers testimonial value by highlighting the beliefs and perspectives of rural and urban women and men who defend their ways and means of life, before the onslaught of death projects, justified by the discourse of development, in the name of economic growth. This audiovisual repertoire irradiates different local resistances, movements and organizations that question extractivism from their worlds and lifestyles, sustained in the collective reproduction of life and the struggle for commonality.

12 Raquel Gutiérrez, y Claudia López, "Producir lo común para sostener la vida," en *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina?* (Lima: PDTG Tejiendo Saberes, 2019), 387-417.

13 Carolyn Steedman, "Dust," in *The Archive and Cultural History* (Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2002).

To configure these types of archives, it is relevant to identify, classify, preserve, freely access, circulate, and use these audiovisual documents that recover social discourse as a way to produce knowledge, where narratives intertwine as artifacts of memory. In this way, audiovisual documents that have been archived and appropriated in community and digital collections enable the intervention, reinterpretation, and configuration of historical meaning through images. Stories that defy the institutional version, and the chronological perspective of history are constructed to unveil other ways of relating the present and the past.¹⁴

This approach and understanding of communitarian and digital archives leave behind the idea that these archives hold a forgotten past that is difficult to access. On the contrary, they become an instance for navigating, searching, producing, and appropriating, so that a space for research becomes available, with its own method for creating. This way, they grant greater access to peoples' audiovisual memory and to having other possibilities to evoke memories from stories that have survived time, technological changes, loss, neglect, and then social oblivion imposed by market logics. Therefore, these archives safeguard and articulate artifacts to explore and broaden perspectives and understanding of the past. However, it also encourages people to learn about the alternative narratives to the hegemonic stories about recent history.

Bibliography

- Godoy, Mauricio. "Introducción: el giro en el nuevo documental peruano." *Conexión*, no. 9 (September 2018): 10-21. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/20221/20178>.
- Gutiérrez, Raquel, and Claudia López. "Producir lo común para sostener la vida." In *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina?* Lima: PDTG, 2019.
- Leff, Enrique. "Racionalidad ambiental, otredad y diálogo de saberes." En *La reapropiación social de la naturaleza*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.
- León, Christian. "Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI." *Revista de cine iberoamericano El ojo que piensa*, no. 19 (2019): 11-25. <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/318/316>.
- Maizal. *Memoria MIEL 2019*. Lima: Maizal, 2019. https://issuu.com/elmaizal.audiovisual/docs/miel_miradas_en_lucha_2019.
- Steedman, Carolyn. "Dust." In *The Archive and Cultural History*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2002.
- Svampa, Maristella. "Consenso de los commodities, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina." *Colección OSAL*, no. 32 (2012): 15-38. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20120927103642/OSAL32.pdf>.
- Taccetta, Natalia. "Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado." *Revista de audiovisual latinoamericano La otra isla*, no. 1 (December 2019): 19-30. <http://enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/2/1>.

14 Natalia Taccetta, "Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado," *Revista de audiovisual latinoamericano La otra isla*, no.1 (December 2019): 19-30.

**MANUEL GARRIÓN LIRA
Y ANTONIO CATRILEO
ARAYA DE LA COMUNIDAD
CATRILEO+GARRIÓN¹**

Nunca más sin nosotrxs: una intervención generativa *Epupillan*

Estas palabras están entretejidas con muchas personas con quienes hemos compartido experiencias y práctica artística. Nombrarnos como una Comunidad ha sido un gesto de autodeterminación para desafiar las ideas de familia tradicional, y para traer preguntas abiertas a la misma tradición que por mucho tiempo nos ha negado un espacio. Compartimos algunas reflexiones sobre las memorias y pensamiento colectivo que hemos creado juntxs para florecer como constelaciones de seres *epupillan* mirando hacia el siglo XXI. *Nunca más sin nosotrxs* es un texto generativo en proceso que aquí compartimos.

***I. Tukulpan zugu* (memoria)**

Hemos compartido la palabra *epupillan* gracias al trabajo de escucha atenta a nuestrxs mayores, indígenas sobrevivientes del VIH/SIDA de los años 90, así como a relatos ocultos que se han mantenido alejados del archivo histórico perviviendo en cuerpos excluidxs, memorias rurales y urbanas diseminadas por la desposesión y migración forzada a lo largo de la historia de ocupación colonial territorial de lo que conocemos como Chile. En el archivo sólo hemos encontrado palabras que nos dañan, insultos basados en una mirada eurocéntrica para definir nuestras experiencias. Aquí, no es posible encontrar la palabra *epupillan*. Ausencia que nos invita a abrazarla con más amor, pues se trata de una experiencia que pudo sobrevivir al genocidio contra lxs indígenas no heterosexuales. Se mantuvo opaca para el archivo colonial y ha emergido en momentos críticos para la autodeterminación y sobrevivencia de nuestros seres, al costo de quedar invisible en la historiografía tradicional. ¿Qué hacemos entonces como comunidad de seres *epupillan* si no podemos encontrar la autoridad histórica que se nos impugna?

Hemos dejado de depositar nuestra confianza en el reconocimiento historiográfico, porque es intrínsecamente colonial, patriarcal, heterosexista y racista. Para comprender la potencialidad generativa *epupillan* es necesario desistir del marco de reconocimiento estatal-neoliberal, que el archivo ha tratado de imponer sobre nuestras experiencias. Gracias a la larga investigación autobiográfica-ensayística desarrollada por Antonio Catrileo en su libro *Awkan epupillan mew: dos espíritus en divergencia* (2019), hemos recuperado algunos de estos relatos, encontrando una hebra que hemos seguido para urdir un espacio de reconocimiento autónomo basado en la relacionalidad y reciprocidad con comunidades y territorios amenazados por las lógicas extractivas de diversa índole. *Epupillan* nos conecta más allá de nuestra humanidad

1 Manuel Carrión Lira es estudiante del PhD en Literatura, en la Universidad de California, San Diego, macarrio@ucsd.edu y Antonio Catrileo Araya es estudiante del PhD en Estudios Étnicos, en la Universidad de California, San Diego, acatrileo@ucsd.edu. Somos indígenas queer/trans/no binarios *epupillan* (dos espíritus), y trabajamos articulando espacios generativos de reciprocidad y relacionalidad. Honramos a la tierra y a nuestrxs ancestrox a través de ceremonias materializadas en nuestras prácticas audiovisuales, textiles, editoriales, curatoriales y comunitarias. Actualmente, residimos entre Pikunmapu/Qullasuyu (Región de Valparaíso, Chile) y Territorio Kumeyaay (San Diego, California, EE. UU.). La Comunidad Catrileo+Carrión está actualmente compuesta por Antonio Catrileo Araya, Constanza Catrileo Araya, Malku Catrileo Araya, Alejandra Carrión Lira y Manuel Carrión Lira.

y más allá de la concepción de sexo/género para proponer una relacionalidad activa como parte del *itrofilmongen* (biodiversidad). La opacidad *epupillan* nos recuerda que hay un conocimiento vivo, que no fue capturado ni definido en el archivo, y que nos permite descolonizar la forma en que se comprende la sexualidad/espiritualidad indígena.

II. *Rakizuameluwün* (pensamiento en colectivo)

Witral (telar) es el conocimiento que el *lof* (comunidad) Catrileo ha resguardado a lo largo de todos los procesos de expropiación sufridos, y es lo que como Comunidad Catrileo+Carrión hemos aprendido para compartir. Aquí reside otro espacio de conocimiento generativo *epupillan*: entender la lógica no binaria de ciertas técnicas tradicionales mapuche como una persistencia en la memoria de la lana de nuestros ancestros *epupillan*. La técnica *ñimikan* (seleccionar/dibujar) nos enseña sobre una relación entre tres elementos, proponiendo relaciones más allá de lo binario. Se trata, así, de una regeneración epistemológica y política basada en la tradición. No estamos buscando transgredir la dualidad desde afuera sino transformarla desde adentro, con las mismas herramientas que los tejedores han mantenido y guardado generación tras generación.

Tejer es también un acto de amor, no solo político, sino dirigido a alguien. Es expresión de autonomía porque tejemos en comunidad. Es estar en relación con muchas formas de vida. El torcer la lana nos permite torcer el pensamiento binario para hacer aparecer, mediante frotos eróticos, otras posibilidades que materializamos en nuestra práctica, entendiendo el *witral* como la técnica tradicional que todos conocemos y practicamos, pero también como una metodología para excitar nuestra imaginación política en nuestros videos, libros, acciones y trabajo comunitario.

La perspectiva generativa *epupillan* nos permite entender la relación entre la oveja y quien teje como una práctica intercultural basada en un acuerdo político. Esta relación no es metafórica ya que para nosotros se trata de una articulación cariñosa y política entre ovejas y tejedores, donde el bienestar de todos asegura un vínculo de equilibrio y *küme mongen* (buen vivir): a pesar de que la oveja es invasora, existe un conocimiento de quien teje que permite el equilibrio en un vínculo particular. Reconocemos la agencia de la nación de ovejas, llamas y guanacos en el *witral*, ya que el vínculo no está signado bajo la lógica de la explotación sino de la reciprocidad. Para esto es necesario reconocer todas las formas de vida que articulan esa relación como participantes. Afirmamos que la potencia generativa *epupillan* no es humanista y tampoco es antropocéntrica. Nos reconocemos como parte del *itrofilmongen*.

III. *Trawkülechi* (constelación)

Epupillan también ha migrado y se ha puesto en relación cariñosa con otras comunidades que exceden al propio pueblo Mapuche. Hermanxs no binarixs, trans, lesbianas, maricas del pueblo Aymara, Diaguita,

Chango, Colla, Quechua, han entrado en relación con esta palabra que se ha diseminado de manera opaca y lenta en el territorio de la Región de Valparaíso, en Chile, a través de nuestro trabajo artístico, pero en específico gracias al trabajo activista de Constanza Catrileo, Mallku Catrileo y Alejandra Carrión. Después del Estallido Social de 2019 en Chile, se ha abierto un espacio de *nütram* (conversación) y de creación liderado por diversas comunidades indígenas de la Quinta Región, pensando en qué pasaría luego de *Chileyem* (Chile ha muerto). En este diálogo emerge *Pikunmapu/Qullasuyu* como una especulación político-territorial, que lacera el tiempo lineal y hace emerger el nombre del territorio del norte del *Wallmapu* (territorio ancestral Mapuche), y del sur del *Tawantinsuyu* (territorio donde viven nuestrxs hermanxs andinxs), como un territorio indígena que ha sido compartido y reclamado desde un lugar que la historiografía chilena, incluso por algunxs mapuche, ha nombrado como ausente de indígenas. Quienes han liderado estas reclamaciones son, en su mayoría, cuerpxs indígenas no heterosexuales que expresan la potencia generativa *epupillan* como gesto de insistencia en un nombre en dos lenguas indígenas. Esto es un desafío a la chilenidad/chilenización como un evento cumplido y acabado para comprender lo irreductible de la experiencia indígena para un territorio marcado por la esclavitud y la encomienda como lógicas necropolíticas, de control sexual, reproductivo y de mano de obra en el Chile central.

Pikunmapu/Qullasuyu es, para nosotrxs, la expresión de una potencia *epupillan* al generar un horizonte de imaginación política capaz de intervenir en la temporalidad lineal de la producción/reproducción. Queremos desafiar la lógica etno-nacionalista de reclamación territorial para abrírnos a pensar una relacionalidad entre pueblos como forma de autodeterminación y soberanía territorial, que se ha organizado fundamentalmente contra la especulación inmobiliaria, el robo del agua mediante los derechos de agua, la minería transnacional y también contra el centralismo de Santiago de Chile, como un tipo de expresión de la colonialidad contemporánea. Se trata de una comprensión que se fuga de la nación como estructura de poder, se rehúsa a la familia (reproductiva) como única forma de parentesco y se desvía del reconocimiento como política de inclusión. Estamos haciendo una política trans-indígena de reclamación e imaginación que toca lo *epupillan* como uno de sus vectores especulativos para desarmar armando. Somos constelaciones buscando justicia a la disolución que vivieron nuestrxs ancestros *epupillan*. Somos una comunidad expandida más allá de la idea de nación y familia heterosexual.

IV. Rayunkülen (Estamos floreciendo)

Cuando decimos “nunca más sin nosotrxs”, no estamos pidiendo un espacio de representación estatal que nos permita circular dentro de los términos de la conversación ya establecida. Se trata de transformar el silencio y trauma intergeneracional *epupillan* para imaginar en conjunto con otrxs nuestro florecimiento. Nuestra práctica artística la entendemos como práctica fugitiva de la categoría arte: es la manera en que hemos logrado mantener el equilibrio de responsabilidad con nuestras

comunidades y afectos. La experiencia situada de cada persona que se abre a lo *epupillan* nos ha nutrido hasta hoy, formando una constelación *epupillan* de seres disidentes espirituales, sexuales y políticos. Todxs lxs que nos hemos reunido hoy en esta constelación como comunidad expandida, hemos sufrido la expulsión de la comunidad, la duda sobre nuestra indigeneidad y sexualidad, la burla, difamación, mentira e incluso la apropiación de nuestras ideas e imágenes. Este odio viene del mundo no indígena, pero también es reproducido por gente indígena. Nuestra respuesta ha sido seguir compartiendo nuestro trabajo artístico como un puente de vinculación, para contribuir a la cultivación de futuridades que difieran de la hegemonía neoliberal, multicultural y funcional a la mirada blanca. Es por eso que la potencia generativa *epupillan* más significativa ha sido la construcción de un amor profundo y real, que nos anima como Comunidad a insistir, pues hemos vivenciado la capacidad sanadora que nuestra práctica genera. La potencia generativa *epupillan* es una ceremonia amorosa, fugitiva, infinita, opaca, imperceptible y radical.

Bibliografía

Catrileo, Antonio. *Awkan epupillan mew: dos espíritus en divergencia*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2019.



Never Again Without Us: a generative *Epupillan* intervention

These words are interwoven with many people with whom we have shared experiences and artistic practice. Naming ourselves a Community is a gesture of self-determination, to defy the traditional family concepts, and to bring open questions to the very tradition that has denied a space for us for so long. We share some reflections about the memories and collective thought that we have created together, to thrive like constellations of *epupillan* beings looking toward the 21st Century. *Never Again Without Us* is a generative text, a work-in-progress that we share herein.

1. *Tukulpan zugu* (Memory)

We have shared the term *epupillan* through the work of listening attentively to our Indigenous Mapuche elders that survived the HIV/AIDS of the 1990s. It also comes up in

hidden stories that have been kept from the historic record, yet live on in excluded bodies, rural and urban memories disseminated by dispossession and forced migration, throughout the history of colonial occupation of what we know as Chile. Within the record, we have only found words that hurt us, insults based on a Eurocentric vision to define our experiences. Here, we cannot find the word *epupillan*. This absence invites us to embrace it more lovingly, an experience that managed to survive the genocide against non-heterosexual Indigenous. It remained opaque to the colonial archive and has emerged at critical moments for the self-determination and survival of our beings, paying the cost of an enduring invisibility in traditional historiography. What do we do then, as a community of *epupillan* beings, if we cannot find the historic authority that challenges us?

We have stopped putting our trust in historiographic recognition, because it is intrinsically colonial, patriarchal, heterosexist, and racist. To understand the generative *epupillan* potential, one must opt out of

1 Manuel Carrión Lira is a PhD candidate in Literature, at University of California, San Diego, macarrio@ucsd.edu. Antonio Catrileo Araya is a PhD student in Ethnic Studies, at University of California, San Diego, acatrileo@ucsd.edu. We are queer/trans/non-binary *epupillan* (two spirits) natives, and we work articulating generative spaces for reciprocity and relationality. We honor the land and our ancestors, through ceremonies materialized in our audio-visual, textile, editorial, curatorial, and community practices. We currently reside between Pikunmapu/Qullasuyu (Valparaíso Region, Chile), and the Kumeyaay Territory (San Diego, California, USA). The Catrileo+Carrión Community is currently made up of Antonio Catrileo Araya, Constanza Catrileo Araya, Malku Catrileo Araya, Alejandra Carrión Lira, and Manuel Carrión Lira.

the state-neoliberal recognition framework, which the historic record has tried to impose on our experiences. Thanks to the long autobiographical-essayist investigation Antonio Catrileo undertook for their book *Awkan epupillan mew: dos espíritus en divergencia* (2019), we have recovered these stories, finding a thread we have followed, to weave a space for autonomous recognition, based on relationality and reciprocity with communities and territories threatened by diverse logics of extraction. *Epupillan* connects us beyond our humanity and beyond the conception of sex/gender, to propose an active relationality that is part of *itrofilmongen* (biodiversity). *Epupillan* opacity reminds us there is a living knowledge that was not captured or defined in the archive, and which allows us to decolonialize the way in which we understand Indigenous sexuality/spirituality.

II. Rakizuameluwün (Thinking in collective)

Witral (loom) is the knowledge the Catrileo *lof* (community) has kept throughout all the processes of spoliation we have suffered, and it is what we, as Catrileo+Carrión Community, have learned to share. Herein lies another space of generative *epupillan* knowledge: understanding the non-binary logic of certain traditional Mapuche techniques as the persistence, in the memory of wool, of our *epupillan* ancestors. The *ñimikan* technique (selecting/drawing) teaches us about a relationship among three elements, proposing relationships beyond the binary. Thus, it is an epistemological and political regeneration based on tradition. We are not looking to transgress duality from the outside, but rather, transform it from within, with the same tools that weavers have maintained and preserved, generation after generation.

Weaving is also an act of love; not merely political, it is also directed at someone. It is an expression of autonomy, as we weave in community. It is to be in relationship with many life forms. Warping the wool allows us to warp binary thought to conjure up, through an erotic touch, other possibilities, which we materialize in our practice, understanding the *witral* as the traditional technique we all know and practice, but also as a methodology to excite our political imagination in our videos, books, actions, and community work.

The generative *epupillan* perspective allows us to understand the relationship between the sheep and those that weave, as an intercultural

practice based on a political agreement. This relationship is not metaphorical, as for us, it is about the warm political articulation between sheep and weaver, where the wellbeing of everyone assures a bond of equilibrium and *küme mongen* (well-living): even though sheep are invaders, those that weave have a certain knowledge that allows for balance within a particular bond. We recognize the agency in the sheep, llama, and guanaco nations within the *witral*, as our bond is not sealed under the worldview of exploitation, but that of reciprocity. To that end, it is necessary to recognize as participants all forms of life that articulate this relationship. We affirm that generative *epupillan* potency is not humanistic or anthropocentric. We recognize ourselves as part of the *itrofilmongen*.

III. Trawkülechi (Constellation)

Epupillan has also migrated and has entered into loving relationships with other communities that go beyond the Mapuche people. Non-binary, trans, lesbian, and queer siblings from the Aymara, Diaguita, Chango, Colla, and Quechua peoples have entered into relationship with this word, which has disseminated in a slow, opaque manner, throughout the territory of the Valparaíso Region, in Chile, through our artistic work, and specifically, thanks to the work of activists Constanza Catrileo, Malku Catrileo, and Alejandra Carrión. After the 2019 Social Uprising in Chile, a space for *nütram* (conversation) and creation opened, led by diverse native communities in the Fifth Region, thinking about what would happen after *Chileyem* (Chile has died). *Pikunmapu/Qullasuyu* emerged out of this dialog, as a political-territorial speculation that lacerates linear time, bringing up the names of the northern territories in *Wallmapu* (ancestral Mapuche land) and the southern reaches of *Tawantinsuyu* (the lands inhabit by our Andean siblings), as an Indigenous territory that has been shared and claimed from a space that Chilean historiography, and even some Mapuche, have deemed free from Indigenous. Those who have led these claims are mostly non-heterosexual Indigenous bodies that express the generative *epupillan* potency as a gesture of insistence, in a name in two indigenous languages. This is in defiance of *Chileanness/Chileanization* as a fulfilled and completed event, to comprehend the indomitable character of Indigenous experience, in a territory marked by slavery and the *encomienda* as logics of

necropolitics, and of sexual, reproductive, and labor control, in central Chile.

For us, *Pikunmapu/Qullasuyu* is an expression of *epupillan* potency in generating a horizon for political imagination that is capable of intervening the linear production/reproduction temporality. We want to defy the ethno-nationalist logic in territorial claims, to open into thinking of a relationality among peoples, as a way for self-determination and territorial sovereignty, which has essentially organized against real estate speculation, the theft of water via water rights, transnational mining, and also the centralism in Santiago, Chile, as an expression of contemporary coloniality. This is an understanding that goes beyond nation as a power structure, rejecting the (reproductive) family as the sole form of kinship, and deviating from recognition as policy of inclusion. We are making trans-Indigenous politics of reclamation and imagination, which touches on the *epupillan* as one of its speculative vectors, to tear down what has been established. We are constellations, seeking justice for the dissolution our *epupillan* ancestors suffered. We are a community that expands beyond the ideas of nation and the heterosexual family.

IV. Rayunkülen (We are thriving)

When we say “never again without us”, we are not asking for representation at the governmental level that allows us to circulate within the terms of a conversation that has already been established. It is about transforming the intergenerational *epupillan* silence and trauma, to imagine our thriving together with others. We understand our artistic practice as a fugitive practice in the arts category: it is the way in which we have managed to keep the balance between our communities and affections. The situated experience of each person that opens to the *epupillan* has nurtured us until today, engendering an *epupillan* constellation of spiritually, sexually, and politically dissident beings. Today, everyone gathered in this constellation, as an expanded community, has suffered expulsion from communities, doubts about our Indigeneity and our sexuality, mockery, defamation, lies, and even the appropriation of our ideas and images. This hatred comes from the non-Indigenous world, but it is also reproduced by Indigenous people. Our response has been to continue sharing our artistic work, as a bridge to connect, to contribute to grow new futurities that differ

from the neoliberal, multicultural hegemony that is functional to settler colonial worldview. This is why the most significant generative *epupillan* potency has been the building of a real and profound love that drives us to insist as a community, because we have experienced the healing power our practice generates. The generative *epupillan* potency is a loving, figurative, infinite, opaque, imperceptible, and radical ceremony.

Bibliography

Catruleo, Antonio. *Awkan epupillan mew: dos espíritus en divergencia*. Santiago, Chile: Pehuén Editores, 2019.



INTERPELACIONES AL ARTE DESDE LATINOAMERICA

Interpellations to art
from Latinamerica

En esta conversación se cuestionaron los límites del concepto de arte, en el sentido occidental, profundizando en las posibilidades de descentrar, interpelar y resignificarlos desde Latinoamérica. En la discusión, se tocaron temas como los procesos de descolonización, la pluralidad, la autogestión, la autodeterminación, la brujería, el canibalismo y los saberes ancestrales, como estrategias para reconfigurar desde Latinoamérica lo que entendemos como arte.

The limits of the concept of art, in the Western sense, were questioned in this conversation, and the possibilities of de-centering, questioning, and re-signifying them from Latinamerica explored in depth. The dialog touched on topics such as the processes of decolonization, plurality, self-management, self-determination, witchcraft, cannibalism, and ancestral knowledge, as strategies to reconfigure what we understand as art, from Latinamerica.

**YURI HUMBERTO
MUENALA VEGA¹**

Entretejido de prácticas creativas con conceptos *kichwas*²

El gesto de autodefinir conceptualmente y nombrar en una lengua originaria como el *kichwa* las prácticas creativas en el campo del arte, supera las limitadas conceptualizaciones alrededor del arte indígena, que provienen de discursos hegemónicos y que al desenmascararlos evidencian enfoques peyorativos al encajarlo como artesanía, folclor, cultura material, arte naïf, etc. Al igual que en los años 80, los *kichwas* cuestionaron los procesos de blanqueamiento y de despersonalización al no poder inscribir, en el registro civil de Ecuador, sus nombres en su lengua materna y ejercer su derecho a existir desde las singularidades de su *Ser*, con sus representaciones y presentaciones. En la actualidad, son múltiples los escenarios de negociaciones e intercambios que responden a procesos de autodeterminación de los pueblos y nacionalidades indígenas, y el campo del arte es uno de ellos.



Las presentes reflexiones surgen del reconocer y formar parte de procesos que desafían las pretensiones unidireccionales en el campo de las artes, y que indagan las dimensiones que se desprenden al autodefinir con conceptos y categorías *kichwas* las prácticas creativas. Para ello, se toma como base las demandas y luchas históricas de los pueblos y nacionalidades indígenas, para conquistar derechos que les posibiliten la

1 Universidad de Investigación de Tecnología Experimental Yachay. Área de Gestión Cultural, yaurimuenaal@hotmail.com

2 Este texto es una versión reducida de la presentación del Proyecto de Investigación en Artes Nanta Mañachi Préstame el Camino; Autodefinir Prácticas Creativas con Perspectiva Intercultural, PNMA, 2022.

autodeterminación, para la continuidad de su propio tejido organizativo, creativo, cultural, vivencial, territorial y espiritual. En un segundo momento, se intenta pensar en la relevancia de autodefinir las prácticas creativas *kichwas* y como éstas subvierten las limitadas concepciones del canon del arte moderno en relación al arte indígena, con el fin de ampliar la paleta a una diversidad de formas de pensar, crear, imaginar, relacionarse y entretener caminos creativos. Con ello, se intenta establecer el vínculo entre las prácticas creativas y el acto de autodenominarlas con conceptos *kichwas* que, a su vez, activan y evocan intenciones, símbolos, relaciones y espiritualidades que cobran sentido vivencial al ser nombradas en los circuitos del arte.

Perspectivas prácticas y reflexivas

Los procesos autogestionados de los pueblos indígenas tienen una larga tradición. Sin embargo, siguiendo las reflexiones de Luis Macas, el hecho histórico del levantamiento indígena en el solsticio de verano del Inty Raymí de 1990, evidenció el protagonismo organizativo, creativo y político del movimiento indígena en la esfera nacional de Ecuador, y demanda de: justicia; tierra y territorialidad; educación intercultural bilingüe; el derecho a una vida digna y la autodeterminación de las nacionalidades y pueblos indígenas.³ Esto entra en disputa con las estructuras dominantes de opresión, exclusión y discriminación en las múltiples esferas sociales y se proyecta como un derecho a ser alcanzado por los pueblos indígenas para decidir y definir sus propias formas de organización y, desde esa premisa, perseguir su desarrollo territorial, social, cultural, lingüístico, espiritual.

De ahí que, en el campo del arte, el hecho de autodefinir los procesos, prácticas, colaboraciones y creaciones de los propios artistas con conceptos y categorías que surjan de los propios códigos lingüísticos *kichwas*, supera las concepciones definitorias limitadas de arte indígena y cuestiona, siguiendo a Ticio Escobar, los postulados que el arte moderno occidental, auto proclamado como universal, propuso como requisitos específicos para aspirar a ser considerado arte, “la autonomía formal, la genialidad individual, la renovación constante, la innovación transgresora y el carácter único y original de cada una de aquellas obras”.⁴

En contraste, al ser parte y constituir una comunidad de mutuo aprendizaje entre artistas *kichwas* de distintas generaciones, consientes de sus herencias culturales y reivindicaciones históricas, así como también del carácter cambiante y dinámico de la realidad, se toma como estrategia creativa el trasladar conceptos *kichwas* y los significados de su lugar común de enunciación, para integrarlas como emergentes enfoques conceptuales y creativos en las artes visuales, como los siguientes:

Chukchiy (recoger de lo ya cosechado)

Volver a mirar los procesos creativos que ofrecen los territorios y sus particularidades.

3 Luis Macas, “Sumak Kawsay: La vida en plenitud” *América Latina en movimiento* ALAI, n° 452 (2010), 18.

4 Ticio Escobar, “Arte Indígena: El Desafío de lo Universal,” *Casa de las Américas*, n°. 217 (2013): 5.

Sumakruray (saber hacer y hacer bien)

Saber hacer para un hacer bien en perspectiva integral y holística, que busca equilibrio, armonía y proporcionalidad con la naturaleza y sus fuerzas espirituales.

Kikinkunawan (con ustedes)

Ser, estar, imaginar, crear y producir desde ontologías relacionales e integrales con compromisos comunes éticos, culturales y políticos.

Ñanda Mañachi (préstame el camino)

Diálogo e intercambio recíproco de saberes y conocimientos valorando las diferencias desde la confianza, afectividad, cercanía.

El autodefinir y conceptualizar con categorías *kichwas* las prácticas artísticas se presenta, como una acción creativa imaginativa, pues, siguiendo los postulados de Arjun Appadurai, la imaginación se proyecta como un campo amplio que propicia el agenciamiento y organización social, y favorece la realización de acciones transformadoras.⁵ Precisamente, porque el autodefinir conlleva una serie de agenciamientos dado que afirma de entrada la presencia protagónica de creadores *kichwas*, quienes logran encontrar una sinergia entre los modos de producción creativa y el significado de ciertos códigos lingüísticos que forman parte de los contextos culturales, identitarios, históricos y políticos.

Así también, se trataría de prácticas, saberes, conceptos que nos permiten imaginar una pedagogía en el campo del arte con perspectiva crítica e intercultural. Siguiendo a María Acaso, para una pedagogía crítica se requieren dos cosas: por un lado, nos invita a sospechar y desenmascarar el tipo de pensamiento que está atrás de las representaciones⁶ y categorías binarias de separación, exclusión, confrontación entre cultura y naturaleza, materia y espiritualidad, arte y artesanía, arte occidental y arte indígena que aún permanecen vigentes. Por otro lado, nos motiva a aportar en la educación intercultural bilingüe y acompañar desde el arte los procesos de autodeterminación de las nacionalidades y pueblos indígenas en el Ecuador, desde acciones alternativas y creativas que configuran prácticas, procesos y productos artísticos que tengan el poder de transmitir conocimientos e impulsar la continuidad de las luchas por el derecho a existir.

Puedo reflexionar sobre el sospechar y desenmascarar procesos de exclusión desde mi propia formación en artes plásticas, en la que como referencias académicas estuvieron presentes principalmente artistas, técnicas, estilos y corrientes que correspondían a los distintos ismos del siglo XX, y no existieron referencias sobre el arte de los pueblos indígenas. Con esas limitantes, consideré la temática y la conceptualización de la obra como el espacio que permitiría develar y desenmascarar ciertas estructuras de colonización y aculturación, que han estereotipado la diversidad e inciden en la construcción de

⁵ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada* (Buenos Aires: Trilce, 2001), 45.

⁶ María Acaso, *La educación artística no son manualidades, nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual* (Madrid: Catara, 2009) 148-149.

imaginarios y subjetividades a través de los medios de comunicación, que con lenguajes sutiles y directos, distorsionan la realidad de la diversidad.

La serie de obras “Anestesia de la creatividad” (2006), remite a pensar sobre el poder e impacto que tienen las imágenes visuales presentes en nuestra cotidianidad, aquellas dedicadas al entretenimiento, a moldear la realidad, a persuadir con estereotipos importados e invasivos, proyectados cada vez que encendemos la televisión o navegamos por internet. El gran desafío es entrenar la mirada, ser críticos de lo que miramos y consumismos visualmente, y a su vez, integrar representaciones visuales que pongan en valor diversos conocimientos pertinentes culturalmente para la formación de los niños, en sus primeros años.



Por su parte, el configurar procesos creativos conjuntos entre artistas *kichwas* y *no kichwas* como acciones alternativas, nos llevó a constituir comunidades de mutuo aprendizaje, lo cual despertó ciertas inquietudes comunes, como por ejemplo: ¿qué implica denominar con conceptos *kichwa* las prácticas creativas y las obras artísticas? Esto, sin duda, está relacionado con el derecho a existir y pensar al arte como una

estrategia ética, estética y política, que busca la continuidad de saberes, conocimientos y prácticas culturales.

Así, la experiencia de un trabajo articulado con los aportes e intereses individuales y comunes, en formatos y lenguajes artísticos diversos, ha posibilitado cultivar múltiples aprendizajes que han abierto caminos y metodologías en el quehacer creativo. Estas experiencias se comprenden como prácticas, estrategias, metodologías y pedagogías que demandan, en el campo del arte, el surgimiento de saberes, conocimientos, y experiencias creativas desde la diversidad.

La serie de obras “*Kikinkunawan*” (Con ustedes) propone, por un lado, representar el compromiso de entretener procesos prácticos y reflexivos decoloniales a partir de sentires comunes, lo cual supera la individualidad, segregación y competencia, para abrir caminos que posibiliten el encuentro, intercambio, reciprocidad de diversos pensamientos, conocimientos y saberes alrededor del quehacer creativo. Una segunda vía es considerar e incorporar en la praxis creativa, con mucha responsabilidad ética, poética y política, la ritualidad que despierta y enciende energías espirituales, para continuar con los legados ancestrales y relacionarlos con las luchas aún vigentes por constituir sociedades interculturales.



A modo de cierre

El perfilar un camino desde donde pensar las distintas fases y dimensiones que se desprenden de las prácticas creativas de los artistas *kichwas*, y relacionarlas con las intenciones y significados de cuatro conceptos *kichwas*: *Chukchiy*; *Sumakruray*; *Kikinkunawan*; *Nanda Mañachi*, cuyos significados se enlazan unos y otros manteniendo sus singularidades, se constituye en un estrategia para poner en valor la importancia de los procesos autogestionados que pretenden entretener experiencias creativas. El objetivo es mantener y hacer visibles, en el campo del arte, las demandas históricas por el derecho a existir, pensar, sentir, crear desde sus propias concepciones y, a su vez, ofrecer metodologías que posibiliten diversos intercambios, colaboraciones, acciones y prácticas artísticas con compromisos comunes.

El imaginar y activar las prácticas y obras artísticas articuladas con

códigos lingüísticos *kichwas* nos incita a cercarnos a un modo alternativo de hacer, pensar, crear y, a su vez, extiende una invitación para acoger y brindar, ofrecer y apropiarse, colaborar y cuidar los legados heredados, la memoria viva, el pasado reciente, y nos *presta el camino* para la apertura de posibles futuros que van más allá de las estéticas.

Imágenes

- 01 - Muenala, Inty. Rectificación e inscripción en el registro civil de Ecuador de un nombre en lengua originaria, debido a que en 1978 no les fue permitido a sus padres registrar oficialmente su nombre en lengua kichwa.
 02 - Yauri Muenala. De la serie Anestesia de la Creatividad. Técnica mixta; pintura y textura 2006.
 03 - Yauri Muenala. De la serie Kikinkunawan (Con Ustedes). Técnica mixta; pintura y textura. 2018.

Bibliografía

- Acaso, María. *La educación artística no son manualidades, nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Catara, 2009.
 Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: Trilce, 2001.
 Escobar, Ticio. "Arte Indígena: El Desafío de lo Universal." *Casa de las Américas*, no. 217 (2013).
 Macas, Luis. "Sumak Kawsay: La vida en plenitud." *América Latina en movimiento* ALAI, no. 452 (2010).



Interweaving creative practices with Kichwa² concepts

The act of conceptually self-defining and using a native language such as *Kichwa* to name creative practices in the field of art, surpasses the limited conceptualizations around indigenous art that come from hegemonic discourses. When unveiled, these evince a pejorative approach towards this type of art, pigeonholing it as craftwork, folklore, material culture, naïve art, etc. In the 80s, the *Kichwas* questioned the processes of whitewashing and depersonalization, when they were unable to register their names in Ecuador's civil registry using their mother tongue, and so, exercise their right to exist from the singularities of their *Being*, with their representations and presentations. At present, there are multiple scenarios of negotiations and exchanges which are the result of self-determination processes by indigenous peoples and nations, and the field of art is one of them.

These reflections arise from recognizing and being part of processes that defy unidirectional claims in the field of art, and which look into the dimensions that derive from self-defining creative practices using

Kichwas concepts and categories. To this end, the starting point is the historic demands and struggles of the indigenous peoples and nations, to conquer rights that enable self-determination for the continuity of their own organizational, creative, cultural, experiential, territorial, and spiritual fabric. Subsequently, the task becomes to think about the relevance of self-defining the *Kichwa* creative practices and how they subvert the limited conceptions of the modern art canon in regards to indigenous art, in order to widen the palette to a broader diversity in ways of thinking, creating, imagining, relating, and intertwining creative paths. With this, the objective is to establish the link between creative practices and the act of referring to them with *Kichwa* concepts that activate and evoke intentions, symbols, relationships, and spiritualities that acquire experiential meaning when mentioned in art circuits.

Practical and Reflexive Practices

There is a long tradition of indigenous peoples self-managing processes. However, according to Luis Macas's reflections, the historical event of the indigenous uprising in the summer solstice of Inty Raymi in 1990 revealed an organizing, creative, and political protagonism of the indigenous movement

1 Yachay Experimental Technology Research University, Cultural Management Area, yaurimuenala@hotmail.com

2 This text is a reduced version of the presentation of the Nanta Mañachi Lend Me the Way Arts Research Project; *Préstame el Camino; Autodefinir Prácticas Creativas con Perspectiva Intercultural*, PNMA, 2022.

in the Ecuador's national sphere. Through this demonstration, they demanded justice; land and territory; bilingual intercultural education; the right to lead a dignified life, and the self-determination of indigenous nations and peoples,³ which enter into conflict with the dominant structures of oppression, exclusion, and discrimination, in the multiple social spheres. This evolves into a right to be achieved by all indigenous peoples, in order to decide and define their own ways of organization and, from that premise, pursue their territorial, social, cultural, linguistic, and spiritual development.

Therefore, in the field of art, the act of self-defining the processes, practices, collaborations, and creations of artists with concepts and categories that emerge from *Kichwa* linguistic codes, overcomes the limited defining concepts for indigenous art, and questions, according to Ticio Escobar, the postulates that Western modern art, self-proclaimed as universal, set forth. These were imposed as specific requirements to be considered art: "formal autonomy, individual genius, constant renovation, disruptive innovation, and the unique and original character of each of those art works."⁴

In contrast, being part of and constituting a community of mutual learning among *Kichwa* artists of different generations, aware of their cultural heritages and historical claims, along with the changing and dynamic character of reality, the creative strategy to transfer *Kichwa* concepts and the meanings of their shared place of enunciation is adopted, to integrate them as emerging conceptual and creative approaches in the visual arts. Some of them are the following:

Chukchiy (to collect from what has already been harvested)

Looking again at the creative processes offered by the territories and their distinctive features.

Sumakruray (to know how to do and do well)

Knowing how to do to do well from an integral and holistic perspective, which seeks balance, harmony, and proportionality with nature and its spiritual forces.

Kikinkunawan (with you)

To exist, to be, to imagine, to create, and to produce from relational ontologies that integrate with shared ethical, cultural, and political commitments.

Nanda Mañachi (lend me the way)

Dialogue and reciprocal exchange of diverse knowledge, valuing differences from trust, affection, closeness.

Self-defining and conceptualizing artistic practices with *Kichwa* categories is presented as an imaginative creative action, since, following Arjun Appadurai's postulates, imagination is projected as a broad field that promotes social agency and organization, and favors undertaking transformative actions.⁵ Precisely, self-definition entails a series of acts of agency, as it affirms from the outset *Kichwa* creators' protagonist presence, managing to find a synergy between modes of creative production and the meaning of certain linguistic codes that are part of their cultural, identity-related, historical, and political contexts.

Likewise, these would be practices, knowledge, concepts that allow us to imagine a pedagogy in the field of art, with a critical and intercultural perspective. According to María Acaso, for a critical pedagogy two things are needed: first, it invites us to suspect and unmask the type of thought that is behind binary representations⁶ and categories of separation, exclusion, confrontation, between culture and nature, matter and spirituality, arts and crafts, Western art and indigenous art, which still remain in force. Secondly, it motivates us to contribute to bilingual intercultural education, and to accompany, from the arts, the processes of self-determination of indigenous nations and peoples in Ecuador, through alternative and creative actions that configure practices, processes, and artistic products that have the power to transmit knowledge and promote the continuity of the struggles for the right to exist.

I can reflect on suspicions and the unmasking of exclusion processes from my own educational background in the visual arts, where the academic references were mainly artists, techniques, styles, and trends of the different isms of the 20th Century, while

3 Luis Macas, "Sumak Kawsay: La vida en plenitud" *América Latina en movimiento* ALAI, n° 452 (2010), 18.

4 Ticio Escobar, "Arte Indígena: El Desafío de lo Universal" Casa de las Américas, n°. 217 (2013): 5.

5 Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada* (Buenos Aires: Trilce, 2001), 45.

6 María Acaso, *La educación artística no son manualidades, nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. (Madrid: Catara, 2009) 148-149.

no references were made to indigenous art. With these limitations, I regarded the topics and conceptualization of an artwork as the space to unveil and unmask certain structures of colonization and acculturation. These have stereotyped diversity and have an impact on the construction of imaginaries and subjectivities through media, which, with subtle and direct language, distort the reality of diversity.

The series of works "Anestesia de la creatividad" (2006) (translator's note: Creativity Anesthesia), invites us to think about the power and impact of visual images present in our daily lives – those dedicated to entertainment, to mold reality, to persuade with imported and invasive stereotypes projected every time we turn on the television or surf the internet. The great challenge is to train the eye, to be critical of what we look at and consume visually, and also, to integrate visual representations that highlight the value of varied, culturally relevant knowledge, for children's upbringing, during their initial years.

Moreover, configuring joint creative processes between *Kichwa* and non-*Kichwa* artists as alternative actions, led us to constitute communities of mutual learning, which aroused certain shared concerns, among them, what are the implications of naming creative practices and artistic works with *Kichwa* concepts? This is undoubtedly related to the right to exist and to think of art as an ethical, aesthetic, and political strategy, seeking the continuity of cultural knowledge, wisdom, and practices.

Thus, the experience of work that is articulated with individual and shared contributions and interests, in diverse artistic formats and languages, has made it possible to cultivate multiple learnings that have opened paths and methodologies in the creative endeavor. These experiences are understood as practices, strategies, methodologies, and pedagogies that demand, in the field of art, the emergence of understanding, knowledge, and creative experiences out of diversity.

The series of works "*Kikinkunawan*" (With you) intends, on one hand, to represent the commitment to interweave practical and reflexive decolonial processes out of shared feelings, which go beyond individuality, segregation, and competition, to open paths that enable meeting, exchange, and reciprocity of various thoughts, knowledge, and understanding around the creative endeavor. A second avenue is to consider and incorporate

into the creative praxis, with much ethical, poetic, and political responsibility, the ritual that awakens and ignites spiritual energies, to continue with ancestral legacies and relate them to the ongoing struggles to constitute intercultural societies.

In Closing

Outlining a path from where to think about the different phases and dimensions that emerge from *Kichwa* artists' creative practices, and relating these to the intentions and meanings of four *Kichwa* concepts: *Chukchi*; *Sumakruray*; *Kikinkunawan*; *Nanda Mañachi*; whose meanings are linked to each other, while maintaining their singularities, becomes a strategy to value the importance of self-managed processes that aim to intertwine creative experiences. The objective is to maintain and highlight, in the field of art, the historical demands for the right to exist, think, feel, create from their own conceptions, and at the same time, to offer methodologies that enable various artistic exchanges, collaborations, actions, and practices, with shared commitments.

Imagining and activating artistic practices and works articulated with *Kichwa* linguistic codes incites us to approach an alternative way of doing, thinking, creating, and, also, extends an invitation to welcome and offer, provide and appropriate, collaborate and care for inherited legacies, living memory, and the recent past, *lending us the road* to open possible futures that go beyond aesthetics.

Images

01. Muenala, Inty, Correction and registration in Ecuador's civil registry of a name in a native language, since, in 1978, parents had not been allowed to officially register their child's name in *Kichwa*.
02. Yauri Muenala. From the series "Anesthesia of Creativity." Mixed technique; painting and texture 2006.
03. Yauri Muenala. From the *Kikinkunawan* (*With You*) series. Mixed technique; paint and texture. 2018.

Bibliography

- Acaso, María. *La educación artística no son manualidades, nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Catara, 2009.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: Trilce, 2001.
- Escobar, Ticio. "Arte Indígena: El Desafío de lo Universal." *Casa de las Américas*, no. 217 (2013).
- Macas, Luis. "Sumak Kawsay: La vida en plenitud." *América Latina en movimiento* ALAI, no. 452 (2010).

PAULINA
OÑA¹

Proyecto Invocaciones

Quisiera comenzar este texto con un *traer del pasado* una pregunta provocadora que podría considerar no respondida. En nuestro encuentro virtual realizado el 17 de febrero de 2022, a las 3 de la tarde, hora Colombia, territorio desde el cual ahora escribo, me preguntaba (hace un poco más de 6 semanas) ¿cuáles eran aquellas prácticas desobedientes desde nuestro accionar en el mundo del arte? Y si esas prácticas desobedientes tenían relación estrecha con nuestros quehaceres diarios, con nuestros relacionamientos íntimos cotidianos ¿cuáles eran esas prácticas artísticas concretas de desobediencia? Quizás estas preguntas vertidas, fueron dirigidas en ese momento hacia todxs lxs participantes del panel, sin embargo, me doy cuenta que la punta de esa flecha se proyectaba hacia mí, al ser interrogantes que me interpelan de manera intermitente.

Presagio

Intentaré, entonces, responder a las preguntas que lancé, como quien lanza algunas semillas sin pretensión.

Intentaré ser la tierra de la grieta en el asfalto, que recibe las semillas y, que por pura intuición, deja crecer una que otra maleza.

Buscaré, en las siguientes palabras, el conjuro que nombre las desobediencias, que me constituyen, que fluctúan en mi cuerpo, guiándose por el territorio que me encuentro habitando. Un conjuro que me brinde la posibilidad de hablar junto a todas con quienes me encuentro pensando en este tiempo y, de esta manera, dar voz: ser vasija contenedora/transmisora de los afectos vitales que concentra mi investigación.

Mi acercamiento al Encuentro Prácticas Desobedientes, tuvo que ver con la presentación de algunas ideas albergadas en “La costurera y la bruja. Invocación, tentaciones al júbilo y autoficción ritual”, mi trabajo de grado en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, en la Universidad Nacional de Colombia (2017-2019), presentado hace ya 3 años. Ese periodo académico fue el vislumbre para engendrar dentro de mi práctica la revisita de narrativas míticas y ritualidades, la ejecución de algunos ejercicios de autoficción como estrategias para una dramaturgia expandida, actos de posesión y telepatía como herramientas para ejercitar la presencia, una intensificación del hacer con las manos que me atraviesa: la costura, y una profundización inevitable, a través de la brujería, en prácticas que involucran espacios de escucha, intuición y sanación.

Pensar mi cuerpo en esta distópica actualidad no puede ya estar desligado de mis intentos cotidianos de *estarme en manada*, de estar con lxs otrxs en espacios físicos, oníricos y virtuales, imaginando de esta manera territorios rizomáticos tanto de cuidado como de reflexión, ecosistemas interespecie habitados desde los afectos: “nuestra manera de acercarnos y pensar el cuerpo incide en los modos que tenemos de

pensar y practicar lo social, lo técnico y lo político”.² Si pienso mi cuerpo, será inevitable pensar un *entre nosotrxs*.

Al pensar con todo mi cuerpo tampoco me es fácil separar mis prácticas artísticas de lo que llamaría el ejercicio de mis diarias ritualidades: ambas no son nada más que la ejecución de balbuceos, con la finalidad de nombrar el mundo para intentar devolverle su *encanto*, como obraría cualquier conjuro *puesto en boca*. Práctica artística conformada por una serie de *gestos que componen*, no solo mis espacios sensibles, sino también aquellas esferas de resistencia que me constituyen como migranta, sudaca, hija de plomero y costurera, bruja en devenir no binario (nombrarme mujer me conflictúa cada vez más).

Cuando me refiero a la palabra gesto:

*Los gestos son relaciones entre materia, energía, espiritualidad, técnica, instituciones, modos de pensar, relaciones sociales, dinero, modos de organización políticas, sexualidades, y un largo etcétera. (...) En este sentido, una salida al dualismo binario desde prácticas corporales y políticas abordadas desde una “ecología de los gestos” permite una escapatória, un raje del foco extractivista que considera conjuntamente al cuerpo como un objeto de propiedad y a la tierra como una fuente de recursos. Es que reconocer e inventar, dar atención y cultivar gestos tiene efectos en los modos de pensar y hacer política.*³

Desobediencia hereje, esa que desde 2021 tiene que ver con el acto de *cultivar el gesto de invocar* conjuros para pensar juntxs: el *comadrerío* en Germinal. Semillero de investigación para las artes vivas, en Bolivia.⁴ Este espacio virtual de reflexión me ha susurrado desde entonces palabras como:

curaduría, curaduría clínica, curandería

“Laboratorio clínico, taller de escucha, de escritura, de lectura, de composición, de corte y confección o consultorio, conversatorio: escucha performática, analítica, corporante”.⁵

¿Son mis prácticas bruñeriles/gualicheras, devenires de mis investigaciones dentro de la escena?

2 Marie Bardet, *Hacer mundos con gestos* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2019), 96.

3 Marie Bardet, *Hacer mundos con gestos* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2019), 96-97.

4 Este proyecto de Curaduría/Curandería (pensando la palabra *proyecto* desde su sensibilidad de verbo conjugado) fue conjurado junto a Tika Michel, compañera artista indisciplinada boliviana. Un entramado donde aramos y esparcimos semillas/provocaciones, relaciones de escucha y complicidad, junto a una comunidad de humanxs y no humanxs senti-pensantes, reunidos en una de serie de seminarios y charlatorios, entre muchos otros dispositivos imaginados para compartir los saberes entre sus participantes. Los videos de estos espacios virtuales de reflexión realizados en el marco de Germinal, efectuados de mayo a diciembre de 2021, se encuentran aquí:



5 Victoria Larrosa, *Curandería. Escucha clínica, performática y gualichera* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekt Libros, 2017), 27.

La brujería posibilita una potencia creadora manifestada en palabras, imágenes, acontecimientos, sonoridades. La brujería reactiva mi intuición, mis saberes ancestrales, pone en tensión mis prácticas del tiempo. La brujería me pone a cargo de mi vitalidad y mi vulnerabilidad: “Aceptar el misterio como lo hacen las brujas no remite al oscurantismo ni al caos, sino a la aceptación de la indeterminación, de la creación y del acontecimiento como parte (no excepcional) de la vida”.⁶

Aquellas brujas cimarronas, brujas poseedoras del conocimiento de las plantas y las piedras, brujas andinas que enseñan los dientes insurrectas, brujas que producen contra-embrujos, a todas ellas. *Invoco*.

Imagen

01 - Fotografía: Mateo Caballero

Bibliografía

Bardet, Marie. *Hacer mundos con gestos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2019.

Larrosa, Victoria. *Curandería. Escucha clínica, performática y gualichera*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros, 2017.

Oña Ovejero, Paola Andrea. “La costurera y la bruja. Invocación, tentaciones al júbilo y autoficción ritual.” Tesis de magister, Universidad Nacional de Colombia, 2019. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/75764>.

Ortiz Maldonado, Natalia. “Embrujos y contraembrujos: la brujería capitalista.” *LATFEM*, 8 de octubre, 2018. <https://latfem.org/embrujos-contraembrujos-la-brujeria-capitalista/>

6 Natalia Ortiz Maldonado, “Embrujos y contraembrujos: la brujería capitalista,” *LATFEM*, 8 de octubre, 2018, <https://latfem.org/embrujos-contraembrujos-la-brujeria-capitalista/>.





Invocations Project

I would like to begin this text *bringing from the past* a provocative question that I would consider unanswered. During our virtual meeting, on February 17, 2022, at 3pm, Colombia time, the territory from where I write these words, I was wondering (a little over six weeks ago) which were those disobedient practices in our actions in the art world? And, if those disobedient practices are closely related with our daily endeavors, with our intimate everyday relationships, which are those concrete artistic practices of disobedience? Perhaps those verbalized questions were, at the time, directed at all the participants in the panel. However, I realize that the tip of that spear was directed at myself, as they were quandaries that question me intermittently.

Premonition

I will attempt, then, to answer the questions I put forth, as one who casts seeds without much ambition.

I will try to be the earth in a crack on the asphalt that receives the seeds, and that, out of pure intuition, lets one or two weeds grow.

In the following words, I will search for the incantation that names the disobediences that make me up, that fluctuate in my body, guided by the territory I currently inhabit, a spell that allows me to speak with all those with whom I am thinking in these times. That way, I may give voice – be a container/transmitter – of the vital affects that congregate in my research.

My approach to the Disobedient Practices Encounter had to do with presenting some ideas housed in *“La costurera y la bruja. Invocación, tentaciones al júbilo y autoficción ritual”* (translator’s note: *The Seamstress and the Witch: Invocation, Temptations of Joy, and Ritual Autofiction*), my thesis towards an Interdisciplinary Master’s Degree in Theater and Live Arts, at Universidad Nacional de Colombia (2017-2019), which I presented three years ago. That academic period was the glimpse that engendered in my practice a review of mythical narratives and rituals;

the execution of autofiction exercises, as strategies for an expanded dramaturgy; acts of possession and telepathy, as tools to exercise presence; an intensification of an act of doing with my hands that is an intimate part of who I am – sewing; and the inevitable deepening into disciplines that involve spaces for listening, intuition, and healing, through the practice of witchcraft.

Pondering my body in these dystopic times can no longer be disconnected from my daily attempts to *be one with my herd*, to be together with others in physical, oneiric, and virtual spaces, thus imagining rhizomatic territories to care for one another and to reflect, interspecies ecosystems inhabited through affections: “our way of coming together and conceiving the body influences the ways we have of thinking and practicing the social, the technical, and the political.”² If I think my body, it becomes inevitable to think *among us*.

In thinking with my entire body, it is not easy for me to separate my artistic practices from what I would call the exercise of my daily rituals; both are no more than executed mumblings, with the objective of naming the world, to return its *charm*, as any *mouthed* spell would. This artistic practice is made up of a series of *gestures that compose* not only my sensible spaces, but also those spheres of resistance that make me a female immigrant, a *Sudaka* (t-n: pejorative for a person hailing from South America), the daughter of a plumber and a seamstress, a witch in a non-binary progression (calling myself a woman is a growing source of internal conflict for me).

When I use the word *gesture*:

Gestures are relationships among matter, energy, spirituality, technique, institutions, ways of thinking, social relationships, money, ways of organizing politically, sexualities, and a long et cetera. (...) In that sense, an exit point from binary dualism out of bodily and political practices, seen from an “ecology of gesture”, becomes an escape route, fleeing the extractivist focus that considers both the body as an object of property, and the land as a source of resources. Because, recognizing and inventing, giving attention

1 Artist, pona@unal.edu.co

2 Marie Bardet, *Hacer mundos con gestos* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2019), 96.

*to, and cultivating gestures has effects in the ways of thinking and doing politics.*³

This is heretic disobedience, the same one that, since 2021, is related with the act of cultivating *the gesture of invoking* spells to think together: the *comadrerío* (n-t: the act of gathering informally to speak about events in the community) at Germinal, a seedbed for live arts research in Bolivia.⁴ This online space for reflection has been whispering to me, ever since, words like:

curatorship, clinical curatorship, curandería (n-t: traditional healing)

"A clinical laboratory, a workshop of listening, of writing, of reading, of composition, of tailoring, or a clinic, a conversation session: listening that is performative, analytical, and embodied."⁵

Are my witchcraft/gualicho practices progressions of my on-scene research?

Witchcraft enables a creating potential manifested in words, images, events, sonorities. Witchcraft reactivates my intuition, my ancestral knowledge; it challenges my practices of time. Witchcraft places me at the helm of my vitality and my vulnerability: "accepting mystery, as witches do, does not lead to obscurantism and chaos, but rather to the acceptance of indetermination, of creation, and of occurrence as a (non-exceptional) part of life."⁶

Those runaway slave witches, those that possess the knowledge of plants and stones, Andean witches that show their teeth, untamed, witches that produce counterspells, all of them, *I invoke*.

Image

01. Photo: Mateo Caballero

Bibliography

- Bardet, Marie. *Hacer mundos con gestos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2019.
- Larrosa, Victoria. *Curandería. Escucha clínica, performática y gualichera*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros, 2017.
- Oña Ovejero, Paola Andrea. "La costurera y la bruja. Invocación, tentaciones al júbilo y autoficción ritual." MA thesis, Universidad Nacional de Colombia, 2019. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/75764>
- Ortiz Maldonado, Natalia. "Embrujos y contraembrujos: la brujería capitalista." *LATFEM*, October 8, 2018. <https://latfem.org/embrujos-contraembrujos-la-brujeria-capitalista/>

3 Marie Bardet, *Hacer mundos con gestos* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2019), 96-97.

4 This Curatorship/*Curandería* project (thinking of the word project from its sensibility as conjugated verb) was invoked together with Tika Michel, a fellow Bolivian interdisciplinary artist. It formed a weave where we put together and spread seeds/provocations, relationships of listening and complicity, together with a community of sentient humans and non-humans who feel/think, gathered together at a series of seminars, panel discussions, and other devices, conceived to share knowledge among participants. The videos of these online reflection spaces, which are part of Germinal, were made from May to December, 2021, and can be found at this

5 Victoria Larrosa, *Curandería. Escucha clínica, performática y gualichera* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros, 2017), 27.

6 Natalia Ortiz Maldonado, "Embrujos y contraembrujos: la brujería capitalista," *LATFEM*, October 8, 2018, <https://latfem.org/embrujos-contraembrujos-la-brujeria-capitalista/>.



IV

LOS ENCUENTROS COMO ALTERACIONES Y RECONFIGURACIONES

Encounters as alterations
and reconfigurations

Las tensiones y preguntas que genera la relación entre lo local y lo global transitan por distintas áreas de las prácticas y los conocimientos. Cómo disolver la distancia y generar encuentros es una de las preguntas que la teoría/práctica artística ha explorado de distintas y diversas maneras, adoptando formas, metodologías y estrategias para interrogar y pensar las políticas del encuentro y la distancia entre culturas, conocimientos y quehaceres.

The tensions and questions generated by the relationship between the local and the global run through different areas of practice and knowledge. How to dissolve distance to generate encounters is one of the questions that artistic theory/practice has explored in different and diverse ways, adopting forms, methodologies, and strategies to question and think about the politics of the encounter and distance between cultures, knowledges, and endeavors.

ROMEO GONGORA¹

Ser un “artista de la diversidad” en Montreal (Canadá): un llamado a una reforma de las políticas de diversidad cultural

Me crie en el barrio de inmigrantes de Mile End, en Montreal, Canadá, con mis padres guatemaltecos, que formaron parte de la primera ola de la diáspora latinoamericana que huyó de Guatemala en la década de 1970. He pasado gran parte de mi vida adulta viviendo en el extranjero realizando residencias artísticas y exposiciones. En el año 2019, he regresado a mi ciudad natal para ocupar un puesto de profesor en *Enfoques críticos de las diversidades culturales* en la École des arts visuels et médiatiques de la Université du Québec à Montréal (UQAM). Mis nuevas funciones me han permitido reflexionar sobre la palabra de moda en Quebec «diversidad», utilizada a menudo con los términos «inclusión» y «equidad». Mis recientes reflexiones se han visto impulsadas por varias invitaciones a participar como «artista de la diversidad». Por ejemplo: En una exposición sobre arte latinoamericano en Montreal, una mesa redonda sobre residencias de artistas, un artículo sobre la diversidad cultural, y en un consejo de administración de un centro de arte. Aunque me siento honrado, todas estas invitaciones racializadas – que se me han hecho por mi origen latino y no sólo por mis méritos – me dejaron la sensación de estar instrumentalizado. En cambio, he formado parte de jurados compuestos por una mayoría blanca en los que he tenido que utilizar el argumento de la diversidad para empujar la selección de artistas inmigrantes que, de otro modo, habrían sido rechazados. En mi universidad, he participado en varias juntas institucionales sobre la equidad, diversidad e inclusión, en las que nuestras recomendaciones acaban sin efecto o estancadas a pesar de la aparente buena voluntad de las autoridades.

Estoy alarmado por la visible falta de pluralismo racial en la escena artística de Quebec (así como en la universidad), y por la ausencia de estrategias eficaces dentro de las instituciones para tratar este problema en el 2022.

Basándome en la brillante interrogación de la académica feminista Sarah Ahmed² sobre los compromisos simbólicos relativos a la diversidad me pregunto si al representar la «diversidad», dentro de ciertas instituciones, contribuyo a una «estrategia de contención»³ que, de hecho, permite pasar por alto el racismo y las desigualdades. En otras palabras, al proporcionar un «trozo del Otro», como lo dice la académica bell hooks, corro el riesgo de instrumentalizar mi papel «de una manera que reinscribe y mantiene el statu quo»⁴ en la medida en que crea una falsa impresión de inclusividad y diversidad social. Entonces, ¿por qué acepté que se me tratara de forma simbólica? De haberme negado, no estaría compartiendo mi voz en las principales instituciones culturales de Montreal. La representación racial, cuando se combina con la política

1 Université du Québec à Montréal, email: gongora.romeo@uqam.ca

2 Sara Ahmed, *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life* (London: Duke University Press, 2012).

3 53.

4 bell hooks, "Eating the Other: Desire and Resistance," en *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992), 367.

de participación en el arte, es una cuestión compleja y opaca. Pero ¿qué significa ser un artista que encarna la «diversidad cultural»?

Voy a darles un breve panorama de la escena artística que experimenté en Montreal. Mi primera exposición individual en un contexto profesional fue en un centro dirigido por artistas de Quebec, en el 2006. Este espacio era un símbolo de los *Canadian artist-run centres* que surgieron durante la década de 1980, cuando el espacio de las galerías todavía era económico en los edificios antiguos de Montreal. Hoy, la mayoría de estas galerías están marcadas por una creciente precariedad, atrapadas en la burocracia y regidas por la dependencia financiera de las subvenciones gubernamentales. Como sostiene la teórica política Wendy Brown,⁵ desde la década de 1980 el neoliberalismo ha transformado las comunidades occidentales (y de las artes visuales), provocando una intensificación de la desigualdad de clases, una intimidación cada vez mayor entre el corporativo y el Estado, la fragmentación y mercantilización de la cultura y las personas, y la normalización de los valores del mercado en todas las esferas sociales.

Paradójicamente, mientras la sociedad quebequense sufría la neoliberalización y el resurgimiento del nacionalismo durante los últimos 20 años, la comunidad de las artes visuales estuvo dando un giro hacia el consumo obsesivo de y para la «diversidad cultural», la «inclusión» y la «equidad», que ha sido estimulado por subvenciones estatales del Consejo de las artes de Canadá, Quebec y Montreal. Estos programas de acción han instalado criterios de evaluación que aumentan las posibilidades de obtener financiación si la organización incluye artistas de la diversidad. Estas políticas han impulsado una ola de proyectos (exposiciones, residencias, becas, premios a la diversidad) que promueven al «Otro», desde las categorías «afrodescendiente» a «árabe», así como, más recientemente, «latinoamericano». A pesar de estas políticas, en 2022, se puede observar que las desigualdades estructurales del mundo del arte permanecen, en su mayor parte, inalteradas. Los directores, los comisarios establecidos, los consejos de administración y los artistas que trabajan en las principales instituciones artísticas, museos y galerías de Quebec, es decir, los que tienen el poder de determinar qué es el «buen» arte y qué artistas entran en sus espacios, son predominantemente Blancos. Un informe reciente del *Diversité Artistique Montréal*,⁶ una organización cuya misión es aumentar la concienciación sobre la diversidad etnocultural en Montreal, vuelve a confirmar que el racismo sistémico en las artes sigue limitando la inclusión de los artistas racializados en Quebec, y reclama a las instituciones que participen en el proceso de equidad cultural más allá de las políticas de financiación de los consejos de las artes.

Les doy dos ejemplos personales de cómo me siento al ser un artista de la diversidad. En mi primera exposición individual, en 2006, el comunicado de prensa se centró en las cualidades conceptuales y

5 Wendy Brown, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, First Edition (New York: Zone Books, 2015).

6 Nadia Hajji, *Towards a Cultural Equity Process: Consultation Report on Systemic Racism in the Arts, Culture, and Media Sectors in Montreal*, 2020.

formales de mi arte, no en mis orígenes. Mi identidad y mi obra no estaban clasificadas y, por tanto, estigmatizadas bajo la categoría de raza en mis inicios. Ser seleccionado o exponer bajo una categoría racializada, como he experimentado recientemente en una exposición en 2019, me coloca en la incómoda posición de que mi obra e identidad sean juzgadas no sólo por sus cualidades artísticas, sino también representadas, leídas y consumidas como un «plato racial»⁷ como lo expresó bell hooks. O ser invitado para escribir un ensayo sobre mi experiencia de la diversidad cultural y, luego, ser rechazado porque mi estilo de escritura biográfica no encajaba con el tono editorial y científico de la revista. El hecho de que me dictaran la forma de cómo escribir mi historia ilustra el argumento de la académica Nirmal Puwar, que menciona que «asistimos a una serie de iniciativas políticas bajo la bandera de la 'diversidad', la tolerancia 'vigilada' en el deseo de la diferencia lleva en la letra pequeña tácita de la asimilación una 'pulsión de igualdad'».⁸

Para que quede claro mi argumento, no estoy en contra de apoyar a los artistas racializados. Estoy criticando la ineficaz retórica de la «diversidad» que las instituciones gubernamentales, y artísticas y académicas, adoptan cada vez más sin cambiar las desigualdades estructurales en el contexto canadiense, como sostiene también el académico Rinaldo Walcott.⁹ Mis experiencias en las distintas iniciativas que he llevado a cabo, en la universidad y en las artes visuales, me llevan a afirmar que las políticas de diversidad al instalar un sentido superficial de inclusión evitan los debates genuinos sobre el racismo en las comunidades artísticas e impiden un cambio efectivo. Al mantener esta ilusión, hay algunos beneficios temporales, pero a medio plazo salimos perdiendo. Esto se ha evidenciado en numerosas ocasiones en el pasado¹⁰ y, sin embargo, continúa la misma retórica. Mi pregunta es ¿cómo podemos, como minorías y mayorías, trabajar juntos para enfrentarnos a las injusticias raciales? Sostengo que es importante reflexionar críticamente sobre las políticas de diversidad cultural que dan forma y regulan activamente nuestro trabajo e identidad como artistas racializados.

Algunas propuestas que quisiera sugerir para iniciar una reforma de las políticas de diversidad cultural son:

La necesidad colectiva de: 1). Tomar parte activa en el desmantelamiento del poder colonial y su relación con la raza y el arte; 2). Reconocer el racismo y su impacto tanto en los dominados como en los dominadores.

Participar activamente en estas reparaciones significa utilizar recursos (económicos, humanos, etc.) más allá de la simple retórica de la diversidad, y comprender que estas negociaciones producirán reacciones incómodas.

7 hooks, "Eating the Other: Desire and Resistance," 380.

8 Nirmal Puwar, *Space Invaders: Race, Gender and Bodies out of Place* (Oxford: Berg Publishers, 2004), 124.

9 Rinaldo Walcott, "The End of Diversity," *Public Culture* 31, núm. 2 (el 1 de mayo de 2019): 393–408, <https://doi.org/10.1215/08992363-7286885>.

10 Ahmed, *On being included*; Puwar, *Space Invaders: Race, Gender and Bodies out of Place*; Walcott, "The End of Diversity".

Reconocer el racismo, de ambos lados es, como lo dice bell hooks,¹¹ el único punto de vista que hace posible un encuentro entre razas que no se base en la negación y la fantasía.

Implementar espacios, materiales e inmateriales, que valoren las historias personales de artistas racializados.

Historias que implican no sólo nuestro pensamiento «racional», sino también nuestros afectos y subjetividades (como el mío y el de otros artistas racializados). Al compartir nuestras historias, avanzamos hacia la descolonización del modo en que experimentamos, producimos y evaluamos el arte.

Estar dispuesto a ser activamente autocrítico, en un proceso continuo de reconocimiento y de poder recíproco para cambiar y ser cambiado, para desaprender y reaprender.

Las políticas de equidad, diversidad e inclusión deben de ser reformadas por propuestas que nos involucren a todxs.

Abril, 2022.

Bibliografía

Ahmed, Sara. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. London: Duke University Press, 2012.

Brown, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. First Edition. New York: Zone Books, 2015.

Canada Council for the Arts. *Equity Policy, Canada Council for the Arts*, 2017.

Hajji, Nadia. *Towards a Cultural Equity Process: Consultation Report on Systemic Racism in the Arts, Culture, and Media Sectors in Montreal*, 2020.

hooks, bell. "Eating the Other: Desire and Resistance". En *Black Looks: Race and Representation*, 21–39. Boston: South End Press, 1992.

———. "Marginality as Site of Resistance". En *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, editado por Russell Ferguson, 341–43. v. 4. Cambridge: MIT Press, 1990.

Puwar, Nirmal. *Space Invaders: Race, Gender and Bodies out of Place*. Oxford: Berg Publishers, 2004.

Walcott, Rinaldo. "The End of Diversity". *Public Culture* 31, núm. 2 (el 1 de mayo de 2019): 393–408. <https://doi.org/10.1215/08992363-7286885>.

11 hooks, "Eating the Other: Desire and Resistance," 371.



Being an "artist of diversity" in Montreal (Canada): A call to reform the politics of cultural diversity

I was raised in the immigrant neighborhood of Mile End, in Montreal, Canada, with my Guatemalan parents, who were part of the first wave of the Latin American diaspora that escaped from Guatemala during the 1970s. I have spent a great portion of my adult life living abroad, at artistic residencies and exhibitions. In 2019, I returned to my native city, to hold the position of professor of *Critical Approaches to Cultural Diversity* at the École des arts visuels et médiatiques, at Université du Québec à Montréal (UQAM). My new functions have allowed me to reflect

on a word that is in vogue in Quebec, 'diversity', which is often used together with 'inclusion' and 'equity'. My recent reflections have been driven by several invitations to participate as an 'artist of diversity' – for example: at an exhibition about Latin American art in Montreal, at a panel about artistic residencies, an article about cultural diversity, and to an arts center's administrative council. Although I feel honored, all these racialized invitations – which were made due to my Latino origin, and not just my merits – left me with the sensation of being instrumentalized. In return, I have been part of juries made up mostly of white people, where I have had to use the diversity argument to drive the selection of immigrant artists that, otherwise, would have been rejected. At my university, I have participated at several

institutional boards about equity, diversity, and inclusion, where our recommendations end up without effect or stagnated, despite the apparent good will of the authorities.

I am alarmed at the visible lack of racial pluralism in Quebec's arts scene (and at the university), and by the absence of effective strategies at institutions, to address this problem in 2022.

Based on feminist academic Sarah Ahmed's brilliant questioning of the symbolic commitments regarding diversity,² I wonder if, in representing 'diversity' within certain institutions, I am contributing to a 'containment strategy'³ that, in fact, enables overlooking racism and inequalities. In other words, by providing a 'piece of the Other,' as academic bell hooks says, I run the risk of instrumentalizing my role 'in a way that reinscribes and maintains the status quo',⁴ as it creates a false impression of social inclusion and diversity. Therefore, why did I accept to be treated in a symbolic manner? Had I refused, I would not be sharing my voice at the main cultural institutions in Montreal. Racial representation, when combined with a politics of participation in the arts, becomes a complex, opaque matter. But what does it mean to be an artist that embodies 'cultural diversity'?

I will give you a brief panorama of the arts scene I experienced in Montreal. My first individual show in a professional context was in 2006, at a center run by artist from Quebec. The space was a symbol of the Canadian artist-run centers that emerged during the 1980s, when space at galleries, in the old buildings in Montreal, was still affordable. Today, most of these galleries are marked by a growing precariousness, trapped in bureaucracy, and ruled by financial dependence on government subsidies. As political theoretician Wendy Brown⁵ maintains, since the 1980s, neoliberalism has transformed western communities (along with the visual arts world), causing an escalation in class inequality, a growing intimacy between the state and the corporate world, the fragmentation and

commodification of culture and people, and the normalization of market values in all social spheres.

Paradoxically, while Quebecois society was suffering neo-liberalization and the resurgence of nationalism during the last 20 years, the visual arts community has been taking a turn toward the obsessive consumption of and for 'cultural diversity,' 'inclusion,' and 'equity,' which has been driven by state subsidies from the Canada, Quebec, and Montreal Councils for the Arts. These action programs have set up evaluation criteria that increase the possibilities of obtaining funding if an institution includes artists of diversity. These policies have stimulated a wave of projects (exhibitions, residencies, grants, and awards for diversity) that promote the 'Other,' in categories that run the gamut from 'African descent' to 'Arab,' recently including 'Latin American.' Despite these policies, in 2022, one can observe that structural inequalities in the arts world remain mostly unaltered. The directors, the established commissioners, the administrative councils, and the artists that work at premier arts institutions, museums, and galleries in Quebec, that is, those with the power to determine what is 'good' art and which artists enter their spaces, are predominantly White. A recent report by *Diversité Artistique Montréal*⁶, an organization whose mission is to raise awareness regarding ethnocultural diversity in Montreal, confirms once more that systemic racism in the arts continues to limit the inclusion of racialized artists in Quebec, and challenges institutions to participate in the cultural equity process beyond the funding policies at arts councils.

I will give you two personal examples of how I feel being an artist of diversity: In my first individual show, in 2006, the press release centered on the conceptual and formal qualities of my art, not on my origins. When I started, my identity and my work were not classified, and therefore, stigmatized under a racial category. Being selected and showing under a racialized category, as I recently experienced at an exhibition in 2019, puts

1 Université du Québec à Montréal, email: gongora.romeo@uqam.ca

2 Sara Ahmed, *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life* (London: Duke University Press, 2012).

3 53.

4 bell hooks, "Eating the Other: Desire and Resistance," in *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992), 367.

5 Wendy Brown, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, First Edition (New York: Zone Books, 2015).

6 Nadia Hajji, *Towards a Cultural Equity Process: Consultation Report on Systemic Racism in the Arts, Culture, and Media Sectors in Montreal*, 2020.

me in the uncomfortable position of having my work and identity judged not only on its artistic qualities, but also represented, read, and consumed as a 'racial dish',⁷ as bell hooks puts it. In a similar instance, I was invited to write an essay on my experience with cultural diversity, only to be rejected later, because my biographic writing style did not fit with the editorial and scientific tone of the magazine. The fact that they were dictating how I should write my story illustrates the argument by academic Nirmal Puwar, who mentions that "we witness a number of policy initiatives under the banner of 'diversity', [where] the 'guarded' tolerance in the desire for difference carries in the unspoken small print of assimilation a 'drive for sameness'".⁸

To clarify my argument, I am not against supporting racialized artists. I am criticizing the ineffective rhetoric of 'diversity' that governmental, artistic, and academic institutions adopt increasingly more, without changing the structural inequalities in the Canadian context, as academic Rinaldo Walcott⁹ also maintains. My experiences in the different initiatives I have carried out, at the university and in the visual arts, lead me to affirm that, in installing a superficial sense of inclusion, the policies of diversity avoid genuine debates about racism in artistic communities, and prevent effective change. There are some temporal benefits to maintaining this illusion, but we end up losing eventually. This has been proven numerous times in the past,¹⁰ and nevertheless, the same rhetoric continues. My question is how can we, as minorities and majorities, work together to confront racial injustice? I maintain it is important to reflect critically about the policies of cultural diversity that give shape and actively regulate our work and identity as racialized artists.

Some proposals I would like to suggest, to initiate a reform to cultural diversity policies are:

The collective need to: 1) Take an active part in dismantling colonial power and its relationships to race and art; 2) Recognize racism and its impact on those that dominate

and those that are dominated. To actively participate in these reparations means utilizing resources (economic, human, etc.) beyond the simple rhetoric of diversity, and understanding that these negotiations will produce uncomfortable reactions.

Recognizing racism from both ends is, as bell hooks¹¹ points out, the only point of view that makes an encounter between races that is not based on denial and fantasy possible. Implementing material and immaterial spaces that value the personal stories of racialized artists.

These stories not only involve our 'rational' thought, but also our affects and subjectivities (as do mine and those of other racialized artists). In sharing our stories, we move forward toward the decolonization of the way in which we experience, produce, and evaluate art.

Be willing to be actively self-critical, in a continuing process of recognition and reciprocal power, to change and be changed, to un-learn and re-learn.

The policies of equity, diversity, and inclusion must be reformed by proposals that involve us all.

April 2022.

Bibliography

- Ahmed, Sara. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. London: Duke University Press, 2012.
- Brown, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. First Edition. New York: Zone Books, 2015.
- Canada Council for the Arts. Equity Policy, Canada Council for the Arts, 2017.
- Hajji, Nadia. *Towards a Cultural Equity Process: Consultation Report on Systemic Racism in the Arts, Culture, and Media Sectors in Montreal*, 2020.
- hooks, bell. "Eating the Other: Desire and Resistance". In *Black Looks: Race and Representation*, 21–39. Boston: South End Press, 1992.
- . "Marginality as Site of Resistance". In *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, edited by Russell Ferguson, 341–43. v. 4. Cambridge: MIT Press, 1990.
- Puwar, Nirmal. *Space Invaders: Race, Gender and Bodies out of Place*. Oxford: Berg Publishers, 2004.
- Walcott, Rinaldo. "The End of Diversity". *Public Culture* 31, núm. 2 (el 1 de mayo de 2019): 393–408. <https://doi.org/10.1215/08992363-7286885>.

7 hooks, "Eating the Other: Desire and Resistance," 380.

8 Nirmal Puwar, *Space Invaders: Race, Gender and Bodies out of Place* (Oxford: Berg Publishers, 2004), 124.

9 Rinaldo Walcott, "The End of Diversity," *Public Culture* 31, issue. 2 (May 1, 2019): 393–408, <https://doi.org/10.1215/08992363-7286885>.

10 Ahmed, *On being included*; Puwar, *Space Invaders: Race, Gender and Bodies out of Place*; Walcott, "The End of Diversity".

11 hooks, "Eating the Other: Desire and Resistance," 371.

**MILENA COSTA
DE SOUZA¹**

No soy artista: Prácticas de resistencia Latinoamericanas más allá del imaginario artístico

A lo largo de los años, Latinoamérica ha sido un lugar de continua lucha por la justicia social y la libertad política. La resistencia al colonialismo y a la dictadura ha sido un hecho que ha unido a este fragmentado territorio. En los años 70 y 80, la resistencia se traducían en imágenes creadas por *activismos artísticos* del *Grupo Paréntesis* (Peru), *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) (Chile), y *3Nós3* (Brasil),² entre otros. Era un momento en el que las *voces callejeras* se expresaban junto a las imágenes creadas por los artistas alineados a los grupos democráticos. Siguiendo las *tradiciones callejeras*, creadores contemporáneos han desafiado a las comunidades artísticas a que con miras estratégicas no se llamen así mismos artistas. El movimiento *Mujeres Creando* (Bolivia) muchas veces ha cuestionado el estatus artístico que han recibido durante los últimos años. *Frente 3 de Fevereiro* (F3F) (Brasil) ha estado activo desde el comienzo del año 2000 y se presenta así mismo como un colectivo en pro de la justicia social, enfocado en iniciativas antirracistas. Su trabajo va desde publicaciones para combatir el racismo a presentaciones e intervenciones en espacios públicos. Los artistas y los no artistas les dan forma a las protestas de una manera en la que se hace difícil definir los límites de la autoría individual. Por lo tanto, en este artículo, la palabra “creador” será utilizada para referirse a individuos o grupos quienes hayan realizado trabajos artísticos pero que podrían o no referirse a ellos mismos necesariamente como artistas con fines políticos.

Las experiencias mencionadas anteriormente son lideradas por aquellas personas que no siempre fueron llamadas artistas o aquellas que no se han referido así mismas como tales. Articulan sus posiciones en las comunidades artísticas de una manera en la que se revela cómo las instituciones pueden ser terrenos inestables y complicados. A menudo, los creadores acceden a ocupar espacios que permiten una visibilidad más amplia de sus trabajos, pero usualmente esto viene con mucha negociación.

Este texto tiene como propósito explorar las siguientes preguntas: ¿Es posible construir un concepto de arte que capture las imágenes y presentaciones creadas por los creadores Latinoamericanos alineados con los grupos de resistencia política y social? ¿Es la idea de *No soy artista* una estrategia para resistir las continuas prácticas coloniales en Latinoamérica? Aunque mi objetivo no es directamente responder estas preguntas, nos orientarán a través del análisis del trabajo de *Mujeres Creando* y *F3F*.

1 Galería Ponto de Fuga, galeriapontodefuga@gmail.com

2 Los tres colectivos artísticos mencionados se fundaron a fines de los 70. Grupo Paréntesis contó con la participación del artista Fernando “Coco” Bedoya, entre otros. Los miembros principales del CADA fueron: Fernando Balcells, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Los miembros de 3Nós3 fueron los artistas Hudinilson Jr., Mario Ramiro y Rafael França.

La lucha colectiva durante los períodos de dictadura

Entre los años 60 y 80, a lo largo de Latinoamérica, hubo una explosión de acciones grupales alineadas con la resistencia política a las dictaduras. Dichas prácticas, tomaron distintas formas de un país a otro, pero convergían en puntos, tales como en el uso de la calle como escenario y la poética visual como arma. Para comenzar mi análisis, me gustaría pensar en cómo las manifestaciones visuales eran compartidas por artistas y no artistas, y cómo éstas fueron incorporadas en la lucha de Latinoamérica por la justicia política y social.

Siluetazos (Argentina) inició como un proyecto de intervención artística por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Este fue incorporado en los sistemas de las continuas protestas políticas por la democracia en los 80.³ Inicialmente, los artistas utilizaron sus propios cuerpos para dibujar líneas que nos recordaban a aquellas hechas por los policías en las escenas de crímenes, con el objetivo de funcionar como un recordatorio de la ausencia de aquellos que habían desaparecido. El primer gran *Siluetazo* fue organizado en 1983 y contó con el apoyo de *Madres de la Plaza de Mayo*. El acto fue tan popular que se convirtió en un fenómeno social con personas reuniéndose para desplegar miles de siluetas durante los meses subsiguientes.

Una situación similar ocurrió en Chile con el símbolo del más (+). No + fue pintado en espacios públicos por el *Colectivo Acciones de Arte* para manifestar que no se podía seguir tolerando la violencia perpetuada por el gobierno militar. En *Thousands of crosses along the street* (1979), Lotty Rosenfeld colocó cinta blanca atravesando las líneas de la calle para emular el símbolo más y una cruz, llamando la atención respecto del terrorismo del estado. No + transitó entre la resistencia civil y la expresión artística.

Las acciones gráficas del período dictatorial capturaron la idea de la difusión de mensajes por medio de la circulación de imágenes. La idea era utilizar la reproducción masiva y técnicas de bajo costo, para alcanzar la mayor cantidad de personas posibles. Esto generó una situación en la que la multitud podía reapropiarse de los recursos de intervención gráfica y crear sus propias interferencias en las calles.⁴

Aún resistiendo: Acciones colectivas por Mujeres Creando y F3F

En el siglo 21, las acciones colectivas a lo largo de Latinoamérica han propuesto nuevos cuestionamientos al público. En el contexto de los gobiernos democráticos, los asuntos tales como los derechos de las mujeres y la justicia social se han llevado a la esfera pública para ser discutidos. En cierto modo, la libertad democrática lograda durante el siglo 20 pareciera no haber abarcado con mayor profundidad los temas relacionados con las “minorías”. Grupos políticos progresistas lucharon para abordar fundamentalmente el derecho de la mujer sobre su propio cuerpo, el

3 Ana Longoni y Gustavo Bruzzoni, eds., *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 8.

4 MNCARS, *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: MNCARS, 2012), 14.

racismo estructural, la violencia que enfrentan las comunidades LGBTQ+, entre otros asuntos.⁵ Esto resultó en la reorganización de las demandas dentro de los partidos políticos y aún más en las organizaciones y colectivos independientes. En este proceso, nos encontramos con acciones que adoptan tácticas similares a aquellas en contra de la dictadura y las reutilizan en favor de los debates contemporáneos.

El movimiento de *Mujeres Creando* ha tomado las calles de Bolivia y del mundo, con obras de grafiti para interferir en la vida cotidiana, con mensajes que hablan sobre las experiencias de las mujeres en las sociedades latinoamericanas. Los desafíos que enfrentan las mujeres en la sociedad contemporánea de Bolivia no pueden ser ignorados cuando están pintados en las paredes de las ciudades. Esta táctica se asemeja a la del *método* a través del cual se escriben mensajes en los espacios públicos, el cual fue usado durante las dictaduras para perturbar la censura establecida a través de las estrategias de autoría colectiva y convocatorias públicas anónimas. El grupo denomina estas pinturas “*grafiteadas*” y ha reconocido las similitudes entre sus acciones y tácticas de resistencia antiguas, relacionadas con los periodos dictatoriales.⁶

Las participantes en este grupo cuestionan la idea de llamarse artistas y a menudo se presentan como “*agitadoras callejeras*”, como un movimiento social. Ocupan espacios de visibilidad mientras reflexionan acerca de lo que estos lugares representan. Al negarse a ser llamadas artistas, generan antagonismo en la opinión pública, lo que se puede observar en una reseña de una exposición en el *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León* (MUSAC), publicada en julio de 2005 por el diario español *Diario León*: “*Llegaron de Bolivia proclamándose ‘agitadoras callejeras’, aunque el Musac las elevó al firmamento de los artistas emergentes como representantes del colectivo Mujeres Creando*”.⁷

Una de las obras más icónicas del F3F es la serie *Bandeiras* (Banderas) realizada luego de un episodio racista que involucró al futbolista argentino Desábato y al brasilero Libânio. El grupo se presentó en el estadio con 3 grandes banderas que decían: “*Onde estão os negros?*” (¿Dónde están los negros?), “*Zumbi somos nós*” (Nosotros somos Zumbi), y “*Salve povo negro*” (mensaje con doble significado que puede ser entendido como “Salven a los negros” y/o “¿Qué pasa gente negra?”). El grupo se presentó con dichos mensajes escritos, en lo que aparentemente eran banderas tradicionales llevadas por grupos de seguidores organizados. Las banderas se abrieron en la mitad del partido y se televisaron a nivel nacional.⁸ F3F también instaló la bandera de *Onde estão os Negros* al frente del *Museu de arte de São Paulo* (2018) y trabajó en un video comisionado para el *Museu da imagem e do som* – SP (2020).

Daniel Lima, uno de los líderes del grupo, opina que los trabajos comisionados a veces pueden generar incertidumbre, debido a que

5 Fernando Calderón y Manuel Castells, *A nova América Latina* (Rio de Janeiro: Zahar, 2019).

6 Julieta Paredes, *Grafiteadas* (Bolivia: Mujeres Creando, 1999), 11-12.

7 A. Gaitero, “El paraíso, aquí y ahora,” *Diario de León*, 17 de julio (2005): 8.

8 Frente 3 de Fevereiro, “Bandeiras”. 26 de febrero de 2015, video, 6:55. <https://www.youtube.com/watch?v=hX-3GFEHsTs>.

la obra aún está por hacerse.⁹ Por esta razón, Lima sostiene que las instituciones debieran no tener expectativas y más bien estar abiertos a tomar riesgos. Este factor es usado como estrategia de negociación y disrupción de las relaciones tradicionales entre los artistas y los agentes del arte que a menudo buscan mantener intactas a las instituciones.

El trabajo en ese espacio de intersección entre el arte y la política trae consigo diferentes problemas. Uno es el rechazo de obras visuales por ser muy “directas” o muy “literales”. Para Jennifer Doyle: “La literalidad atribuida por algunos historiadores y críticos del arte para referirse a ciertos tipos de trabajos (comprometidos con los cuestionamientos relacionados con la historia, la identidad y la identificación, y en su mayoría, por artistas de color, feministas y queer) refleja un límite crítico, aunque no un límite para la obra en sí”.¹⁰ Otro problema es que la posible asimilación de las obras de arte sea más complaciente, lo que podría desactivar el aspecto crítico. Michael Brenson ha señalado que las instituciones de arte frecuentemente enmarcan obras cuyos artistas alguna vez tuvieron intención disruptiva de forma que termine siendo “totalmente compatible con los valores familiares de la cultura dominante. Nadie tiene que preocuparse. Lo que parece radical realmente no es peligroso”.¹¹

La idea de ser un artista muchas veces se deja de lado por aquellos involucrados en las prácticas políticas del arte colectivo. Puede que acepten el “título” para que sus voces sean escuchadas o negarlo si lo que está en juego es la posibilidad de que su trabajo sea neutralizado y rechazado por las instituciones de arte. *Mujeres creando* y *F3F* negocian con la idea de ser artistas para que exista nuevamente el riesgo en el mundo del arte. De esta manera, los mensajes transmitidos a través de sus imágenes insisten en resistir.

Bibliografía

- Ahmed, Sarah. *Queer Phenomenology: orientations, objects, others*. Durham y Londres: Duke University Press, 2006.
- Brenson, Michael. *Acts of Engagement: writings on Art, Criticism, and Institutions, 1993-2002*. Maryland: Rowman & Littlefield publishers, 2004.
- Calderón, Fernando, y Manuel Castells. *A nova América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- Doyle, Jennifer. *Hold it against me: difficulty and emotion in contemporary art*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- Gaitero, A. “El paraíso, aquí y ahora.” *Diario de León* (Ciudad de León, León), 17 de julio de 2005. Biblioteca y centro de documentación – Museo Reina Sofía.
- Longoni, Ana, y Gustavo Bruzzoni, eds. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Mesquita, Andre. *Insurgências poéticas. Arte ativista e ações coletivas. [Interviews]*. São Paulo, 2011. PDF: <https://andremesquita.redezero.org/livro/insurgenciaspoeticas-entrevistas.pdf> (accessed March 25th, 2022).
- MNCARS. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS, 2012.
- Paredes, Julieta. *Grafitadas*. Bolivia: Mujeres Creando, 1999.

9 Andre Mesquita, *Insurgências poéticas. Arte ativista e ações coletivas*. [Entrevistas], (São Paulo, 2011), PDF: <https://andremesquita.redezero.org/livro/insurgenciaspoeticas-entrevistas.pdf> (accessed March 25th, 2022).

10 Jennifer Doyle. *Hold it against me: difficulty and emotion in contemporary art* (Durham and London: Duke University Press, 2013), 21.

11 Michael Brenson, *Acts of Engagement: writings on Art, Criticism, and Institutions, 1993-2002* (Maryland: Rowman & Littlefield publishers, 2004), 111.



No soy artista: Latin American practices of resistance beyond the artistic imaginary

Over the years Latin America has been a place of a continuous fight for social justice and political freedom. Resist colonialism and dictatorship is an act that has brought this fragmented territory together. In the 1970s and the 1980s resistance was translated into images created by the *activismos artísticos* of *Grupo Paréntesis* (Peru), *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) (Chile), and *3Nós3* (Brazil),² among others. A time when the *voces callejeras* were expressed alongside images created by artists aligned with democratic groups. Following the *tradiciones callejeras*, contemporary creators have challenged art communities claiming strategically that they shouldn't be called artists. The *Mujeres Creando* movement (Bolivia) has frequently questioned the artistic status they received in the last years. *Frente 3 de Fevereiro* (F3F) (Brazil) has been active since the beginning of the 2000s and presents itself as a collective for social justice focused on anti-racist initiatives. Their work goes from publications to combat racism to performances and interventions in public spaces. Artists and non-artists shaped protests in a way that makes it hard to define the limits of individual authorship. Therefore, in this article, the word "creator" will be used to refer to individuals or groups who created artistic works but may or may not necessarily refer to themselves as artists for political purposes.

People who were not always called or have not called themselves artists lead the experiences mentioned above. They articulate their position in art communities in a way that reveals how art institutions can be unstable and tricky terrains. They often agree to occupy spaces that give their work broader visibility, but this usually comes with a lot of negotiation.

This text aims to explore the following questions: Is it possible to build a concept of art that captures the images and performances created by Latin American creators aligned with groups of political and social resistance? Is the idea of no soy artista a strategy to

resist ongoing colonial practices in Latin America? Although I don't have the objective of answering these questions directly, they are going to guide us through the analysis of the work of *Mujeres Creando* and *F3F*.

Collective fights during the dictatorship periods

From the 1960s to the 1980s, across Latin America, there was an explosion of group actions aligned with the political resistance to dictatorships. Those practices took different shapes from country to country but converged in points such as using the street as a stage, and visual poetics as a weapon. To start my analysis, I would like to think about how visual manifestations were shared by both artists and non-artists, and were incorporated in Latin America's fight for political and social justice.

Siluetazos (Argentina) started as a project of artistic intervention by artists Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores and Guillermo Kexel. It was incorporated into the systematics of the ongoing political protests for democracy from the 1980s.³ The artists initially used their own bodies to draw lines that remind us of those created by the police at crime scenes, aiming to work as a reminder of the absence of those that disappeared. The first big *Siluetazo* was organized in 1983 and had the support of *Madres de la Plaza de Mayo*. The action was so popular that became a social phenomenon, with people getting together to spread thousands of silhouettes in the months to come.

A similar situation happened in Chile with the symbolism of the plus (+) sign. No + was painted in public spaces by *Colectivo Acciones de Arte* to manifest that the violence perpetrated by the military government could no longer be tolerated. In Thousands of crosses along the street (1979), Lotty Rosenfeld placed white tape across the street lines to emulate at the same time a "plus" sign and a cross, calling attention to state terrorism. No + travelled between civilian resistance and artistic expression.

Graphic actions from the dictatorial period captured the idea of spreading a message through the circulation of images. The idea was to use mass reproduction and

1 Galeria Ponto de Fuga, galeriapontodefuga@gmail.com

2 The three collectives mentioned were founded in the late 1970s. Grupo Paréntesis had the participation of artist Fernando "Coco" Bedoya, among others. CADA's main members were: Fernando Balcells, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld and Juan Castillo. 3Nós3 members were artists Hudinilson Jr., Mario Ramiro and Rafael França.

3 Ana Longoni and Gustavo Bruzzoni, eds., *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 8.

affordable techniques to reach as many people as possible. This created a situation where the multitude could reappropriate the devices of graphic intervention and create their own interferences on the streets.⁴

Still resisting: collective actions by Mujeres Creando and F3F

In the 21st century collective art actions across Latin America have proposed new questions to the public. In the context of democratic governments, issues such as women rights and racial justice have been brought to the public sphere to be discussed. In many ways, the democratic freedom conquered in the 20th century did not seem to encompass deeper concerns regarding the "minorities". Progressive political groups struggled to centrally address women's rights to their own bodies, structural racism, the violence faced by LGBTQ+ communities, among other issues.⁵ This led to a reorganization of the demands within political parties and even more in independent collectives and organizations. In this process, we find actions that borrow tactics from the resistance against dictatorship and reapply them in light of contemporary debates.

The *Mujeres Creando* movement has taken the streets of Bolivia, and the world, with graffiti works to disrupt everyday life with sentences about women's experiences in Latin American societies. The challenges faced by women in contemporary society in Bolivia cannot be ignored when painted on the walls of the cities. This tactic resembles the method of sharing messages by writing in public spaces that was used during the dictatorships to disrupt censorship by collective authorship strategies and anonymous public calls. The group calls those paintings "*grafiteadas*" and has recognized the similarities between their actions and older resistance tactics related to the dictatorial periods.⁶

The participants in the group question the idea of being called artists, and often

present themselves as "*agitadoras callejeras*" and as a social movement. They occupy spaces of visibility, while questioning what those venues represent. By refusing to be called artists they create a glitch in public understanding, as can be seen in a review of an exhibition at Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), published in July 2005 by the Spanish newspaper *Diario de León*: "*Llegaron de Bolivia proclamándose 'agitadoras callejeras', aunque el Musac las elevó al firmamento de los artistas emergentes como representantes del colectivo Mujeres Creando*".⁷

One of the most iconic works of F3F is the series *Bandeiras* (Flags) created after a racist episode involving the Argentinian soccer player Desábato and the Brazilian Libânio. The group brought to the soccer stadium 3 giant flags with the words: *Onde estão os negros?* (Where the Black people are?), *Zumbi somos nós* (We are Zumbi), and *Salve povo negro* (sentence with a double meaning, it can be understood as Save the Black people and/ or What's up Black people). The group took antiracist sayings to the stadium on what appeared to be traditional flags, brought in by organized groups of supporters. The flags were then opened in the middle of the match and televised nationally.⁸ F3F also had the flag *Onde estão os Negros* installed in front of Museu de arte de São Paulo (2018) and worked on a commissioned video for Museu da imagem e do som – SP (2020).

Daniel Lima, one of the group leaders, understands that commissioned works can bring uncertainty to the table, because the work is yet to be created.⁹ Lima sustains that institutions should not expect to feel too safe dealing with artists and should be open to face the risks. A factor used as a negotiation and disruption strategy of more traditional relationships between artists and art agents often trying to maintain art institutions untouched.

Working at the intersection of art and politics involves different problems. One is the dismissal of the visual work for being too "direct" or too "literal". For Jennifer

4 MNCARS, *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: MNCARS, 2012), 14.

5 Fernando Calderón and Manuel Castells, *A nova América Latina* (Rio de Janeiro: Zahar, 2019).

6 Julieta Paredes, *Grafiteadas* (Bolivia: Mujeres Creando, 1999), 11-12.

7 A. Gañero, "El paraíso, aquí y ahora," *Diario de León* (Ciudad de León, León), July 17th (2005), 8.

8 Frente 3 de Fevereiro, "Bandeiras", February 26th, 2015, video, 6:55. <https://www.youtube.com/watch?v=hX-3GFEHsTSs>.

9 Andre Mesquita, *Insurgências poéticas. Arte ativista e ações coletivas*. [Interviews], (São Paulo, 2011), PDF. <https://andremesquita.redezero.org/livro/insurgenciaspoeticas-entrevistas.pdf> (accessed March 25th, 2022).

Doyle: "The literalism attributed by some art historians and critics to certain kinds of work (engaged with questions of history, identity, and identification and almost always by artists of color, feminists and queer artists) reflects a critical limit, and not a limit to the work itself".¹⁰ Another problem is the possible assimilation of artworks in more palatable ways that deflate critical aspects. Michael Brenson has pointed out that art institutions frequently frame the works of once disruptive artists in a way that it is "fully compatible with mainstream family values. Nobody has to worry. What appears radical is really not dangerous".¹¹

The idea of being an artist is often put on hold by those involved in collective art political practices. They may accept the "title" for their voices to be heard or withhold it if what is at stake is the possibility of their work being neutralized or dismissed by art institutions. *Mujeres Creando and F3F* negotiate the idea of being an artist to bring risk back to the art world. In that way, the messages carried by the images they create insist to resist.

Bibliography

- Ahmed, Sarah. *Queer Phenomenology: orientations, objects, others*. Durham and London: Duke University Press, 2006.
- Brenson, Michael. *Acts of Engagement: writings on Art, Criticism, and Institutions, 1993-2002*. Maryland: Rowman & Littlefield publishers, 2004.
- Calderón, Fernando, and Manuel Castells. *A nova América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- Doyle, Jennifer. *Hold it against me: difficulty and emotion in contemporary art*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- Gaitero, A. "El paraíso, aquí y ahora." *Diario de León* (Ciudad de León, León), July 17th, 2005. Library and documentation center – Museo Reina Sofía.
- Longoni, Ana, and Gustavo Bruzzoni, eds. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Mesquita, Andre. *Insurgências poéticas. Arte ativista e ações coletivas. [Interviews]*. São Paulo, 2011. PDF. <https://andremesquita.redezero.org/livro/insurgenciaspoeticas-entrevistas.pdf> (accessed March 25th, 2022).
- MNCARS. *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS, 2012.
- Paredes, Julieta. *Grafitendas*. Bolivia: Mujeres Creando, 1999.

10 Jennifer Doyle. *Hold it against me: difficulty and emotion in contemporary art* (Durham and London: Duke University Press, 2013), 21.

11 Michael Brenson, *Acts of Engagement: writings on Art, Criticism, and Institutions, 1993-2002*, (Maryland: Rowman & Littlefield publishers, 2004), 111.

V

NATURALEZA Y PODER O COMO IMAGINAR UNA RELACION OTRA

Nature and power or how to
imagine a different relationship

Revisar la vinculación entre naturaleza y poder es uno de los desafíos del presente, que se exploró en esta conversación desde las artes y humanidades, con un enfoque transdisciplinar. Mediante una exploración sobre las relaciones entre artes y activismos, medioambiente, vida no-humana, naturaleza y tecnologías, la pregunta por cómo imaginar relaciones otras será examinada.

Revisiting the link between nature and power is one of the challenges of the present, which was explored in this conversation from the arts and humanities, with a transdisciplinary approach. Through an exploration of the relationships between arts and activisms, environment, non-human life, nature, and technologies, the question of how to imagine other relationships will be examined.

**DEBORAH
MARTIN¹**

Resurrección, de Eugenio Polgovsky: Ver el río de otra manera

Discusiones recientes sobre la práctica artística enfocada en la ecología enfatizan la búsqueda de lenguajes estéticos que puedan representar la realidad y la escala de la crisis ecológica, además de engendrar configuraciones nuevas respecto de las relaciones entre el humano y el no-humano – estas otras relaciones que el panel nos invita a imaginar – que se requieren para abordar esta crisis. En sus reflexiones respecto del arte que vive en un planeta dañado, Mary Louise Pratt pregunta en qué formas discursivas se expresará ‘la recientemente concebida relación de humanos con el planeta’² y T J Demos, en otra parte, enfoca la atención en la necesidad de contraponerse a lo que él denomina ‘visualidad del Antropoceno’: ‘una visualidad que otorga una sensación de dominio y control’, reforzando la idea de que “‘nosotros’ hemos dominado a la naturaleza’.³

Resurrección, de Eugenio Polgovsky (México, 2016), un documental inquietante y elocuente, experimenta con la forma en maneras que se ponen en relación con estas preguntas. El filme construye una visualidad que disminuye la sensación de dominio sobre el medioambiente y trabaja formalmente para evocar una mirada post-antropocéntrica. Siguiendo los pasos del reciente libro de Arturo Escobar, *Política Pluriversal* (2020), donde él argumenta que los conocimientos relacionales y biocéntricos de pueblos subalternos son adecuados para las profundas transformaciones sociales necesarias para enfrentar la crisis planetaria, yo planteo que el filme concibe al río como un ser vivo y sujeto de enunciación y exploro los insólitos e inquietantes afectos que se asocian con el estatus cambiante del espectador, frente a lo no-humano, en las relaciones visuales que crea el filme.

Resurrección es un trabajo socio-ambientalista que postula que la crisis ecológica está inextricablemente relacionada con las crisis sociales y sanitarias; este privilegia el testimonio de pueblos locales que se ven enfrentados a un daño ambiental catastrófico. El envenenamiento del río por riles industriales sin tratar ha tenido efectos ecológicos devastadores, los que han provocado la enfermedad y la muerte prematura de muchos en la población humana del sector. *Resurrección* fue realizada en colaboración con el grupo activista local Un Salto de Vida, quienes lideran la campaña por un río limpio. Documenta los efectos de la contaminación del río sobre las especies animales y la agricultura del área y sobre las capacidades de la población local de alimentar y mantenerse – una especie de ‘desplazamiento sin traslado’, en palabras de Rob Nixon.⁴

Enrique Encizo, uno de los activistas-sujetos del documental, ha descrito la contaminación del Río Santiago como un ‘Chernóbil en cámara lenta’. Desde los años setenta, cuando se estableció un corredor industrial cerca del río, las municipalidades de El Salto y Juanacatlán se han transformado de ser comunidades agrícolas y pesqueras, en una zona industrial y comercial. Desde el NAFTA, muchas compañías

1 Profesora de Cine y Cultura Latinoamericano, University College London. E-mail: deborah.martin@ucl.ac.uk

2 Pratt, ‘Coda: Concept and Chronotope’, p. 171.

3 Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, p.19.

4 Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, p.16.

estadounidenses han trasladado sus operaciones a México, debido al endurecimiento de las normativas ambientales en EEUU – y es escasa la fiscalización del estado sobre el cumplimiento de las leyes ambientales por parte de estas compañías. De hecho, las fábricas deben monitorear sus propias aguas residuales y ellas mismas, informar sus niveles de contaminación, lo que ha producido una polución masiva por metales pesados y la presencia de químicos industriales en el agua, el aire y el suelo.

El planteamiento en este documental proviene de miembros de la comunidad; el film otorga relevancia a sus testimonios, sus interpretaciones de los eventos y su análisis político. No se incluye entrevistas con científicos, médicos o políticos; no hay narrador ni intertítulos. Los discursos oficiales están presentes en la película solo vía el inserto irónico de una transmisión de 2012, donde el gobierno local promueve su agenda ‘verde’. La transmisión incluye imágenes de la Tierra al estilo ‘*Canica azul*’ (*Blue Marble* en inglés) y otras imágenes que constituyen ejemplos de la ‘visualidad del Antropoceno’ de Demos, un tipo de visualidad que, en mi opinión, la estética de *Resurrección* disputa. Las referencias a las empresas que descargan residuos sin tratamiento al río vienen solo a través de los testimonios de residentes y a través de tomas fugaces de sus instalaciones. El filme deja al discurso oficial y a los contaminadores corporativos al margen, dándole prominencia a ‘las personas cuya autoridad como testigos es culturalmente desestimada’.⁵ Al dejar de lado los ‘datos’, la película también resiste el ‘modo vertedero de información’ al que Timothy Morton responsabiliza de engendrar una especie de ‘síndrome postraumático ecológico’, el cual funciona para impedir el cambio.⁶ Por el contrario, el filme responde a los desafíos de representación que plantea la crisis ecológica actual promoviendo una visión post-antropocéntrica del río y un involucramiento sensorial con su estado tóxico.

La apertura de la película modela una relación porosa e interconectada entre humanos y no-humanos; la cámara pana hacia arriba para delinear lentamente el tronco y ramas de un árbol, entrelazado con construcciones humanas, éstas, a su vez, rayadas de grafiti, evocando un enredo de tiempos, materiales y formas de vida, a lo que se le suma la voz del activista Enrique Encizo, que narra la importancia del río en la mitología local y la cosmovisión indígena. El río aparece en el documental de muchas formas, incluyendo películas turísticas de mitad de siglo y viejas fotos y recuerdos de los residentes, pero más prominentemente, a través del metraje que Polgovsky insiste en capturar de él, frecuentemente cubierto por cantidades diversas de espuma blanca.

Una y otra vez en el film, el río *desplaza a lo humano*, en secuencias extrañas y perturbadoras, donde las voces y figuras humanas se desvanecen para ser reemplazadas por los sonidos del agua que corre. Tomas largas, significativas, sin narración, donde el río es capturado en primer plano, la amplificación de sus sonidos, el uso del encuadre – todo trabaja en función de destacar el protagonismo y la perspectiva del río.

⁵ Nixon, *Slow violence and the Environmentalism of the Poor*, p.16.

⁶ Morton, *Being Ecological*, p.13.

Mientras la cascada El Salto de Juanacatlán agita las aguas, creando espuma que disemina contaminantes a las áreas contiguas,⁷ la cámara captura esta espuma arremolinada, danzando por el aire, sugiriendo que aquello que es aparentemente inanimado cobra vida, la asombrosa cualidad de aquella renovada consciencia respecto de la agencia y la consciencia de otras formas de vida, o del planeta mismo, que Amitav Ghosh asocia con el Antropoceno.⁸

El filme se queda en estos momentos que, además de enfatizar la perspectiva del río, también sugieren la movilidad y agencia de la contaminación, la manera en que, como argumenta Nixon, lo sobrenatural persiste en la modernidad a través de la interpenetración y la combinación de lo tóxico con lo espiritual.⁹ El impacto visual, la extraña belleza y el asombroso y perturbador afecto generado por secuencias como esta, contribuyen a una forma alternativa de *cinematicidad* que puede verse como una respuesta a la interrogante que plantea Nixon respecto de cómo ‘transmitir el mensaje y darle emocionalmente vida a las amenazas que toman tiempo para sembrar su caos, [y que] nunca se materializan en una escena, espectacular, explosiva y cinemática’.¹⁰ Otra manera en la que la película cristaliza estas amenazas es a través del registro de los efectos táctiles, sensoriales y encarnados de la contaminación en los habitantes humanos y no-humanos de la comunidad, a través de imágenes que privilegian la textura de la espuma o planos detalle de cuerpos afectados, tanto humanos como no-humanos. De este modo, *Resurrección* contribuye a la búsqueda de formas visuales con las que representar catástrofes ecológicas, contrarrestando sus ‘deficiencias como espectáculo’ y cambiando la posición del espectador en relación a lo no-humano, concientizándonos de manera inquietante sobre las perspectivas de la Tierra y del río mismos y, así, imaginando una relación alternativa con lo no-humano. Al ‘visibilizarnos’ ante el río y al reemplazar encuadres y perspectivas tradicionales, con planos detalle, vistas recortadas y una visualidad táctil, el documental descentra la subjetividad dominante del espectador o aquella visualidad del Antropoceno asociada con la objetificación y dominación humanas sobre la naturaleza, sugiriendo en vez la perspectiva biocéntrica y relacional que Escobar considera esencial para hacerle frente a la crisis ecológica.

Bibliografía

- Arellano-Aguilar, Omar, et. al. *Estudio de la contaminación en la cuenca del río Santiago y la salud pública en la región*, 2012. Accedido el 19 April de 2022. https://www.researchgate.net/publication/316430481_Estudio_de_la_contaminacion_en_la_cuenca_del_rio_Santiago_y_la_salud_publica_en_la_region.
- Demos, T.J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press, 2017.
- Escobar, Arturo. *Otro posible es posible: caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/Afro/Latino-América*.

7 Arellano-Aguilar et. al. describen el proceso: ‘La cascada de El Salto de Juanacatlán [...] provoca una agitación violenta del agua que a su vez genera la formación de grandes cantidades de espuma que persiste por kilómetros aguas abajo. El viento provoca la dispersión aérea de la espuma en la zona circundante, lo que supone la exposición de los habitantes a la misma. Del mismo modo, la agitación del agua puede provocar la formación de aerosoles que podrían transportar algunos de los contaminantes’. En *Estudio de la contaminación en la cuenca del río Santiago y la salud pública en la región*, p.29.

8 Ghosh, *Facing the Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, *passim*.

9 Nixon, *Slow violence and the Environmentalism of the Poor*, p.62.

10 Nixon, *Slow violence and the Environmentalism of the Poor*, p.14.

Bogotá D.C.: Ediciones Desde Abajo, 2018.

Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: Chicago University Press, 2016.

Morton, Timothy. *Being Ecological*. London: Penguin, 2018.

Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

Pratt, Mary Louise. "Coda: Concept and Chronotope." In *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, edited by Anna Tsing et. al., 170-174. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.



Eugenio Polgovsky's *Resurrección*: Seeing the River Otherwise

Recent discussions of ecologically-focused artistic practice emphasise the search for aesthetic languages which can represent the reality and scale of ecological crisis, as well as engendering the new configurations of relationships between the human non-human – the *relaciones otras* this panel asks us to imagine – which are required to address this crisis. In her reflections on the art of living on a damaged planet, Mary Louise Pratt asks in what discursive forms 'the newly conceived relationship of humans to the planet'² will be expressed, and elsewhere T J Demos draws attention to the need to counter what he calls 'anthropocene visuality': 'a visuality that grants a sense of mastery and control', reinforcing the idea that "we" have mastered nature'.³

Resurrección by Eugenio Polgovsky (Mexico, 2016) is a haunting and powerful documentary which experiments with form in ways which engage with these questions. The film constructs a visuality which diminishes the sense of mastery over the environment, and works formally to evoke a post-anthropocentric gaze. Following Arturo Escobar's recent book *Pluriversal Politics* (2020) in which he argues that the relational and biocentric knowledges of subaltern peoples are appropriate to the profound social transformations needed to face the planetary crisis, I argue that the film figures the river as living being and subject of enunciation, and explore the uncanny, unsettling affects that are associated with the shifting status of the spectator vis-à-vis the non-human in the viewing relations the film creates.

Resurrección is a socio-environmentalist

work in which ecological crisis is understood as inextricable from social and health crises; and which privileges the testimony of local peoples faced with catastrophic environmental damage. The poisoning of the river by untreated industrial waste has had devastating ecological effects and led to the disease and premature death of many of the local human population. *Resurrección* was made in collaboration with the local activist group Un Salto de Vida, which leads the campaign for a clean river. It documents the effects of the river's contamination on local animal species and agriculture, and the local population's ability to feed and support itself – a kind of 'displacement without moving' in Rob Nixon's terms.⁴

Enrique Encizo, one of the activist-subjects of the documentary, has described the pollution of the River Santiago as a 'slow motion Chernobyl'. Since the 1970s, when an industrial corridor was established near the river, the municipalities of El Salto and Juanacatlán have transformed from agricultural and fishing communities to an industrial and commercial zone. Since NAFTA, many US companies have moved their operations to Mexico because of tightening environmental regulations at home – and there has been little state policing of companies' adherence to environmental laws; in fact, factories are required to monitor their own wastewater and to self-report on their own pollution levels, leading to massive contamination by heavy metals and industrial chemicals of the water, air and soil.

The exposition in this documentary comes from community members themselves; the film privileges their testimony, their interpretation of events, and their political analysis. There are no interviews with scientists, doctors, or politicians, no narrator, and no intertitles. Official discourses

1 Professor of Latin American Film and Culture, University College London. E-mail: deborah.martin@ucl.ac.uk

2 Pratt, 'Coda: Concept and Chronotope', p. 171.

3 Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, p. 19.

4 Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, p. 16.

are present in the film only via the ironic insertion of a 2012 broadcast in which local government promotes its 'green' agenda. The broadcast includes 'Blue Marble'-type images of the Earth, and other images which are examples of Demos's 'anthropocene visuality', a kind of visuality which, I propose, the aesthetics of *Resurrección* as a whole contest. Companies which discharge untreated waste into the river are referred to only through the residents' testimony, and fleeting shots of their factories. Pushing official discourses and corporate polluters to the margins, the film gives prominence to 'people whose witnessing authority is culturally discounted'.⁵ Eschewing 'data', it equally resists the 'information dump mode' that Timothy Morton sees as engendering a kind of 'ecological PTSD', which functions to impede change.⁶ Instead, the film responds to the representational challenges posed by the current ecological crisis by fostering a post-anthropocentric view of the river and a sensorial engagement with its toxic state.

The opening of the film models a porous and interconnected relationship between human and non-human; the camera pans upwards to slowly trace the trunk and branches of a tree, entwined with human constructions, themselves scrawled with graffiti, visually evoking an entanglement of times, materials and lifeforms which is further added to by the narration of activist Enrique Encizo, relating the river's importance in local myth and Indigenous cosmology. The river appears in the documentary in many forms, including mid-century tourist films and residents' old photos and memories, but most prominently through Polgovsky's insistent footage of it, frequently covered with varying amounts of white foam.

Over and over in the film, the river *displaces the human* in strange and unsettling sequences where human voices or figures fade out to be replaced by sounds of rushing water. Significant long takes without narration in which the river is filmed in close-up, the amplification of its sounds, the use of framing all work to foreground the river's

own protagonism and perspective. As the waterfall El Salto de Juanacatlán agitates the water, creating foam which spreads pollutants to neighbouring areas,⁷ the camera captures the foam swirling and dancing in the air, suggesting the apparently inanimate coming to life, the uncanniness of the renewed awareness of the agency and consciousness of other life forms, or of the planet itself, that Amitav Ghosh associates with the Anthropocene.⁸

The film dwells on these moments which not only emphasise the perspective of the river, but also suggest the mobility and agency of the pollution, the way in which, as Nixon argues, the numinous continues within modernity through the interpenetration and blending of the toxic with the spiritual.⁹ The visual impact, the strange beauty, and the uncanny, unsettling affect generated by sequences like this one, contribute to an alternative form of cinematicity which could be seen as answering the question posed by Nixon regarding how 'we bring home, and bring emotionally to life, threats that take time to wreak their havoc, [and] never materialise in one spectacular, explosive, cinematic scene'.¹⁰ A further way in which the film brings these threats home is through its registering of the tactile, sensory and embodied effects of the pollution on the community's human and non-human inhabitants, through images which privilege the texture of foam, or close-ups of afflicted bodies, human and non-human. In these ways, *Resurrección* contributes to the search for visual forms with which to represent ecological catastrophe by countering its 'spectacle deficiency', as well as by shifting the position of the spectator in relation to the non-human, making us 'uncannily' aware of the perspective of the Earth or river itself, and thereby imagining an alternative relationship to the non-human. In making us 'seen' by the river and replacing traditional framing and perspective with close-ups, cropped views, and tactile visuality, this film decentres a dominant spectatorial subjectivity, or anthropocene visuality associated with

5 Nixon, *Slow violence and the Environmentalism of the Poor*, p.16.

6 Morton, *Being Ecological*, p.13.

7 Arellano-Aguilar et. al. describes this process: "The El Salto de Juanacatlán waterfall [...] causes a violent agitation in the water. This in turn generates large quantities of foam, which persist for kilometres downstream. The wind disperses the foam through the air across the surrounding areas, which implies the inhabitants become exposed to it. Likewise, the agitated water can produce aerosols that could carry pollutants". In *Estudio de la contaminación en la cuenca del río Santiago y la salud pública en la región*, p.29.

8 Ghosh, *Facing the Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, *passim*.

9 Nixon, *Slow violence and the Environmentalism of the Poor*, p.62.

10 Nixon, *Slow violence and the Environmentalism of the Poor*, p.14.

human objectification and domination of nature, instead suggesting the biocentric and relational perspective that Escobar sees as essential to addressing ecological crisis.

Bibliography

- Arellano-Aguilar, Omar, et. al. *Estudio de la contaminación en la cuenca del río Santiago y la salud pública en la región*, 2012. Accessed 19 April 2022. https://www.researchgate.net/publication/316430481_Estudio_de_la_contaminacion_en_la_cuenca_del_rio_Santiago_y_la_salud_publica_en_la_region.
- Demos, T.J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press, 2017.
- Escobar, Arturo. *Otro posible es posible: caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/Afro/Latino-América*. Bogotá D.C.: Ediciones Desde Abajo, 2018.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: Chicago University Press, 2016.
- Morton, Timothy. *Being Ecological*. London: Penguin, 2018.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, M.A: Harvard University Press, 2011.
- Pratt, Mary Louise. "Coda: Concept and Chronotope." In *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, edited by Anna Tsing et. al., 170-174. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

**GABRIELA
SALDIAS AILLÓN¹**

Más allá de lo traslúcido



Cómo rediseñar la complejidad del momento actual cuando las narrativas parecen agotadas y se transforman en seres traslúcidos. Este punto marca una pausa y, a la vez, abre espacio a posibles territorios fronterizos en los que el gesto de imaginar es el verbo que crea y refunda nuestros propios relatos.

La imaginación y el acto de re-imaginar la vida tendrían un rol fundamental frente al horizonte. En el presente relato, que es una invitación a bailar con las palabras, me propongo reflexionar en torno a los procesos de creación experimental de futuros. En los cuales la creatividad y la ficción son elementos constitutivos en la medida en que son capaces de generar cambios, construir códigos y promover narraciones alternativas que desafían las nociones de vida y de ser.

Nuestro presente parece estar caracterizado por el constante cambio, un movimiento continuo que crece desenfundadamente en el que se experimenta un ahora en agotamiento. En este marco, el futuro parece ser un horizonte incierto. Si bien se puede contemplar el futuro partiendo de la idea de destino, también se puede pensar el futuro desde otra perspectiva, que es la de las futuridades.

En las futuridades habitan componentes de posibilidad, acción y transformación. Al respecto, Gatto afirmará lo siguiente: “La futuridad no se agota ni se realiza; más bien es la posibilidad de que algo se realice”.² Para el autor, esta noción abre nuevas posibilidades y nos invita a abandonar la idea lineal de futuro, en la cual este es un presente adelante o una visión. De esta manera, apela a “explorar en qué sentidos nuestros *vínculos* con las futuridades exceden nuestra relación histórica con la categoría *‘futuro’*”.³

De esta manera, el autor deja de lado la existencia de imágenes de futuro sólidas o inapelables y propone la idea de construcciones, proyectos en formación que no únicamente se preguntan sobre el futuro,

1 Politecnico di Milano, Accademia Unidee - Fondazione Pistoletto, saldiasgabriela@gmail.com

2 Ezequiel Gatto, “¿Cómo hacer? Del futuro a las futuridades,” *Nueva Sociedad*, no. 283 (sept. -oct. 2019), 31.

3 Gatto, “¿Cómo hacer? Del futuro a las futuridades,” 31.

sino que también encuentran posibilidades donde no se sospechan. En este sentido, considero que rescatar el concepto de futuridades es valioso porque nos invita a pensar en el futuro más allá de una imagen sólida y entenderlo como una posibilidad que se diseña.

Posiblemente, una de nuestras aproximaciones hacia el futuro se encuentre en la literatura. Los relatos fantásticos construyeron mundos enteros, que en diversas oportunidades se establecieron sobre nosotros como horizontes de futuro que, a su vez, también han modelado el presente. Se podría decir que la ficción compuso la realidad.

Esta podría parecer una idea compleja en inicio, sin embargo, nuestra realidad se halla inmersa en la ficción. Entonces, por qué no pensar en la realidad como una invención, un proyecto en curso, un horizonte de posibilidad. Es decir, la realidad como un diseño. Aquí radica la importancia de pensar en y desde el diseño.

Diversas corrientes del diseño proponen alternativas a estas interrogantes. De esta manera, el mundo del diseño busca expandir sus propios límites por medio de la ruptura y la poética, convocándonos a imaginar futuros alternativos que parten tanto de lo real como de lo irreal, cuestionando lo que queremos llegar a ser.

Desde las futuridades se necesita la práctica de la fragmentación de mundos, reales o irreales, apelando a la importancia de lo pequeño, de lo molecular, en la que los fragmentos son dispositivos para la discusión crítica y la creación. El trabajo con lo molecular es la posibilidad de cambio frente al agotamiento de los grandes relatos.

Este tipo de principios genera nociones abstractas, interdisciplinarias, en las que lo micro no implica una separación entre la ética y la estética. Se enfoca en la exploración crítica de las ideas, abriendo paso a futuridades pluridiversas que van más allá de la razón.

Estas nociones futuras nos demandan un replanteamiento de las genealogías y geografías del pensamiento. En Haraway, encontramos señas a la ciencia ficción como un género especulativo: “SF⁴ es contar cuentos y narrar hechos; es el patronaje de mundos posibles y tiempos posibles, mundos semiótico-materiales, desaparecidos, aquí y aún por venir”.⁵

Desde su posicionamiento situado, la autora nos convoca a replantear nociones capaces de operar en la realidad, en este tiempo al que denomina antropoceno. A través de relatos humanos y no humanos, busca narrativas alternativas, desde una perspectiva multiespecie. Haraway, por medio de la imagen de tentacularidad, se refiere a la condición de relacionalidad ontológica en la que: ser es siempre ser-con y la práctica intelectual es pensar-con.⁶

Los tentaculares no son figuras incorpóreas: son cnidarios, arañas, seres con dedos como los humanos y los mapaches, calamares, medusas, espectacularidades neuronales, entidades fibrosas, seres flagelados,

4 “SF son las siglas en inglés de *Science Fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, scientific facts y so far*”. Haraway, Donna. Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Traducción de Helen Torres. (Buenos Aires: Ed. Consonni, 2019), 254.

5 Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (Buenos Aires: Consonni, 2019), 61.

6 Verónica Araiza, “El pensamiento crítico de Donna Haraway: complejidad, ecofeminismo y cosmopolítica,” *Península* vol.15, no.2 (jul. -dic. 2020): 152.

trenzas miofoibrillas, enredos microbianos y fúngicos enmarañados y cubiertos de fieltro, enredaderas exploratorias, raíces inflamadas, seres con zarcillos que se estiran y trepan. Los tentaculares son también redes e interconexiones, bichos de TI, dentro y fuera de la nube. La tentacularidad trata sobre la vida vivida a través de líneas -¡y qué riqueza de líneas! - y no en puntos ni en esferas.⁷

En este postulado, el cuerpo parece entrar en un escenario de reconfiguración, desde campos que desafían nuestras concepciones de lo que significa ser humano, imaginándonos desde maneras radicalmente diferentes, mediante la potencia de articulaciones multiespecie, donde los cuerpos son metáforas del florecimiento de lo humano y lo no humano.

En palabras de Haraway: “Importa qué pensamientos piensan pensamientos. Importa qué conocimientos conocen conocimientos. Importa que relaciones relacionan relaciones. Importa qué mundos mundializan mundos. Importa qué historias cuentan historias”.⁸ Las futuridades son el espacio de creación más allá de los seres translúcidos, donde sumergirse en la imaginación y la ficción.

Imagen

01. Ciudad líquida. Fotografía: Gabriela Saldías

Bibliografía

Araiza Díaz, Verónica. “El pensamiento crítico de Donna Haraway: complejidad, ecofeminismo y cosmopolítica.”

Península vol.15 no. 2 (jul./dic. 2020): 147-164.

Gatto, Ezequiel. “¿Cómo hacer? Del futuro a las futuridades.” *Nueva Sociedad* no. 283 (sept. -oct. 2019): 28-36.

Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Cthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Buenos Aires: Ed. Consonni, 2019.

7 Haraway, *Seguir con el problema*, 62.

8 Haraway, *Seguir con el problema*, 65.



Beyond the Translucid

How can we redesign the complexity of the present moment when it seems like all narratives have been exhausted, transformed into translucid beings. This statement opens up a space for bordering territories in which the act of imagining is the verb that creates and reestablishes our own stories.

Imagination and the act of reimagining life would play a key role when facing the horizon. In this writing, which is an invitation to dance with the words, I intend to reflect upon the processes of the experimental envisioning of futures for which creativity and

fiction are constitutive elements, since they can bring about change, establish codes, and promote alternative narratives that defy the notions of life and of being.

It seems as if our present is characterized by constant change, a continuous movement that grows relentlessly, and in which we are experimenting an exhaustion of the here and now. Within this framework, the future seems to be an uncertain horizon. Although it is possible to contemplate the future on the assumption that it is destiny, it can also be thought of from another perspective, as futurities.

The components for possibility, action, and transformation reside within futurities. In that regard, Gatto states the following: “Futurity is not exhausted, nor is it realized;

rather, it is the possibility for something to come to pass".² For the author, this notion opens new possibilities and invites us to abandon the idea of a linear future, in which the latter is a present-to-come, or a vision. In this way, he makes an appeal for us to "explore in what ways our ties to futurities go beyond our historic relationship with the concept of 'future'".³

This way, the author disregards the existence of solid or unappealable images of the future and proposes the idea of constructions, ongoing projects that not only pose questions about the future but bring to light possibilities where none were expected. In this sense, I consider it important to reclaim the concept of futurities, since it invites us to think about the future beyond a solid image and understand it as a possibility that is designed.

Perhaps, one of our approaches to the future can be found in literature. Fantastic tales created entire worlds, which in many cases were cast upon us as the horizons of the future, and which in turn have also shaped the present. We could say that fiction defined reality.

At first glance, this could seem a complex idea; however, our reality is immersed in fiction. Therefore, why not think of reality as an invention, an ongoing project, a horizon of possibility; that is, reality as a design. Here lies the importance of thinking in and from design.

Different design trends propose alternatives to these queries. In this way, the world of design seeks to expand its own limits, by means of rupture and poetics, inviting us to imagine alternative futures that emerge both from what is real and what is unreal, questioning what we want to become.

Understanding futurities requires practice on the fragmentation of worlds, real or unreal, appealing to the importance of the small and the molecular, where fragments open a space for critical discussion and creation. When faced with the exhaustion of the great narratives, the

possibility for change lies in working at a molecular level.

From these principles stem abstract, interdisciplinary notions, where the micro level does not imply separating ethics from aesthetics. It focuses on the critical exploration of ideas, opening a door for pluridiverse futurities that go beyond reason.

These future notions demand reconsidering the genealogies and geographies of thought. In Haraway, we find clues where science fiction is referred to as a speculative genre: "SF is storytelling and fact telling; it is the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come".⁵

From her situated stance, the author invites us to rethink notions capable of operating in reality, in this time she refers to as the Anthropocene. Through human and non-human stories, she attempts to find alternative narratives from a multispecies perspective. Haraway, by means of the image of tentacularity, refers to the condition of relational ontology in which being is always being-with and the intellectual practice is thinking-with.⁶

*The tentacular are not disembodied figures; they are cnidarians, spiders, fingery beings like humans and raccoons, squid, jellyfish, neural extravaganzas, fibrous entities, flagellated beings, myofibril braids, matted and felted microbial and fungal tangles, probing creepers, swelling roots, reaching and climbing tendrilled ones. The tentacular are also nets and networks, IT critters, in and out of clouds. Tentacularity is about life lived along lines—and such a wealth of lines—not at points, not in spheres.*⁷

In this premise, the body seems to enter a space of reconfiguration, from fields that defy our own understanding of what it means to be human, imagining ourselves from a radically different approach, through the potency of multispecies articulation, where

1 Politecnico di Milano, Accademia Unidee - Fondazione Pistoletto, saldiasgabriela@gmail.com

2 Ezequiel Gatto, "¿Cómo hacer? Del futuro a las futuridades," *Nueva Sociedad*, no. 283 (sept. -oct. 2019): 31.

3 Gatto, "¿Cómo hacer? Del futuro a las futuridades," 31.

4 "SF are the initials of science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, scientific facts y so far (translator's note)." Haraway, Donna. *Seguir con el problema*. Generar parentesco en el Chthuluceno. Traducción de Helen Torres. (Buenos Aires: Ed. Consonni, 2019), 254.

5 Donna Haraway, *Seguir con el problema*. Generar parentesco en el Chthuluceno (Buenos Aires: Consonni, 2019), 61.

6 Verónica Araiza, "El pensamiento crítico de Donna Haraway: complejidad, ecofeminismo y cosmopolítica," *Península* vol.15, no.2 (Jul. -Dec. 2020): 152.

7 Haraway, *Seguir con el problema*, 62.

bodies are the metaphors of the blossoming of the human and non-human.

In words of Haraway: "It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories".⁸ Futurity is the space of creation that goes beyond translucent beings, where one can immerse into imagination and fiction.

Image

01. Ciudad líquida. Photo: Gabriela Saldías

Bibliography

- Araiza Díaz, Verónica. "El pensamiento crítico de Donna Haraway: complejidad, ecofeminismo y cosmopolita." *Península* vol.15 no. 2 (jul./dic. 2020): 147-164.
- Gatto, Ezequiel. "¿Cómo hacer? Del futuro a las futuridades." *Nueva Sociedad* no. 283 (sept. -oct. 2019): 28-36.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema*. Generar parentesco en el Chthuluceno. Translation by Helen Torres. Buenos Aires: Ed. Consonni, 2019.

8 Haraway, *Seguir con el problema*, 65.

**VALENTINA
MONTERO¹**

Madre desnaturalizada: Arte, tecnología y territorio

Desde hace ya varios años se han ido popularizando encuentros entre arte, ciencia y tecnología. Tal vez como una manera de restaurar ese “agotamiento” del campo artístico que muchos reclaman, y/o para intentar descifrar, una vez más, la existencia que se nos presenta opaca a nuestro entendimiento racional o ardua ante nuestra vulnerabilidad. Tradicionalmente, las ciencias y la religión, por separado, han intentado ofrecer una descripción y traducción del mundo, como si éste no se dejara habitar sin un manual; como si necesitáramos una planilla de cálculo dónde apresar el caos, un tubo de ensayo donde aislar posibilidades de futuro. Hoy, cruzando o saliendo de la pandemia Covid-19, la pretensión humanista de situar al hombre (sí, al hombre; no a la mujer) como ser superior se vuelve a tambalear. Un virus invisible para nuestros ojos se convirtió en letal para la salud y la economía humana, evidenciando cómo todos los avances científico-tecnológicos-culturales pueden desplomarse estrepitosamente ante una estructura biológica diminuta. En este contexto, parece urgente detenernos y pensar qué esperamos de este anunciado encuentro entre arte y ciencia y naturaleza, y cómo esta relación llevada a la práctica puede permitirnos algo más que una opción novedosa orientada a satisfacer audiencias, y limpiar culpas de grupos económicos y Estados a través de sus instituciones culturales.

Como curadora especializada en artes mediales, desde hace ya varios años, he podido constatar el giro lento, pero sincrónico de muchas artistas desde el ámbito estrictamente digital hacia la materialidad del mundo real; moviéndose desde la superficie iridiscente de las pantallas al resplandor y oscuridad de la tierra y sus elementos. En muchas de ellas, pasado el furor por lo digital, pareciera haber surgido una necesidad de volver a la materialidad, al mundo físico. Dentro de la amplia gama de prácticas artísticas mediales que abordan la dimensión tecnológica desde su fisicidad, me interesa hacer referencia especialmente a aquellas que indagan en las relaciones entre humanos y no humanos; poniendo en crisis, o al menos cuestionando, los conceptos de naturaleza y cultura, ayudándonos a pensar formas de dismantelar estas dicotomías.

Hace más de diez años Timothy Morton con su libro *Ecology Without Nature*² planteaba una idea provocadora: nos invitaba a renunciar al concepto de naturaleza para recién entonces comenzar a construir una visión ecológica y medioambiental real. Renunciar a la naturaleza implica hacer consciente el prisma antropocéntrico que este concepto encierra. Para el autor, su definición no deja de ser ambigua y confusa, y su uso ha traído consecuencias más bien desastrosas para todos (humanos y no humanos) por considerarlo un concepto que está arraigado de manera tóxica en el espacio social.

En los últimos años he puesto atención a algunos rasgos particulares de proyectos de artistas con quienes he trabajado, entre quienes se

1 Investigadora ANID / Fondecyt 3180403, Universidad Finis Terrae, Chile, vmontero@uft.cl

2 Timothy Morton, *Ecology without Nature Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge: Harvard University Press; 2009).

encuentran Claudia González Godoy, Colectivo Última Esperanza, Sandra De Berduccy-aruma, Mia Makela, Nicole L'Huillier y Constanza Piña. Aunque todas ellas tienen en común haber pasado de la utilización de sofisticados softwares, programación y tecnologías contemporáneas a la observación directa en lo que aún llamamos “naturaleza” - ya sea a través de expediciones, revisión de prácticas tecnológicas ancestrales, o bien mediante el trabajo interdisciplinario con biólogos, historiadores, geólogos - en cada caso, podemos advertir una misma pulsión por cuestionar, historizar y reflexionar sobre las interfaces tecnológicas y discursivas con las que hemos construido nuestra cultura en relación al paisaje y el territorio desde una perspectiva antropogénica.

En 2019, tuve la oportunidad de co-curar para el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Parque Forestal, en Santiago de Chile, la exposición “Historia de un destino imposible” de la artista finlandesa, Mia Makela, quien es reconocida mundialmente como una de las principales exponentes del Live Cinema. Mia ha dedicado estos últimos años a una actividad que parece muy alejada de sus primeras indagaciones digitales: estudiar la historia de las relaciones interespecies en la era del Antropoceno. La exposición consistió en una video-instalación que aborda la historia de la domesticación y explotación de la abeja *Apis mellifera*, especie ampliamente usada para la producción de miel a nivel mundial. A lo largo de tres años, y utilizando únicamente la cámara fotográfica de su teléfono celular, la artista sintetizó la historia de la apicultura europea documentando distintos centros de producción en Finlandia, Alemania, Eslovenia, Polonia y Lituania. En la exposición, junto a una serie de objetos diversos como un panal salvaje (aquellos que las abejas construyen en los huecos de los árboles), un ahumador, frascos y utensilios de medición, también se dispusieron proyecciones de gran formato para mostrarnos distintas maneras de entender la relación humano-abeja. En uno de esos videos observábamos el vuelo libre de una *Apis mellifera*, en contraste con el segundo panel, donde se registran los asépticos procedimientos de microtortura al que es sometida esta especie en los laboratorios. La tercera pantalla nos invitaba a un viaje en el tiempo, al Parque Nacional Druskininkai, en Lituania, donde aún se conservan algunas prácticas artesanales de recolección de miel que resultan menos invasivas, pues están vinculados a una ritualidad comunitaria donde el respeto por la vida parece central, evocando otro destino posible en la relación humano y no humano o, dicho en palabras del filósofo Michel Serres, donde se establece otro “contrato” en la relación humano-naturaleza.³

Así como Makela, otras artistas también se dedican a deshilar el fenómeno antropocéntrico. A través de distintas estrategias vinculadas a la apropiación o “hackeo” de lenguajes científicos y construcción “hechiza”⁴ o artesanal de dispositivos tecnológicos, procuran develar las complejas relaciones de dominio y dependencia que hemos instaurado los seres humanos con otras especies, intentando dismantelar -como quien

3 Michel Serres, *El contrato natural*, trad. Umbelina Larraceleta y José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-textos, 2004).

4 Valentina Montero, “Entre Frankenstein y el hada de la Cenicienta,” en *Tecnología, política y algoritmos en América Latina*, ed. Andrés Maximiliano Tello (Buenos Aires: Cenalties, 2020), 97-110.



abre una caja negra- las nociones binarias que separan lo humano de lo animal, lo cultural de lo natural. En sus análisis, desde una perspectiva poética y fabulada, aparecen las costuras lingüísticas, económicas y simbólicas que siguen reforzando un enfoque dicotómico entre entidades reproduciendo los mandatos humanistas que dominan nuestra cultura occidental moderna.

Ahora, si bien estas observaciones coinciden con los diversos giros epistemológicos que resuenan fuerte en las esferas académicas y culturales *mainstream* (neomaterialismo, posfeminismo, poshumanismo, Teoría de Actor en Red), hay que precisar que mucho antes de que estas lecturas se pusieran de moda, sus postulados ya estaban implícitos en las cosmovisiones de algunos pueblos indígenas que consideraban los elementos orgánicos e inorgánicos (animales, plantas, rocas, ríos, cerros), así como los fenómenos astronómicos, meteorológicos o geológicos (tormentas, eclipses, erupciones, sismos) como parte de una cadena horizontal y dinámica. La actualización de estos enfoques desde esta convergencia disciplinar entre arte, ciencia y tecnologías probablemente abra la oportunidad de reconstruir amorosa y conscientemente esos otros destinos posibles, anticipados ya en las perspectivas de pueblos estigmatizados como primitivos.

Otro ejemplo en el que me quisiera detener es en uno de los proyectos de Constanza Piña. Durante el mes de febrero de 2015, en el contexto de una residencia en Colombia, la artista se relacionó con una comunidad en La Guajira. Uno de los problemas puntuales que tenían ahí, era la presencia de murciélagos que estaban atacando a los animales, en especial a los caballos, provocándoles desangramientos que si bien no eran mortales les podrían generar infecciones o debilitarlos. El uso de ahuyentadores de murciélagos disponibles en el mercado podría ocasionar otros problemas a los animales domésticos de la comunidad y, además, eran de alto costo. La artista entonces, a través de un proceso de intercambio de conocimientos con las personas del lugar, diseñan y construyen un dispositivo “*open source*”⁵ que vendría a solucionar el problema. Se trataba de un “ahuyentador sónico para vampiros”, un

5 En español: Código abierto.

aparato que emite frecuencias muy altas, que pueden ser suficientemente molestas para los murciélagos aunque inaudibles para los seres humanos. El ahuyentador fue realizado con materiales disponibles: un tarro reciclado, bambú y madera, cuerdas y componentes básicos de electrónica de bajo costo (resistencias, potenciómetro, batería de 9 voltios, transistor y un tweeter). El toque final del dispositivo estaba dado por el logo característico de “*Batman*”, haciendo convivir elementos locales con imaginarios de la ciencia ficción.



Este ejemplo me entusiasma mucho porque nos permite comprobar que es posible, desde la creación artística, emancipar la imaginación tecnológica que nos ha tenido convencidas de que ésta sólo tenía un solo camino, el que ha impuesto la epistemología moderna reforzado por la economía neoliberal. Ejemplos prácticos como éste nos permiten pensar, como dice Yuk Hui en su libro “Fragmentar el futuro”,⁶ que no se trata de negar la tecnología, sino de asimilar la posibilidad de una “cosmotécnica”. Es decir, un desarrollo tecnológico científico que se orqueste desde una perspectiva situada, en estrecha relación con los contextos culturales de carácter híbridos, pero anclados en realidades locales, territoriales. Sin sumisión a paradigmas dominantes, ofreciendo, en cambio el imaginario de un postanarquismo que opere, como describían Félix Guattari junto a la brasileña Suely Rolnik, desde la “micropolítica”⁷ y que facilite, como decía Silvia Rivera Cusicanqui, el ejercicio de una “insurgencia cotidiana”.⁸ Todo esto de la mano de una mirada ecológica que sea consciente de la convivencia entre distintas

6 Yuk Hui, *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*, trad. Tadeo Lima (Buenos Aires: Caja Negra, 2020).

7 Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica: cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de sueños, 2006).

8 Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*, Colección Nociones comunes (Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2015).

especies, que nos permita olvidar el concepto de naturaleza como un “otro”, como una “madre” inmutable, pasiva, distinta o desconectada de los sujetos que habitamos el planeta, y que en cambio nos permita constatar la potencia y latencia de esta red de relaciones, acoplamientos, mutaciones que está en el fluir de la vida.

Imágenes

01. Exposición “Historia de un destino imposible”, MAC, Parque Forestal, 2019. Fotografía: Valentina Montero.
02. “Ahuyentador sónico para vampiros”, realizado por Constanza Piña en conjunto con la comunidad de La Guajira, Colombia – 2015. Fotografía: gentileza de la artista.

Bibliografía

- Guattari, Felix, y Sueli Rolnik. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- Hui, Yuk. *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*, trad. Tadeo Lima. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- Montero, Valentina. ‘Entre Frankenstein y El Hada de La Cenicienta’, En *Tecnología, política y algoritmos en América Latina*, ed. Andrés Maximiliano Tello, 97–110. Viña del Mar: Cenantes, 2020.
- Morton, Timothy. *Ecology without Nature Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: Miradas ch’ixi desde La Historia Andina*, Colección Nociones comunes. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2015.
- Serres, Michel. *El contrato natural*. Traducido por Umbelina Larraceleta y José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004.



Denatured Mother: Art, Technology and Territory

For many years now, the encounters between art, science, and technology have been growing in popularity. Maybe it is a way of restoring the “exhausted” artistic field which many complain about, and/or trying to decipher, once more, this existence that appears obscure to our rational understanding, or arduous to our vulnerability. Traditionally separate, science and religion have been trying to provide us with a description and interpretation of the world, as if it were impossible to inhabit it without a manual; as if we needed a spreadsheet to contain chaos, a test tube to isolate possible futures. Today, the humanitarian pretention of situating Men (yes, men, not women) as superior beings trembles again, as we go through or approach the end of the pandemic. A virus, invisible to us, became deadly for our human health and economy, evincing how all the scientific-technological-cultural progresses can rapidly collapse because of a diminutive biological structure.

In this context, it seems urgent to stop and think what we expect from this announced encounter between art, science, and nature; and how this relationship put into practice can provides us something more than a novel option oriented to satisfy audiences, and to whitewash the guilt of economic groups and nations, through their cultural institutions.

For many years now, as a curator specializing in media arts, I have witnessed the slow but synchronic shift of many women artists, from a strictly digital environment to the materiality of the real world, moving from the iridescent surface of screens to the brightness and darkness of the earth and its elements. In many of them, after the digital craze, a need to return to materiality, to the physical world, seems to have aroused. Among the wide range of media arts practices that approach the technological dimension from its physicality, I am interested specially in those that explore the relationships between humans and nonhumans, to confront or at least question the concepts of nature and culture, to help us think of ways to dismantle these dichotomies.

More than 10 years ago, Timothy Morton with his book *Ecology Without Nature*² suggested a provocative idea: he invited us

1 ANID Researcher (Agencia nacional de investigación y desarrollo) / Fondecyt 3180403, Universidad Finis Terrae, Chile, vmontero@uft.cl

2 Timothy Morton, *Ecology without Nature Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge: Harvard University Press; 2009).

to abandon the concept of nature and, only then, begin to construct a real ecological and environmental vision. Understanding the concept of nature differently implies becoming aware of the anthropocentric prism at the heart of this concept. For the author, its definition is ambiguous and confusing, and its use has brought disastrous consequences for all (human and nonhuman), by considering it a concept that is toxically hardwired into the social space.

During the last few years, I have paid attention to some specific aspects in the projects by artists with whom I have worked, among which are Claudia González Godoy, Colectivo Última Esperanza, Sandra De Berduccy-aruma, Mia Makela, Nicole L'Huillier, and Constanza Piña. Although all of them have transitioned from the use of sophisticated software, programming, and contemporary technologies to the direct observation of what we still call "nature" – whether through expeditions, reviewing ancestral technological practices, or through interdisciplinary work with biologists, historians, geologists –, in each case, we find the same drive to question, historicize, and reflect upon the technological and discursive interfaces with which we have constructed our culture in relationship to our landscape and territory, from an anthropogenic perspective.

In 2019, I had the opportunity to co-curate for El Museo de Arte Contemporáneo (MAC – Contemporary Art Museum), Parque Forestal, in Santiago, Chile, the exhibition "History of an impossible destiny", by the Finnish artist, Mia Makela, who is internationally renowned as one of the main exponents of Live Cinema. Mia has devoted these last years to an activity that seems far from her first digital experimentations: to study the history of interspecies relationships in the Anthropocene era. The exhibition consisted of a video-installation that addresses the domestication of the bee *Apis mellifera*, a species used to produce honey worldwide. Throughout a period of three years, and using only a cellphone camera, the artist synthesized the history of European apiculture, documenting different production centers in Finland, Germany, Slovenia, Poland, and Lithuania. In the exhibition, together with

a number of different objects, such as a wild honeycomb (those that bees build inside tree holes), a smoker, jars, and measuring utensils, she used a display of large-format projections showing different ways of understanding the human-bee relationship. On one of the videos, we could see the free flight of one of the *Apis mellifera*, in contrast with the second panel, showing aseptic procedures of micro-torture to which this species is submitted, in laboratories. A third screen invited us on a journey through time to Druskinkai National Park, in Lithuania, where they still continue to harvest honey using artisan practices, which results less invasive, since they are linked to community rituals where the respect for life seems central, evoking a different possible destiny for the relationship between human and nonhuman or, as philosopher Michel Serres says, where a different "contract" in the human-nature relationship is established.³

In the same way as Makela, other artists are also dedicated to unraveling the anthropocentric phenomenon. By means of different strategies linked to appropriating or "hacking" scientific languages and handcrafting technological devices,⁴ they attempt to reveal the complex relationships of control and reliance that human beings have established with other species. With this, they try to dismantle – as when one opens a black box – binary notions that separate what is human from what is animal, what is cultural from what is natural. In their analysis, from a poetic and fabulated perspective, they expose the linguistic, economic, and symbolic aspects that continue to reinforce a dichotomic approach among entities, reproducing the humanist mandates that dominate our modern Western culture.

However, while these observations coincide with the different epistemological perspectives that reverberate in mainstream academic and cultural spheres (neomaterialism, postfeminism, posthumanism, Actor-Network Theory), it is important to highlight that, long before these readings were in style, their postulates were already implied in the worldview of some indigenous peoples, who considered organic and inorganic elements (animals, plants, rocks, rivers, mountains), as well as

3 Michel Serres, *El contrato natural*, translators: Umbelina Larraceleta and José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-textos, 2004).

4 Valentina Montero, "Entre Frankenstein y el hada de la Cenicienta," in *Tecnología, política y algoritmos en América Latina*, ed. Andrés Maximiliano Tello (Buenos Aires: Cenaldas, 2020), 97-110.

astronomic, meteorological, or geological phenomena (storms, eclipses, eruptions, earthquakes) as part of a horizontal and dynamic chain. Therefore, updating these approaches from the disciplinary convergence of art, science, and technology could probably give us the opportunity to affectionally and consciously rebuild these other possible destinies, which had already been anticipated in the perspectives of indigenous peoples stigmatized as primitive.

Another example that I would like to mention is one of Constanza Piña's projects. During February 2015, while residing in Colombia, the artist came into contact with a community in La Guajira. One of the specific problems they had was the presence of bats attacking their animals, especially horses, causing them bleeding wounds that, although not fatal, could cause them infections or weakness. The use of the bat repellents available in the market could cause other problems to the community's domestic animals, in addition to being expensive. Therefore, in a process of knowledge exchange, the artist and the community designed and built an "open source" device that would solve the problem. It consisted of a "sonic bat repellent", a device that emits very high frequencies that are sufficiently disturbing for bats, but remain inaudible to human beings. The repellent was made from available materials: a recycled jar, bamboo and wood, ropes, and basic low-cost electronic components (resistors, a potentiometer, 9-volt battery, transistor, and a tweeter). The final touch was given by the characteristic logo of Batman, bringing together local elements with science fiction imaginaries.

I am particularly excited about this example since it allows us to prove that it is possible to emancipate technological imagination through artistic creation; we have been convinced this could only be accessed through one possible way, the one imposed by modern epistemology and reinforced by neoliberal economy. Practical examples like this one enable us to think, as Yuk Hui says in his book *Fragmenting the Future*,⁵ that it is not about denying technology, but assimilating the possibility of "cosmotronics", meaning

scientific technological development orchestrated from a situated perspective, in close relation with hybrid cultural contexts, but anchored in local, territorial realities. This could be possible without subjugating to dominant paradigms, and instead, offering a post-anarchism imaginary that operates from "micropolitics",⁶ as described by Félix Guattari and Brazilian author Suely Rolnik, and facilitating, in the words of Silvia Rivera Cusicanqui, the exercise of an "everyday insurgency".⁷ This should go hand in hand with an ecological vision that is aware of the coexistence of different species, that allows us to forget the concept of nature as an "other", as an unmoving, passive, removed "mother", that is disconnected from the individuals inhabiting the planet; instead allowing us to confirm the power and latency of this network of relationships, connections, mutations that are part of the flow of life.

Images

01. Exhibition "History of an impossible destiny", MAC, Parque Forestal, 2019. Photograph: Valentina Montero.
02. "Sonic bat repellent", made by Constanza Piña and the community of La Guajira, Colombia – 2015. Photograph: courtesy of the artist.

Bibliography

- Guattari, Félix, and Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- Hui, Yuk. *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*, translator, Tadeo Lima. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- Montero, Valentina. 'Entre Frankenstein y El Hada de La Cenicienta', In *Tecnología, política y algoritmos en América Latina*, ed. Andrés Maximiliano Tello, 97–110. Viña del Mar: Cenantes, 2020.
- Morton, Timothy. *Ecology without Nature Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde La Historia Andina*, Colección Nociones comunes. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2015.
- Serres, Michel. *El contrato natural*. Translated by Umbelina Larracleta and José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004.

5 Yuk Hui, *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*, translator: Tadeo Lima (Buenos Aires: Caja Negra, 2020).

6 Félix Guattari and Suely Rolnik, *Micropolítica: cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de sueños, 2006).

7 Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*, Colección Nociones comunes (Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2015).

VI

GESTOS PARA ALTERAR NARRATIVAS, HISTORIAS Y FORMAS DE SENTIR-PENSAR

Gestures to alter narratives, stories,
and ways of feeling-thinking.

Los bordes que han sido impuestos en nuestras historias y narrativas provienen del ejercicio y accionar del poder. En esta conversación, se profundizará en preguntas relacionadas con cómo alterar concepciones, cómo crear y poner en prácticas gestos disruptivos, cómo tejer y trabajar las artes como protesta, en un intento por alterar las condiciones del presente.

The borders imposed in our histories and narratives come from the exercise and action of power. In this conversation, we will delve into questions regarding how to alter understandings, how to create and put disruptive gestures in practice, and how to weave and work the arts as acts of protest, in an attempt to disrupt the conditions of the present.

**JUAN JOSÉ
SANTOS
MATEO¹**

Las 440 muertes de Marilyn Boror Bor

Doroteo Gamuch Flores, nacido en la aldea de Cotiío, en Mixco, en Guatemala, acudió en 1952 a Boston, para competir en su famosa maratón. Inició la carrera como Doroteo Gamuch Flores, y finalizó la misma, ganándola, como Mateo Flores. El apellido paterno, Gamuch, era ininteligible para los cronistas deportivos. Desde entonces, Doroteo Gamuch Flores sería conocido para siempre con el nombre de Mateo. Puede que esta anécdota no de para más. O puede que sí, y que sea sintomática de un racismo estructural que no puede ni debe ser entendido desde supuestos postcoloniales, sino neocoloniales. Esto no es una segunda vida de la discriminación indígena: es la continuación de la lógica colonialista hasta nuestros días.

En el 2019 yo estaba en Berlín frente a una pequeña lápida. Quien yacía bajo el granito no era un cuerpo, sino una idea. La lápida se dirigía: “En memoria de los cuerpos huérfanos del estado racista de Guatemala”, y daba cuenta del fallecimiento de Marilyn Elany Boror. Ese enterramiento era simbólico, y acompañaba una acción artística titulada “Edicto Cambio de Nombre / Camuflaje como herramienta de des-nombramiento y renombramiento de los cuerpos mayas en Guatemala”. Esa acción consistió en el proceso de cambio de nombre que inició en el 2018 la artista Marilyn Boror, sustituyendo sus apellidos de origen kakchikel por dos apellidos de descendencia hispana: Castillo Novella. Lo primero que hizo fue publicar un anuncio en los periódicos locales de Guatemala anunciando el futuro cambio de nombre, en caso de que alguien tuviese alguna alegación al respecto. Posteriormente, inició los trámites burocráticos e hizo pago de los aproximados 300 euros de coste. Finalmente, se formalizó el cambio de nombre: de Marilyn Elany Boror a Marilyn Elany Castillo Novella. No eligió dos apellidos al azar, sino que escogió los de dos de las familias más ricas de su país.

Como quedó demostrado en su experimento, no es casualidad que fueran de descendencia hispana. Durante el proceso de la transformación o castellanización de su apellido, la artista realizó una investigación sobre la práctica social del cambio de nombre en Guatemala. Y dio con una cifra: 440 personas habían cambiado su apellido de origen indígena por otro castellanizado. Hay varios motivos que lo justifican. Es una práctica habitual cuando una familia se traslada de una pequeña población a la capital, tratando así de escapar de la discriminación burocrática y laboral. Alguien con un apellido castellanizado tiene, paradójicamente, muchas más posibilidades de conseguir trabajo en un país en el que el 55% de la población es indígena, el 34% mestiza, y el 10% blanca. Esa paradoja es dolorosa y difícil de asumir. Hecho que fue de nuevo puesto en evidencia en esta acción artística. El cambio de apellido de Marilyn se hizo viral y ella recibió varios ataques a través de las redes sociales, como este, en el que un usuario dice: “El cuerpo de tecomate con el gimnasio se soluciona pero y la cara de comal?”. Comentario racista que hace referencia y se burla de los rasgos indígenas físicos.

Una vez formalizado el cambio de apellido y finalizada la primera etapa de la acción artística, a Boror la invitaron a participar en la muestra colectiva “*This might be a place for hummingbirds*”, expuesta en la Galería de Körnerpark, en Alemania, del 15 de noviembre de 2019 al 5 de febrero del 2020. Allí expuso un largo rollo de papel, que simulaba estéticamente un decreto ley, en el que estaban escritos los 440 nombres de personas originarias de Guatemala que, entre noviembre del 2017 y noviembre de 2018, cambiaron su apellido indígena/maya por otro castellanizado. En el exterior, la lápida citada, generando un espacio de duelo. En una entrevista, Boror afirmó que con el cambio de apellido no sólo se pierde un vínculo familiar, cultural. Se pierde el alma. Y señala un responsable detrás de esa pérdida identitaria voluntaria: el Estado, que no es consciente de que con la pérdida de apellidos indígenas se convierte en un cuerpo sin alma, en un país sin memoria, en una tierra sin raíces. Porque esa defunción simulada visibiliza una muerte real: la de la lengua kakchiquel, que ya no es entendida ni siquiera por parte de la población indígena que, a pesar de tener la mayor representación poblacional del país, habla castellano. Con la pérdida del idioma desaparece también una cosmovisión: una forma de ver y pensar el mundo a través de signos y palabras. Esta destrucción ni es nueva, ni carece de causas.

Para develar el origen de esta práctica racista y clasista, debemos acudir a la iniciativa de adoctrinamiento instalada desde la época colonial, cuando la lengua tuvo una función esencial para reforzar el dominio sobre los nativos. Ya en el diario de su primer viaje, Cristóbal Colón consideró que la lengua que hablaban los indígenas no podía ser descrita como tal, y en su retorno a España instó a la Corona a ayudar en la empresa de la castellanización de los nativos para que, y cito literalmente, “Desprendan hablar”.²

Como estudió Walter Mignolo, “Los europeos no tuvieron necesidad de asimilar las lenguas y los marcos de conocimiento indígenas, en cambio, la situación de los pueblos indígenas era distinta, porque ellos no tuvieron mas opción que adoptar las lenguas y los marcos de conocimiento europeos”.³

En el prólogo de la Gramática de la Lengua Castellana de 1492, el gramático Antonio de Nebrija escribió: “Que siempre la lengua fue compañera del Imperio, y de tal manera lo siguió, que juntamente comenzaron, crecieron y florecieron, y después junta va a ser la caída de entrambos”. En ese año cismático, la lengua española era defendida por muchos como vital para los desafíos que el Nuevo Mundo podría plantear. Así, el obispo de Ávila afirmó que la lengua común era fundamental para que “los pueblos bárbaros y las naciones de peregrinas lenguas recibieran las leyes que el vencedor pone al vencido”.⁴ Y así ocurrió: la lengua española se usó como herramienta de autoridad sobre la población nativa. Únicamente los jesuitas trataron de proteger el idioma local, causa que, tras abandonar éstos las misiones, fue también olvidada. La orden franciscana retornó a la eliminación de las lenguas

2 Cristóbal Colón, *Primer viaje de Cristóbal Colón según su diario de a bordo* (Ramon Sopena, 1972), 83.

3 Walter D. Mignolo, *La idea de Latinoamérica* (Barcelona: Gedisa, 2007), 35.

4 Antonio de Nebrija, *Gramática de la Lengua Castellana* (1492): 6-7.

nativas por considerarlas bárbaras. Incluso la adaptación de las oraciones cristianas a idiomas indígenas fue sustituida por catecismos en castellano según la Real Provisión de 1773, que sancionaba que “se destierre todo idioma del Reyno y se hable sólo el español”.⁵

Para Enrique Dussel lo que se inició con esta acción de imposición lingüística no fue únicamente una nueva táctica de dominio, sino la fundación del racismo moderno:

*La compleja articulación y desarticulación de diversas historias en beneficio de una única historia, la de los descubridores, los conquistadores y los colonizadores, ha legado a la posteridad una concepción lineal y homogénea de la historia de la que deriva la «idea» de América. Pero para que una historia sea vista como la primordial, debe existir un sistema clasificatorio que favorezca la marginación de determinados conocimientos, lenguas y personas. Por lo tanto, la colonización y la justificación para la apropiación de la tierra y la explotación de la mano de obra en el proceso de invención de América requirieron la construcción ideológica del racismo.*⁶

Digamos, sin tratar de ahondar más en el asunto, que la lengua castellana esconde o *camufla*, siguiendo el título de la obra de Borror, racismos. En su papel colaborador durante la época imperialista y posteriormente tras las independencias de las colonias. Fijémonos en la definición de la palabra *indio*, quien, siguiendo el “Diccionario de americanismos” elaborado por la Asociación de Academias de la Lengua Española - cuyo estudio levanta muchas suspicacias - es definido como una persona inculta, de mal gusto y modales rústicos. Luego la lengua que se usa y, sobre todo, la lengua que no se usa, marca toda una manera de pensar, de actuar y de afrontar el futuro de un continente.

Pero a través de la lengua también se puede denunciar, y a través de un uso creativo de la misma, desvelar su engaño. Su uso en el arte conceptual, ismo que tiene a varios de sus mejores representantes en Latinoamérica, ha dado lugar varias obras de arte sencillas pero precisas. Voy a citar algunas de ellas sin olvidar que el idioma, tanto en la esfera pública como en el sistema artístico, segrega, disgrega y desintegra a las comunidades minoritarias.

En “This is not an apricot” (2009) de Maria Thereza Alves, la artista dibuja frutas que encuentra en un mercado de una aldea del Amazonas, nominándolas como albaricoques, dando cuenta de la pérdida de riqueza y variedad en el lenguaje local, cuya desaparición continua en progreso. De ese mismo año es “Insultos”, de Luis Camnitzer, cuyos propios subtítulos podría ser la obra en sí, ya que es la frase “Todos los que no saben leer en español son estúpidos”, en varios idiomas:

5 Informe sobre la Visita efectuada a las Reducciones de Indios del Gran Chaco, por el gobernador Gerónimo Matorros. Países del Gran Chaco, 24-12-1773. (AGI, Buenos Aires). Citado en Beatriz Vitar, “Los intérpretes o lenguaraces en la conquista americana: entre las peregrinas lenguas y el castellano imperial,” en *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: Il congreso internacional de etnohistoria* (Lima: Institut français d'études andines, 1992), 143.

6 Enrique Dussel, *Europa, modernidad y eurocentrismo* (CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000), 10.

en inglés sería “All who can’t read English are stupid”. El mensaje es simple: la superioridad lingüística no se traduce en superioridad intelectual. Y regresando al primer protagonista de este texto, citaré la acción de Benvenuto Chavajay de tatuarse en su espalda la cédula de vecindad del atleta guatemalteco Doroteo Gamuch Flores, y fotografiarse frente al estadio que tomó su nombre original, antes de ser oficialmente transformado en Mateo Flores. La propia Marilyn Boror Bor ha trabajado anteriormente con la intersección entre idioma y arte. En “Para no olvidar sus nombres” grandes calcomanías dispuestas en lugares públicos nombrados en su idioma indígena originario, o en el “Diccionario de barro”, una enciclopedia en kakchikel.

Pero en “Edicto Cambio de Nombre / Camuflaje como herramienta de des-nombramiento y renombramiento de los cuerpos mayas en Guatemala” su operación es inversa: del kakchikel al castellano, y lo hace con tácticas que se asemejan a las utilizados por varios artistas y colectivos en la Argentina de los años 60. Utilizando los medios de comunicación. Su acción parte de una transformación individual, pero se solidariza con una causa colectiva. Sin nombrarlos, da nombre a las otras 440 personas que durante un año cambiaron sus apellidos. No deberían ser señalados como culpables, sino como víctimas. Es una estructura que ha perpetuado la lógica colonialista la que está detrás de esta crisis identitaria. La que ha generado espacios de privilegio que son protegidos por el estado actual, que tiene la responsabilidad de proteger el idioma, de fomentar la supervivencia del idioma indígena en la educación en los colegios.

Bibliografía

- Colón, Cristóbal. *Primer viaje de Cristóbal Colón según su diario de a bordo*. Barcelona. Ramon Sopena, 1972.
 Dussel, Enrique. *Europa, modernidad y eurocentrismo*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.
 Mignolo, Walter D. *La idea de Latinoamérica*. Barcelona: Gedisa, 2007.
 Nebrija, Antonio de. *Gramática de la Lengua Castellana*, 1492.
 Vitar, Beatriz. *Los intérpretes o lenguas en la conquista americana: entre las peregrinas lenguas y el castellano imperial* en: Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II congreso internacional de etnohistoria. Lima: Institut français d'études andines, 1992.



The 440 Deaths of Marilyn Boror Bor

Doroteo Gamuch Flores, born in the village of Cotiío, in Mixco, Guatemala, traveled to Boston in 1952 to compete in its world-famous marathon. He began the race as Doroteo Gamuch Flores and finished – in first place – as Mateo Flores. His father's surname, Gamuch, was unintelligible to sports journalists. Since then, Doroteo Gamuch Flores would be known forever by the name of Mateo. Maybe we cannot garner anything else from this anecdote. Or perhaps we can,

and it could be a symptom of structural racism that cannot, and should not, be understood from postcolonial assumptions, but from a neocolonial standpoint. This is not a second life of indigenous discrimination: it is the continuation of the colonialist logic to our days.

In 2019, I was in Berlin in front of a small tombstone. Laying beneath the granite was not a body but an idea. “In memory of the orphaned bodies of the racist state of Guatemala” was engraved in the tombstone, and gave an account of the passing of Marilyn Elany Boror. This was a symbolic burial, and it accompanied the

artistic action entitled *Edicto Cambio de Nombre / Camuflaje como herramienta de des-nombramiento y renombramiento de los cuerpos mayas en Guatemala* (translator's note: *Name Change Edict / Camouflage as a tool for un-naming and renaming Mayan bodies in Guatemala*). This action consisted in a name-changing process artist Marilyn Boror began in 2018, substituting her Kaqchikel surnames for two surnames of Hispanic ancestry: Castillo Novella. The first thing she did was publish an announcement in the local papers in Guatemala, reporting her future name change, in case anyone had any related allegations. Afterwards, she initiated the bureaucratic paperwork, and made the approximate payment of €300 to cover the fee. Finally, the name change was legalized, from Marilyn Elany Boror to Marilyn Elany Castillo Novella. She didn't pick those names at random but chose those of the richest families in her country.

As was demonstrated by her experiment, it was not by chance that these names were from Hispanic ancestry. During the process of transformation or Hispanicization of her last name, the artist researched the social practice of name-changing in Guatemala. And she arrived at a figure: 440 people had changed their indigenous surnames for Hispanicized ones. There are several motivations that justify this; it is a habitual practice when a family moves from a small community to the capital, in an effort to escape bureaucratic and labor discrimination. Someone with a Hispanicized surname has, paradoxically, many more possibilities of finding a job in a country where 55% of the population is indigenous, 34% is mestizo, and 10% is white. This painful paradox is hard to assume, something that was, again, evinced by this artistic action. Marilyn's name change went viral, and she received several attacks on social media, such as this one, where a user says, "You can fix your calabash body with the gym, but what can you do about your *comal* face?" a racist comment making a mocking reference to her indigenous facial features (t-n: a *comal* is a flat griddle usually made of clay or cast iron, giving it a dark color).

Once her name change was legal and the first stage in the action was finalized, Boror was invited to participate in the collective exhibition *This might be a place for hummingbirds*, which showed in the

Körnerpark Gallery, in Germany, from November 15, 2019, to February 5, 2020. There, she exhibited a long roll of paper that aesthetically simulated an executive order, where inscribed were the 440 names of indigenous people in Guatemala that, from November 2017 to November 2018, had changed their native/Mayan names in favor of a Hispanicized alternative. Outside, the aforementioned tombstone generated a space for mourning. At an interview, Boror stated that, in changing your surname, you don't just lose familial and cultural ties; you lose your soul. She goes on to mention the culprit behind this voluntary loss of identity: the state that is unaware that, with the loss of indigenous names, it becomes a body without a soul, a country without memory, a land without roots. This simulated death makes a real death visible: the demise of the Kaqchikel language, which is no longer understood even by indigenous people that, despite amounting to the largest portion of the population in the country, speak the Spanish language. A worldview is lost when a language disappears: a way of looking and thinking the world, through signs and words. This destruction is not new, nor does it lack causes.

To reveal the origin of this racist and classist practice, we must look into the indoctrination initiatives installed since colonial times, when language had an essential function of reinforcing dominance over the natives. Already on his first voyage journals, Christopher Columbus wrote that the language spoken by the natives couldn't be described as such. On his return to Spain, he urged the Crown to help in the endeavor of Hispanicizing the natives so that, and I quote, "*desprendan fablar* (t-n: they could learn to speak)".² As Walter Mignolo studied, "The Europeans had no need to assimilate native languages and knowledge frameworks. Instead, the situation of the indigenous peoples was different, as they had no other option than to adopt the European languages and knowledge frameworks".³

In the prologue to *Gramática de la Lengua Castellana* (t-n: *Spanish Language Grammar*), of 1492, the grammarian Antonio de Nebrija wrote, "Language was always the companion of the Empire, and in such a way did it follow, that together they began, they grew, and flowered, and later, both will fall together". In that schismatic year, the Spanish

2 Cristóbal Colón, *Primer viaje de Cristóbal Colón según su diario de a bordo* (Ramon Sopena, 1972), 83.

3 Walter D. Mignolo, *La idea de Latinoamérica* (Barcelona: Gedisa, 2007), 35.

language was defended by many as vital to the challenges the New World posed. Thus, the Bishop of Ávila affirmed that a common tongue was fundamental so that "the barbaric tribes and nations with outlandish languages could receive the laws the victor imposes on the vanquished".⁴ And so it happened: the Spanish language was used as a tool of authority on the native population. Only the Jesuits tried to protect local languages, a cause that, after they abandoned their missions, was also forgotten. The Franciscan order returned to the elimination of the native languages, which it considered barbaric. Even the adaptations of Christian prayers in native tongues were substituted by catechisms in Spanish, according to the Royal Provision of 1773, which sanctioned that "every other language should be banished from the Kingdom, and only Spanish should be spoken".⁵

For Enrique Dussel, what began with this action of linguistic imposition was not only a new tactic of dominance, but the foundation of modern racism:

*The complex articulation and disarticulation of diverse histories in benefit of a single history, that of the discoverers, the conquistadors, and the colonizers, has left for posterity a linear and homogenous conception of history, from which the "idea" of America derives. But, for one history to be seen as primary, there must be a classifying system that favors the marginalization of certain knowledge, languages, and people. Therefore, the colonization and justification for the appropriation of land and the exploitation of the workforce, in the process of inventing America, required the ideological construction of racism.*⁶

Let us say, without trying to delve deeper into the issue, that the Spanish language hides or camouflages – following the title of Boror's piece – racisms, in its collaborating role during imperialist times, and later, after the colonies' independences. Let us look at the definition of the word *indio*

(t-n: Indian), according to the *Diccionario de americanismos* (t-n: *Dictionary of Americanisms*), made by the Asociación de Academias de la Lengua Española (t-n: Association of Spanish Language Academies) – whose study raises many suspicions: it is defined as an uneducated person, lacking good taste, and with rustic manners. Therefore, the language that is used and, above all, the language that is not used, influences an entire way of thinking, of acting, and of facing the future of a continent.

But, through language, one can also denounce – and through its creative use – reveal the deception. Its use in concept art, an ism that has several major representatives in Latin America, has given rise to many simple-yet-precise works of art. I will cite some examples, without forgetting that language, both in the public sphere and in the arts system, segregates, disperses, and disintegrates minority communities.

In *This is not an apricot* (2009), by Maria Thereza Alves, the artist draws fruits she finds at a market in an Amazonian village, naming them apricots, giving an account of the loss of wealth and variety in the local language, whose disappearance continues its progress. From that same year is *Insultos* (t-n: *Insults*), by Luis Camnitzer, whose subtitles could be the work itself, as it is the phrase "Todos los que no saben leer en español son estúpidos", in several languages: in English, it would read "All who can't read English are stupid". The message is simple: linguistic superiority does not translate as intellectual superiority. Coming back to the first protagonist in this text, I will cite the action by Benvenuto Chavajay of tattooing his back with Guatemalan athlete Doroteo Guamuch Flores's ID card, and then taking his picture in front of the stadium that took his original name, before it was officially transformed to Mateo Flores. Marilyn Boror Bor has herself worked before in the intersections of language and art, in *Para no olvidar sus nombres* (t-n: *So we do not forget their names*), where large stickers were deployed in public places displaying their original native names, and in *Diccionario de*

4 Antonio de Nebrija, *Gramática de la Lengua Castellana* (1492): 6-7.

5 A report on the visit to the Indian Reductions in Gran Chaco, by the governor Gerónimo Matorros. Países del Gran Chaco, 24-12-1773. (AGI, Buenos Aires). Quoted in Beatriz Vitar, "Los intérpretes o lenguaraces en la conquista americana: entre las peregrinas lenguas y el castellano imperial," in *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II congreso internacional de etnohistoria* (2nd International Congress of Ethnohistory) (Lima: Institut français d'études andines, 1992), 143.

6 Enrique Dussel, *Europa, modernidad y eurocentrismo* (CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000), 10.

barro (t-n: *Mud Dictionary*), an encyclopedia in Kaqchikel.

But, in *Edicto Cambio de Nombre / Camuflaje como herramienta de des-nombramiento y renombramiento de los cuerpos mayas en Guatemala*, her operation is reverse: from Kaqchikel to Spanish, employing tactics that are similar to those of several artists and collectives in Argentina, in the 1960s: utilizing media. Her action begins with an individual transformation, but it is in solidarity with a collective cause. Without naming them, she gives a name to those 440 people that, during a year, changed their surnames. They should not be singled out as guilty, but rather, as victims. It is a structure that perpetuates the colonialist logic behind this identity crisis. It has generated spaces of privilege that are protected by the current state, which has the responsibility of protecting language, of promoting the survival of native languages school curriculums.

Bibliography

- Colón, Cristóbal. *Primer viaje de Cristóbal Colón según su diario de a bordo*. Barcelona: Ramon Sopena, 1972.
- Dussel, Enrique. *Europa, modernidad y eurocentrismo*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.
- Mignolo, Walter D. *La idea de Latinoamérica*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Nebrija, Antonio de. *Gramática de la Lengua Castellana*, 1492.
- Vitar, Beatriz. *Los intérpretes o lenguaraces en la conquista americana: entre las peregrinas lenguas y el castellano imperial*. In *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II congreso internacional de etnohistoria* (2nd International Congress of Ethnohistory). Lima: Institut français d'études andines, 1992.

MICROUTOPÍAS¹

Publicación como arte-acción urgente²



Publicación como acto creativo

Publicación como ejercicio reflexivo

Publicación como afirmación de un aquí y un ahora

Publicación como construcción de memoria histórica

Publicación como excusa para el encuentro

Publicación como generación de micro utopías

Publicación como activismo gráfico

Publicación como resistencia creativa y desobediente

Publicación como soporte de discursos poéticos y políticos

Publicación como herramienta de comunicación e intercambio

Publicación como fomento de contranarrativas

Publicación como propuesta de otros modos de hacer

Publicación como estímulo de un espíritu crítico y sensible

Publicación como práctica artística situada

Publicación como co-creación de sentido y subjetividades

Publicación como experiencia estética expandida

Publicación como ensayo de futuros (im)posibles

Publicación como idea compartida

Publicación como privilegio asumido y problematizado

Publicación como ruptura a las estructuras de poder

Publicación como articulación de contradicciones

Publicación como alteración al orden de las cosas

Publicación como acción socialmente comprometida

Publicación como ejercicio de imaginación política

Publicación como relación de afectos y efectos

Publicación como impulso a ponerle el cuerpo a una idea

¹ microutopías: Dario Marroche, Victoria Apud, Florencia Lastreto, Magdalena Testoni, hola@microutopias.press

² Manifiesto escrito por Dario Marroche para microutopías, 2020. www.microutopias.press/manifiesto

Publicación como performance micropolítica descolonizadora
 Publicación como modo de afectar y dejarse afectar
 Publicación como pulsión al movimiento y al cambio
 Publicación como creación colectiva

Publicación como proceso de aprendizaje y desaprendizaje continuo
 Publicación como (auto)gestión de saberes, intuiciones y sentires
 Publicación como administración colectiva del problema a resolver
 Publicación como deconstrucción de imposiciones y estructuras heredadas
 Publicación como invitación a decir y sentir junto/a través de otros
 Publicación como posibilidad de encontrar aliades

Publicación como arte-acción urgente

Publicación como ensayo de futuros (im)posibles



Crear una publicación es un proceso creativo y reflexivo de carácter colectivo.

Supone apertura al intercambio, a la afectación y al aprendizaje continuo; en las formas de hacer, de decir y de sentir. Este proceso de publicar, implica un espacio de ensayo e investigación, de experimento y juego desde donde co-crear, cruzar prácticas y herramientas, actualizar el vocabulario que nombra lo que hacemos, y “como quien nada pide, pensar juntos, con el disimulo de las palabras”, parafraseando a Clarice Lispector.

Crear una publicación es también proponer colectivamente posibilidades de nuevas formas creativas de acción y resistencia, de ensayar futuros e imaginar otros escenarios posibles. “Ten cuidado con el presente que construyes, debe parecerse al futuro que sueñas”, nos recuerda el colectivo anarcofeminista *Mujeres Creando* de La Paz, Bolivia, sobre esta idea de ensayar el futuro y su acción concreta aquí y ahora, ya que el futuro es algo que construimos desde el presente, y esta responsabilidad con el presente es la única responsabilidad seria con el futuro.

Publicación, entonces, como arte-acción del presente, proyectando y produciendo desde la disidencia. Que en lo que hacemos queden explícitos los desacuerdos a las condiciones capitalistas y hegemónicas que no compartimos, y que son las que generan nuestras realidades de desigualdad (de clase, raza, género, etc.). Al mismo tiempo, reivindicando nuestras propias identidades otras y las prácticas culturales-políticas que llevamos a cabo, que no siempre están alineadas a las normas socialmente impuestas. Este ejercicio disidente tiene que ser llevado a la calle, de forma performática, en las manifestaciones de protesta, en lo cotidiano del día a día, en posicionamientos micropolíticos más activos, usando el impreso como dispositivo y herramienta.

Publicación performance micropolítica descolonizadora



Reivindicamos una práctica del publicar que trascienda las “imágenes políticas” como meras representaciones de la acción política. Pasar de la representación a la acción, y militar una resistencia creativa que permita imaginar y generar situaciones que, al mismo tiempo, reduzcan los mecanismos de poder y nos muestren nuestros propios poderes, nuestro propio potencial para conectar y crear junto a otros. Reconociéndonos como sujetos políticos, y entendiendo la política como un ejercicio cotidiano, recurrimos a la publicación como soporte de reflexiones sobre las distintas causas y problemáticas que nos interpelan y movilizan.

Publicación como herramienta de comunicación, de una voz propia y de otras narrativas (“contra-narrativas”). Como un bien de uso y no sólo de intercambio, desde donde fomentar discursos artísticos-poéticos-políticos. Y desde donde aumentar las relaciones y posibilidades de creación; las metodologías; los repertorios; las estrategias formales y discursivas. Atendiendo al fomento de una mayor bibliodiversidad (diversidad aplicada al mundo del libro), para que aumenten así los distintos puntos de vista y sus posibilidades de formalización, para que se posibiliten lugares menos hegemónicos de generación de sentido y debate, a partir de lo que hacemos.

Publicación como propuesta de otros modos de hacer



Otros modos de hacer que reflejen el lugar desde donde enunciamos, pensamos y sentimos. El pensar y el hacer como gesto epistémico que rearticule en experiencia nuestras subjetividades fragmentadas. Experiencias que unifiquen teoría y práctica, ya que pensamos y sentimos mientras hacemos (y viceversa), y en las cuales podamos construir metodologías personales con las que entrar en relación con nosotrxs mismxs, con lxs otrxs, y con el mundo. Ya que en este hacer, nos hacemos, nosotrxs y con otrxs. Por último, crear instancias de sistematización de estas experiencias, a través de la investigación-acción participativa en espacios que incentiven el diálogo e intercambio, en torno al publicar.

Como sostiene Patricia Medina Melgarejo en sus *pedagogías insumisas*, se trata también de:

vislumbrar la definición de que ‘otro mundo es posible’ como Acontecimiento (con mayúscula) político-histórico, en donde la revuelta y la rebelión, la insumisión y la indignación florecen en múltiples y complejas posibilidades de transformación de sujetos en el ejercicio intra e inter epistémico, y por lo tanto político en la búsqueda del acceso al otro y a lo otro.

Modos de hacer que, finalmente, estimulen la experimentación crítica y que permitan conformar pedagogías de potencia transformadora, en las que podamos poner en práctica hoy el modelo de sociedad al que aspiramos mañana: Alternativas desde la autogestión y la producción comunitaria capaces de confrontar las lógicas capitalistas y la hegemonía hetero-colonial como lugar de producción del conocimiento, del valor y de la verdad.

Imágenes

01. Libro de artista "Instrumentos 74", Clemente Padín, 2019. Crédito de fotografía: Camila Caballero
02. Fanzine "Vivir sin milicos", autopublicación de microutopías junto a Fábrica de Estampas (ARG), 2019. Crédito de fotografía: Camila Caballero
03. Encarte de la publicación "Alfabeto comunitario", creación colectiva resultado de la Residencia Gráfica Comunitaria en Casamario, 2020. Crédito de fotografía: Camila Caballero
04. Publicación "Alfabeto comunitario", creación colectiva resultado de la Residencia Gráfica Comunitaria en Casamario, 2020. Crédito de fotografía: Camila Caballero

Bibliografía

- Grindon, G., Jordan, J., Houguez, R., Marroche, D. *Guía práctica para (exigir) lo imposible*. Montevideo: microutopías, 2020.
- Medina Melgarejo, Patricia (Coord). *Pedagogías Insumisas. Movimientos político-pedagógicos y memorias colectivas de educaciones otras en América Latina*. México DF: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica/Educación para las Ciencias en Chiapas A.C., 2015.



Publishing as urgent art-action²

Publishing as a creative act
 Publishing as a thoughtful exercise
 Publishing as affirmation of a here and now
 Publishing as construction of historical memory
 Publishing as an excuse for coming together
 Publishing as the generation of micro utopias

Publishing as graphic activism
 Publishing as creative, disobedient resistance
 Publishing as a medium for poetic and political discourse
 Publishing as a tool for communication and exchange
 Publishing as promotion of counter-narratives
 Publishing as a proposal for other ways of doing

Publishing as stimulus for a critical and sensitive spirit
 Publishing as situated artistic practice
 Publishing as cocreation of meaning and subjectivities
 Publishing as expanded aesthetic experience
 Publishing as a trial ground for (im)possible futures
 Publishing as a shared idea

Publishing as assumed and problematized privilege
 Publishing as breaking from power structures
 Publishing as the articulation of contradictions

Publishing as alteration of the order of things
 Publishing as socially committed action
 Publishing as an exercise in political imagination

Publishing as a relationship between affects and effects
 Publishing as the drive to embody an idea
 Publishing as a decolonizing micropolitical performance
 Publishing as a way of affecting and letting oneself be affected
 Publishing as a drive to move and change
 Publishing as collective creation

Publishing as a continual learning and unlearning process
 Publishing as (self)management of knowledges, intuitions, and feelings
 Publishing as the collective management of a problem to be solved
 Publishing as deconstruction of inherited impositions and structures
 Publishing as an invitation to say and feel together with/through others
 Publishing as the possibility of finding allies

Publishing as urgent art-action

Publishing as a trial ground for (im)possible futures

Creating a publication is a collective creative and thoughtful process.
 It implies an openness to exchange, to being affected, and to continuous learning – in

1 microutopías: Dario Marroche, Victoria Apud, Florencia Lastreto, Magdalena Testoni, hola@microutopias.press

2 Manifiesto written by Dario Marroche for microutopías, 2020. www.microutopias.press/manifiesto

the ways of doing, of saying, and of feeling. This process of publishing involves a space to rehearse and research, to experiment, and from where to cocreate, cross over practices and tools, update the vocabulary that expresses what we do, and “as someone who asks for nothing, think together, with the furtiveness of words”, paraphrasing Clarice Lispector.

Creating a publication is also collectively proposing possibilities for new creative ways of action and resistance, of trying out futures, and imagining other possible scenarios. We are reminded by the anarcho-feminist collective *Mujeres Creando*, from La Paz, Bolivia, that we should “be careful with the present you build; it should look like the future you dream of”, regarding this idea of rehearsing the future, and its concrete action here and now, as the future is something we build in the present. This responsibility with the present is the only serious responsibility with the future.

Publishing, then, as art-action in the present, projecting and producing from a place of dissidence. Let our disagreements with the capitalist and hegemonic conditions we do not share be explicit in what we do. They generate our realities of inequality (of class, race, gender, etc.). At the same time, let us vindicate our own *other* identities and the cultural-political practices we carry out, which are not always aligned with socially imposed rules. This exercise of dissident must be taken to the streets, in the style of a performance, at protest rallies, during everyday life, at the more active micropolitical positionings, using printed material as a device and a tool.

Publishing as a decolonizing micropolitical performance

We vindicate a publishing practice that transcends “political images” as mere representations of political action. Move from representation to action and be a militant in a creative resistance that enables imagining and generating situations that, at the same time, reduce the mechanisms of power, and show us our own power, our own potential to connect and create along with others. Recognizing ourselves as political subjects, and understanding politics as a daily exercise, we resort to publishing as the medium for the reflections on the different causes and issues

that question and mobilize us.

Publishing as a tool for communication of our own voice and of other narratives (“counter-narratives”), not only as exchange goods, but as a fixed asset, from where to promote artistic-poetic-political discourses, from where to enhance the relationships and possibilities of creation, the methodologies, the repertoires, along with formal and discursive strategies. With what we do, we attend to the promotion of a greater *bibliodiversity* (diversity applied to the world of books), to increase the different points of view and their possibilities of formalization, to enable less hegemonic spaces for the generation of meaning and debate.

Publishing as a proposal for other ways of doing

Other ways of doing that reflect the place from where we enunciate, think, and feel. Thinking and doing as an epistemic gesture that rearticulates the experience of our fragmented subjectivities. Experiences that unify theory and practice, as we think and feel while we do (and vice versa), and on the basis of which we can create personal methodologies, to come into relationship with ourselves, others, and the world. In doing, we make ourselves, us and others. Lastly, creating instances for the systematization of these experiences, through participative research-action, in spaces that incentivize dialog and exchange around publishing.

As Patricia Medina Melgarejo maintains in her *pedagogías insumisas*, it is also about:

envisioning the definition that ‘another world is possible’ as a political-historical Event (with capital initial), where revolt and rebellion, insubordination and inquiry blossom into multiple and complex possibilities for subject transformation, in an intra- and inter-epistemic – and therefore, political – exercise, in search of accessing the other.

Ways of doing that, ultimately, stimulate critical experimentation and that allow for the creation of pedagogies with a transforming power, where we can put in practice today, the model of society we aspire to, tomorrow: Alternatives from self-management and community production, capable of confronting capitalist logic and

hetero-colonial hegemony, as a place for the production of knowledge, value, and truth.

Images

01. Artist book “Instrumentos 74”, Clemente Padín, 2019. Photo credits: Camila Caballero
02. Fanzine “Vivir sin milicos”, self-published by microutopías, together with Fábrica de Estampas (ARG), 2019. Photo credits: Camila Caballero
03. Insert of the publication “Alfabeto comunitario”, a collective creation, the result of the Community Graphics Residency in Casamario, 2020. Photo credits: Camila Caballero
04. Publication “Alfabeto comunitario”, a collective creation, the result of the Community Graphics Residency in Casamario, 2020. Photo credits: Camila Caballero

Bibliography

- Grindon, G., Jordan, J., Hougue, R., Marroche, D. *Guía práctica para (exigir) lo imposible*. Montevideo: microutopías, 2020.
- Medina Melgarejo, Patricia (Coord). *Pedagogías Insurgentes. Movimientos político-pedagógicos y memorias colectivas de educaciones otras en América Latina*. México DF: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica/Educación para las Ciencias en Chiapas A.C., 2015.

VII

PERSPECTIVAS DECOLONIALES SOBRE LA REALIZACION DE EXPOSICIONES, PATRIMONIO Y CULTURAS MATERIALES

Decolonial perspectives on
exhibition-making, heritage,
and material cultures

Sobre las políticas de exhibición, el patrimonio y las culturas materiales, con el fin de interrogar el papel futuro y el lugar del arte en las instituciones.

On the politics of display, heritage, and material cultures, in order to question the future role and place of art within institutions.

**VICTORIA
VARGAS
DOWNING¹**

Tirando de la madeja: Descolonizando el patrimonio a través del arte contemporáneo

Para este texto, quiero reflexionar desde una perspectiva decolonial respecto de cómo el Arte contemporáneo desafía conceptos centrales en la ontología del Patrimonio occidental. La intervención que pretendo realizar requiere la disposición del lector y/o la lectora a soltar algunos supuestos que tenemos y las estructuras que sostenemos, para abrirse a ser vulnerable y precario. Antes de desentrañar estructuras y privilegios coloniales, debemos comenzar por admitir los silencios y ausencias indígenas, africanas y ancestrales. Voces que fueron borradas por la historia y por el desplazamiento forzado desde sus tierras ancestrales.

La descolonización viene con nociones que desafían y disputan la separación, la universalidad y las temporalidades lineales de la ontología occidental.² Entonces, para descolonizar de manera enactiva, tengo que desobedecer conscientemente, lo que aquí planteo es una desobediencia ontológica, el tipo de desobediencia que rompe y abre el suelo como semillas: *semillas decoloniales*. Aquí, desobedeceré la característica universal de monolingüismo que nos castiga cuando no dominamos un idioma extranjero: *let's allow multiple voices to speak** y admitamos los errores lingüísticos y gramaticales como parte de esas diferencias coloniales que aún persisten. Mi segunda desobediencia es a la razón indolente que separa y restringe conceptos. Aplicaré, en su lugar, una razón cosmopolita, que abre y expande conceptos, permitiéndoles interactuar en diversas maneras productivas: *sentipensemos*.³ Finalmente, desobedeceré las narrativas lineales y progresivas, sugiriendo urdir el argumento como una trenza donde múltiples narrativas e ideas puedan entretejerse.

Empecemos: el patrimonio es uno de los inventos coloniales que mejor resume el pensamiento moderno que lo vio nacer. Su origen está emparejado con el desarrollo de dispositivos como las universidades, los museos y los estados nación. Normalmente clasificado como natural, cultural, tangible o intangible, el patrimonio mantiene el énfasis en su materialidad, en los valores del progreso, el desarrollo y en ideas sobre la prosperidad.⁴ El patrimonio occidental se ha concebido tradicionalmente como objetos o lugares del pasado que debemos salvaguardar y preservar para el futuro.⁵ Durante la últimas décadas, los Estudios críticos del patrimonio han desafiado concepciones tradicionales de éste, repensando el campo desde sus implicaciones materiales, políticas

* N. del T.: El texto original fue escrito en inglés. En él la autora utiliza expresiones en español. Para conservar ese dispositivo, en la traducción se escribirán en inglés.

1 Doctoranda de la Escuela de Bellas Artes, en Historia del arte y Estudios culturales, Universidad de Leeds, vdvictoria77@gmail.com

2 Walter Mignolo y Catherine E. Walsh, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, and Praxis* (Durham: Duke University Press, 2018).

3 Boaventura De Sousa Santos y Joaquín Herrera Flores, *Crítica De La Razón Indolente: Contra El Desperdicio De La Experiencia. Para Un Nuevo Sentido Común: La Ciencia, El Derecho Y La Política En La Transición Paradigmática* (2003) Arturo Escobar, "Thinking-Feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South," *Revista de antropología iberoamericana* 11, no. 1 (2016).

4 Harrison Rodney, "On Heritage Ontologies: Rethinking the Material Worlds of Heritage," *Anthropological Quarterly* 91, no. 4 (2018): 27.

5 Rodney Harrison, *Heritage: Critical Approaches* (Londres: Routledge, 2013).

y ecológicas.⁶ Aunque el vuelco ontológico ha sido decisivo para cuestionar la división cartesiana e integrar apreciaciones no-occidentales, algunas características clave del concepto de patrimonio no han sido lo suficientemente exploradas. Estas son su linealidad y agencia material.

Desde un esquema hegeliano, la historia es una progresión y su narrativa es un recuento objetivo del pasado, donde la idea del tiempo es representada por una línea o una flecha, donde el pasado está detrás y el futuro, adelante. Para la temporalidad occidental, le damos la espalda al pasado, mientras se nos empuja a enfrentarnos a un futuro difuso, con la esperanza de lograr sus promesas de desarrollo y prosperidad.⁷ En términos de patrimonio, se nos enseña a preservar desde el ‘descubrimiento’, como algo detenido en el tiempo, condenando a los objetos a mantenerse inmutables para el futuro. Se nos pide que cuidemos el pasado; y ante la imposibilidad de volver atrás, lo traspasamos como patrimonio, solicitando que se haga lo mismo, creando una brecha y dando por sentado que lo que hemos preservado será importante para generaciones futuras. Analizamos, estudiamos y preservamos estos restos del pasado, pero nunca los tocamos; en esta visión moderna, se espera que el patrimonio idealmente se mantenga eternamente en el pasado distante, para el futuro.⁸ El pasado es algo allá atrás, distante y frágil, amenazado por la idea del futuro.⁹ En este peligro y amenaza constantes, se nos fuerza a movernos hacia adelante. El pasado no tiene continuidad con el presente y su transferencia se acerca más a un valor impuesto que a una importancia actual. Esta orientación del patrimonio al futuro reproduce el modelo hegemónico que se niega al cambio en la percepción patrimonial y sus posibilidades de creación, apropiación e involucramiento con el presente.¹⁰

Entonces, ¿cómo pensar el patrimonio, más allá de su orientación futura? ¿Cómo desafiar y desobedecer el orden hegemónico? ¿Cómo descolonizar el patrimonio cuando Lorde nos recuerda que ‘Las Herramientas del Amo Nunca Desmantelarán su Casa’?¹¹ Más aún, ¿cómo presentar una ontología alternativa a la apreciación del patrimonio?

En este contexto, encontramos, en el trabajo de la artista y poeta chilena Cecilia Vicuña, un intento de responder estas preguntas. Su obra puede ser descrita como una red compleja de medios, significados y metáforas, basada en tradiciones antiguas, objetos precarios y palabras olvidadas. A través de lenguajes diversos, Vicuña entreteje recursos visuales y sonoros, creando metáforas sensoriales, haciendo resonar su obra como ondas de energía y transformándola con nuevos significados y pensamientos. Pensar el patrimonio a través del trabajo de Vicuña es pensar de manera multidireccional, multitemporal y multisensorial. Interpelando la esencia clave del campo del patrimonio occidental,

6 Haidy Geismar, "Anthropology and Heritage Regimes," *Annual Review of Anthropology* 44 (2015).

7 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993), 68-69.

8 Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (Londres: Routledge, 2006).

9 Harrison, *Heritage: Critical Approaches*.

10 Rodney Harrison, "Beyond 'Natural' and 'Cultural' Heritage: Toward an Ontological Politics of Heritage in the Age of Anthropocene," *Heritage & Society* 8, no. 1 (2015): 27.

11 Audre Lorde, *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*, Penguin Modern; 23 (Londres: Penguin Books, 2018).

sus condiciones y prácticas materiales y cómo, desde la experiencia y práctica artísticas, se puede apropiar y resignificar, logrando que emerjan temporalidades alternativas:

"Time has come to renew the past"
"The future is behind: it has not yet arrived"
they say in the Andes [...]
"Thoughts are threads and the strand we spin is our thought" [...]
*the Kogi says.^{12**}*

Por ejemplo, este *quipu-ema* abarca la sabiduría indígena ancestral de los Andes y del pueblo Kogi, mientras que también ilustra cómo en los Andes el orden temporal se invierte, no es estático o puramente cronológico. El tiempo lineal cambia a una figura envolvente, donde el pasado se renueva y anuda continuamente. Mientras el futuro se encuentra atrás... entonces, ¿qué implica un futuro que está atrás al pensar el patrimonio?

Para responder estas preguntas, los *precarios* de Vicuña son útiles. Los *precarios*, también llamados *basuritas*, son una serie de esculturas e instalaciones muy pequeñas, hechas a partir de objetos encontrados (madera, plumas, conchas, retazos de tela, piedras y más).¹³ Ubicados en el paisaje, en su estudio o en la calle, como regalo al cosmos, están hechos para desvanecerse, a manos de la naturaleza, lo humano, más-que-humano o las agencias invisibles, reconociendo su intercambio, poder e interacciones. En palabras de Vicuña, los *precarios* "no se preocupan por el futuro; evolucionan dentro del presente".¹⁴ Son metáforas visuales realizadas en el espacio para el gozo del presente, obras cuya intención es desaparecer, estableciendo una relación y equilibrio con el material y el presente. No pretenden traer a la memoria algún pasado glorioso – lo que fueron, sino, más bien, se presentan como son en el presente, como pequeños fragmentos y piezas exhibidas armónicamente, como pequeñas esculturas caracterizadas por su fragilidad. Este ensamblaje crea una poesía visual, reconociendo la vulnerabilidad, pero también admitiendo la interdependencia entre sus piezas.¹⁵

Otro ejemplo son los Quipus de Vicuña,¹⁶ un sistema táctil, tridimensional y visual Inca para registrar cuentas y narraciones, basado en cuerdas de colores, gestos giratorios y nudos.¹⁷ Como dispositivo mnemónico, los *kipus* eran leídos por los quipucamayocs (guardianes de las cuerdas), durante funciones públicas. Sin embargo, hoy, el significado de este antiguo dispositivo se ha perdido, no porque los *kipus* no

** N. del T.: El poema original de Cecilia Vicuña.

12 Cecilia Vicuña, *Quipoem*, trans. Esther Allen (Londres; Hanover, N.H.: University Press of New England, 1997), Q.48

13 Cecilia Vicuña y M. Catherine de Zegher, *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña* (Londres; Hanover, N.H.: University Press of New England, 1997).

14 Cecilia Vicuña, *Saborami*, Oakland y Philadelphia: ChainLinks (2011), 66.

15 Judith P. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (Londres: Verso, 2004).

16 Para este documento, usaré la distinción que utiliza Meredith Clark, entre *Khipu* y *Quipu* (2015; 195): *Khipu*, de la palabra quechua para 'nudo', se refiere al dispositivo inca, mientras que *Quipu*, en la escritura española, hace referencia a los objetos y creaciones de Vicuña.

17 Gary Urton, *Inka History in Knots: Reading Khipu as Primary Sources* (Estados Unidos de América: University of Texas Press, 2017).

recuerden, sino porque no sabemos cómo leerlos. Como respuesta a la violencia colonial, Vicuña utiliza la ausencia de significado como un reclamo por la responsabilidad ambiental y la práctica política. Vicuña se reapropia de ellos, resignificándolos en la experiencia contemporánea. En las performances de Vicuña, la lana cruda del Quipu se presenta como sangre viva, nube blanca o nieve derritiéndose, circulando y moviéndose entre la gente. El significado del Quipu se crea a partir del acto de tocar, activando un intercambio recíproco y un sentido táctil entre las interacciones. Desde ahí, mientras la lógica hegemónica delimita la interacción con los objetos de conocimiento y del pasado en un 'no tocar', el sistema amerindio y *vicuñiano* expone una lógica en la que solo tocando es posible activar el conocimiento registrado en aquellas cuerdas y nudos.

En este sentido, las piezas de Vicuña perturban, desobedecen y protestan la brecha entre el pasado y el futuro. *They are fragments that construct meaning*, acciones poéticas que deben ser resignificadas en el presente. Sus obras exploran las posibilidades de tiempos y jerarquías sociales alternativos, olvidados, rompiendo con las lógicas coloniales que apuntan a la separación, a una visión cartesiana y su énfasis en el futuro. Repiensen y re-cuestionan la construcción de la memoria cultural. Su trabajo no evoca un nostálgico pasado ideal, sino que es un recordatorio de que lo que vemos en el presente está en constante renegociación con el olvido.¹⁸ Reconecta con la tradición amerindia de reciprocidad, interconexión y coexistencia, creando una epistemología capaz de ser nutrida por las paradojas de la historia, en vez de pasarlas por alto. Su trabajo desentramas los supuestos ontológicos presentes en las interpretaciones occidentales del patrimonio, creando nuevas fuentes para retejer y repensar la relación entre arte y patrimonio desde perspectivas decoloniales. El trabajo de Vicuña lidia con símbolos y rituales que se entrelazan con ideas de extracción, apropiación cultural y la destrucción del patrimonio natural. Ya sea a través de estímulos visuales o auditivos, en la interacción entre el arte contemporáneo y el patrimonio, las obras de Vicuña tiran, tensionan y arrancan los hilos de este tejido simbólico, reconociendo el valor del pasado para el presente, activando los significados, conflictos y desafíos del presente, no como un intento de resolver estos conflictos, sino para ofrecer alternativas para reconocer, desafiar, digerir y sanarlos en el presente.¹⁹

Al reconocer las voces antiguas, las prácticas encarnadas, las agencias materiales y no-humanas, el patrimonio se nutre de las intervenciones del arte contemporáneo, mientras que el arte se enriquece de las prácticas patrimoniales; se tocan el uno al otro, componiendo un tejido complejo de interacciones y constitucionalidad mutua. Más allá de la división entre humano y naturaleza, descolonizar el patrimonio a través del arte contemporáneo resulta útil para explorar maneras alternativas de apreciar el tiempo, desafiando las dinámicas y concepciones del patrimonio hegemónico. Aquí, la obra de Vicuña presenta formas nuevas y alternativas

18 Carolina Díaz, "Cecilia Vicuña's Quipu-Making as Theory of Time," *Acontracorriente* 16, no. 1, (Fall 2018).

19 Silvia Rivera Cusicanqui, *Un Mundo Ch'ixi Es Posible: Ensayos Desde Un Presente En Crisis* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2018).

de construir conexiones con el pasado y el presente, para retejer y reactivar conocimientos y prácticas patrimoniales ancestrales. Sus trabajos modifican el significado del patrimonio, integrando nuevas conceptualizaciones y presentando nuevas temporalidades para el presente, en mutua creación. Las piezas de Vicuña siguen múltiples hilos tangibles, mostrando que el reconocer la energía de la materia es nuestra única manera de avanzar y que el patrimonio es tal cuando se le usa y activa, cuando se le toca; cuando enfrentamos nuestro pasado en vez de darle la espalda.

Bibliografía

- Butler, Judith P. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, 2004.
- Clark, M. G. *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto propio, 2015.
- De Sousa Santos, Boaventura y Joaquín Herrera Flores. *Crítica De La Razón Indolente: Contra El Desperdicio De La Experiencia. Para Un Nuevo Sentido Común: La Ciencia, El Derecho Y La Política En La Transición Paradigmática*. Desclée de Brouwer, 2003.
- Díaz, Carolina. "Cecilia Vicuña's Quipu-Making as Theory of Time." *Acontracorriente* 16, no. 1, (Fall 2018): 174-202.
- Escobar, Arturo. "Thinking-Feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South." *Revista de antropología iberoamericana* 11, no. 1 (2016): 11-32.
- Geismar, Haidy. "Anthropology and Heritage Regimes." *Annual Review of Anthropology* 44 (2015): 71-85.
- Harrison, Rodney. *Heritage: Critical Approaches*. Londres: Routledge, 2013.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.
- Lorde, Audre. *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. Penguin Modern; 23. Londres: Penguin Books, 2018.
- Lynd, Juliet. "Precarious Resistance: Weaving Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña." *Publications of the Modern Language Association of America* 120, no. 5 (2005): 1588-607.
- Mignolo, Walter y Catherine E. Walsh. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, and Praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un Mundo Ch'ixi Es Posible: Ensayos Desde Un Presente En Crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- Rodney, Harrison. "On Heritage Ontologies: Rethinking the Material Worlds of Heritage." *Anthropological Quarterly* 91, no. 4 (2018): 1365-83.
- Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. Londres: Routledge, 2006.
- Upton, Gary. *Inka History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources*. Estados Unidos de América: University of Texas Press, 2017.
- Vicuña, Cecilia. *Quipōem*. Translated by Esther Allen. Londres; Hanover, N.H.: University Press of New England, 1997.
- . *Saborami*. Philadelphia: ChainLinks, 2011.
- Vicuña, Cecilia y M. Catherine de Zegher. *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Londres; Hanover, N.H.: University Press of New England, 1997.



Pulling threads: Decolonising Heritage through contemporary art

For this text, I want to reflect from a decolonial perspective on how Contemporary art challenges core issues of Western Heritage ontology. The intervention I am going to perform requires the reader's willingness to let go of some of the assumptions we make, and the structures we hold, being open to being vulnerable and precarious. Before untangling colonial structures and privileges, we need to start acknowledging indigenous, black, and ancestral silences and absences.

Voices erased from history and the forced displacements of ancestral lands.

Decolonisation comes with notions that challenge and contest separation, universality, and linear temporalities of Western ontology.² Then to enactively decolonise, I need to consciously disobey, what I propose here is an ontological disobedience, the type of disobedience that cracks and opens the ground like seeds, *semillas decoloniales*. Here, I will disobey the universal monolingual feature that punishes us when we do not master a foreign language, *permitamos múltiple voces hablar* and acknowledge mistakes as part of those colonial differences that are still present. My second disobedience is to indolent reason that separates and

1 PhD © in School of Fine Arts, History of Art and Cultural studies, University of Leeds, vdvictoria77@gmail.com

2 Walter Mignolo and Catherine E. Walsh, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, and Praxis* (Durham: Duke University Press, 2018).

constrains concepts. Instead, I apply the cosmopolitan reason, which opens and expands them, letting them interact in multiple productive ways, *sentipensemos*.³ Finally, I will disobey linear and progressive narratives by suggesting weaving an argument as a braid where multiple narratives and ideas can entangle.

Empecemos, heritage is one of the colonial inventions that better summarise the modern thought that made it emerge. Its origin is paired with the development of devices such as universities, museums, and nation-states. Normally categorized as natural, cultural, tangible or intangible, heritage maintains an emphasis on its materiality, values of progress, development, and ideas of prosperity.⁴ Traditionally, heritage has been conceived as objects or places of the past that we need to safeguard and preserve for the future.⁵ During the last decades, Critical Heritage Studies have challenged the traditional heritage conceptions rethinking the field within their material, political and ecological implications.⁶ While the ontological turn has been decisive in questioning the Cartesian division and integrating non-western appreciations, some key features of the heritage conception have not been very explored. These are its linearity and material agency.

For the Hegelian schema, history is a progression, and its narrative, is an objective account of the past, in which the idea of time is presented as a line or arrow, where the past is behind and the future beyond. For Western temporality, we turn our backs onto the past while we are pushed to face a blurry future, hoping to accomplish its promises of development and prosperity.⁷ In terms of heritage, we are taught to preserve since the 'discovery' as frozen in time, condemning the objects to remain the same for the future. We are asked to take care of the past, facing the impossibility of going back, we pass it on

as heritage, asking to do the same, creating a gap and taking for granted that what we have preserved will be important for future generations. These remains of the past are analysed, studied, and preserved but never touched; in this modern view, heritage is meant to stay ideally for eternity in the distant past for the future.⁸ The past is something back there, distant and fragile, threatened by the idea of the future.⁹ In this constant danger and threat, we are forced to move forward. The past has no continuity with the present, and its transference is closer to an imposed value than a current significance. This future heritage orientation reproduces a hegemonic model that denies heritage change and its possibilities of creation, appropriation, and engagement for the present.¹⁰

Then, how to rethink heritage beyond its future orientation? How do we challenge and disobey that hegemonic order? How to decolonise heritage when Lorde remembers us 'The Master's Tools Will Never Dismantle the master's House'?¹¹ Moreover, how to present an alternative ontology to heritage appreciation?

In an attempt to answer these questions is that we find the work of the Chilean artist and poet Cecilia Vicuña. Her work can be described as a complex net of mediums, meanings and metaphors based on ancient traditions, precarious objects and forgotten words. Through different languages, she weaves visual and aural resources creating sensorial metaphors, making her work resonate as waves of energy and transforming it into new meanings and thoughts. To think heritage through the work of Vicuña is to think in a multidirectional, multi-temporal and multisensory way. It questions the key essence of the Western heritage field, its material conditions, practices and how from the experience and artistic practice it is appropriated and re-signified, making alternative temporalities emerge:

- 3 Boaventura De Sousa Santos and Joaquín Herrera Flores, *Crítica De La Razón Indolente: Contra El Desperdicio De La Experiencia. Para Un Nuevo Sentido Común: La Ciencia, El Derecho Y La Política En La Transición Paradigmática* (2003) Arturo Escobar, "Thinking-Feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South," *Revista de antropología iberoamericana* 11, no. 1 (2016).
- 4 Harrison Rodney, "On Heritage Ontologies: Rethinking the Material Worlds of Heritage," *Anthropological Quarterly* 91, no. 4 (2018): 27.
- 5 Rodney Harrison, *Heritage: Critical Approaches* (London: Routledge, 2013).
- 6 Haidy Geismar, "Anthropology and Heritage Regimes," *Annual Review of Anthropology* 44 (2015).
- 7 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993), 68-69.
- 8 Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (London: Routledge, 2006).
- 9 Harrison, *Heritage: Critical Approaches*.
- 10 Rodney Harrison, "Beyond 'Natural' and 'Cultural' Heritage: Toward an Ontological Politics of Heritage in the Age of Anthropocene," *Heritage & Society* 8, no. 1 (2015): 27.
- 11 Audre Lorde, *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*, Penguin Modern; 23 (London: Penguin Books, 2018).

"Time has come to renew the past"
 "The future is behind: it has not yet
 arrived"
 they say in the Andes [...]
 "Thoughts are threads and the strand we
 spin is our thought" [...]

the Kogi says.¹²

For example, this quipo-em encompasses the ancestral indigenous wisdom from the Andes and Kogi people, whilst also illustrates how in the Andes the time order is inverted, not static or just chronological, the linear time changes to a wrapped shape where the past is continually renewed and knotted. While the future is behind... then, what is implied by a future that is behind?

To answer these questions, Vicuña's *precarios* (precarious) are helpful, the *precarios* or also called *basuritas* (little rubbish), are a series of very small sculptures or installations made by found objects (wood, feathers, shells, cloth, stones, and more).¹³ Located in the landscape, studios, or street, as a gift to the cosmos they are made to vanish at the hands of nature, humans, more-than-human and the invisible agencies, recognising their change, power and interactions. In Vicuña's words, the *precarios*, 'h[ave] no concern for the future. [they] evolve within the present'.¹⁴ They are visual metaphors made in the space for the enjoyment of the present, works intended to disappear, establishing a relationship and equilibrium with the material and the present, they do not attempt to recall a glorious past -what they were-, rather, they are presented as they are in the present, as little fragments and pieces harmonically displayed, as small sculptures characterised by its fragility. An assemblage that creates visual poetry, recognising the vulnerability but also acknowledging the interdependency between its pieces.¹⁵

Other examples are Vicuña's Quipus,¹⁶ an Inca tactile-three-dimensional and visual system for recording accounts and

narratives based on coloured cords, spinning gestures and knots.¹⁷ As a memory device, the Khipus were read by the quipucamayocs (cord-keepers) during public performances. However, today the meaning of this ancient device is lost, not because the khipus do not remember, but because we do not know how to read them. As a response to the colonial violence, Vicuña uses the absence of meaning as a claim for environmental responsibility and political practice. She re-appropriates and re-signifies them in the contemporary experience. In her performances, the raw wool of the Quipu is presented as alive blood, white cloud or melting snow, circulating and moving through people. The meaning of the Quipu is created by the act of touching, activating a reciprocal exchange and tactile sense in-between interactions. From here, while the hegemonic logic frames interaction with objects of knowledge and the past as a 'do not touch', the Amerindian and Vicuña's system exposes a logic where only touching is possible to activate the knowledge recorded in these cords and knots.

In this sense, Vicuña's pieces disrupt, disobey, and protest the gap between the past and the future. *Son fragmentos que hacen sentido*, poetic actions to be re-signified in the present. Her pieces explore the possibilities of forgotten alternative times and social hierarchies, breaking with colonial logics that point to separation, Cartesian gaze and its emphasis on the future. They re-think and re-interrogate the construction of cultural memory. Her work is not recalling a nostalgic ideal past, but a reminder of what we see in the present is constantly renegotiated with oblivion.¹⁸ It reconnects with the Amerindian tradition of reciprocity, interconnectedness, and coexistence, creating an epistemology that is capable of being nurtured by the paradoxes of history instead of neglecting them. Her work unweaves the ontological assumptions present in Western heritage interpretations, creating new sources for re-weaving and re-thinking art and heritage

12 Cecilia Vicuña, *Quipoem*, trans. Esther Allen (London; Hanover, N.H.: University Press of New England, 1997), Q.48

13 Cecilia Vicuña and M. Catherine de Zegher, *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña* (London; Hanover, N.H.: University Press of New England, 1997).

14 Cecilia Vicuña, *Saborami*, Oakland and Philadelphia: ChainLinks (2011), 66.

15 Judith P. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004).

16 For this document, I will use the distinction used by Meredith Clark, between *Khipu* and *Quipu* (2015; 195), *Khipu* from the Quechua word for 'knot' is to refer to the Inka device, while *Quipu* with the Spanish spelling is to refer to Vicuña's objects and creations.

17 Gary Urton, *Inka History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources* (United States of America: University of Texas Press, 2017).

18 Carolina Díaz, "Cecilia Vicuña's Quipu-Making as Theory of Time," *Acontracorriente* 16, no. 1, (Fall 2018).

relationship from decolonial perspectives and in Vicuña's work deals with symbols and rituals intertwined with ideas of extraction, cultural appropriation, and the destruction of natural heritage. Either a visual or auditory stimulus, in the interaction between contemporary art and heritage, Vicuña's works pull, tension, and cut threads of this symbolic fabric recognising the value of the past for the present, activating the meanings, conflicts, and challenges of the present, not as an attempt to solve the conflicts, but to offer alternatives to recognise, challenge, digest, or heal them in the present.¹⁹

By recognising ancient voices, embodied practices, material and non/human agencies, heritage is nurtured by contemporary art interventions, while art is enriched by heritage practices, they touch each other composing a complex fabric of interaction and mutual constitutionality. Beyond the division between human and nature, decolonising heritage through contemporary art results useful for exploring alternative ways of time appreciation, challenging hegemonic heritage dynamics and conceptions. Here, Vicuña's work presents new and alternative ways for building connections with the past and the present, to reweave and re-activate ancient knowledges and heritage practices. Her works modify heritage meaning, integrating new conceptualizations, and presenting new temporalities for the present in their mutual creation. Vicuña's works follow multiple tangible threads, showing that recognising the energy of the matter is the only way of moving us forward and that heritage is such when it is used and activated, when it is touched. When we face our past rather than turn our backs.

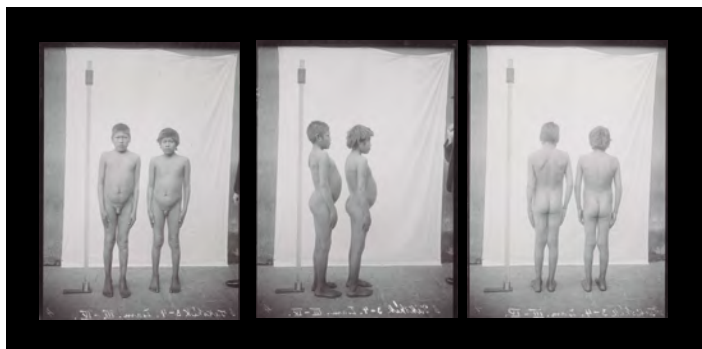
Bibliography

- Butler, Judith P. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.
- Clark, M. G. *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto propio, 2015.
- De Sousa Santos, Boaventura, and Joaquín Herrera Flores. *Crítica De La Razón Indolente: Contra El Desperdicio De La Experiencia. Para Un Nuevo Sentido Común: La Ciencia, El Derecho Y La Política En La Transición Paradigmática*. Desclée de Brouwer, 2003.
- Díaz, Carolina. "Cecilia Vicuña's Quipu-Making as Theory of Time." *Acontracorriente* 16, no. 1, (Fall 2018): 174-202.
- Escobar, Arturo. "Thinking-Feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South." *Revista de antropología iberoamericana* 11, no. 1 (2016): 11-32.
- Geismar, Haidy. "Anthropology and Heritage Regimes." *Annual Review of Anthropology* 44 (2015): 71-85.
- Harrison, Rodney. *Heritage: Critical Approaches*. London: Routledge, 2013.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.
- Lorde, Audre. *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. Penguin Modern; 23. London: Penguin Books, 2018.
- Lynd, Juliet. "Precarious Resistance: Weaving Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña." *Publications of the Modern Language Association of America* 120, no. 5 (2005): 1588-607.
- Mignolo, Walter, and Catherine E. Walsh. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, and Praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un Mundo Ch'ixi Es Posible: Ensayos Desde Un Presente En Crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- Rodney, Harrison. "On Heritage Ontologies: Rethinking the Material Worlds of Heritage." *Anthropological Quarterly* 91, no. 4 (2018): 1365-83.
- Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.
- Urton, Gary. *Inka History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources*. United States of America: University of Texas Press, 2017.
- Vicuña, Cecilia. *Quipoem*. Translated by Esther Allen. London; Hanover, N.H.: University Press of New England, 1997.
- . *Saborami*. Philadelphia: ChainLinks, 2011.
- Vicuña, Cecilia, and M. Catherine de Zegher. *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. London; Hanover, N.H.: University Press of New England, 1997.

19 Silvia Rivera Cusicanqui, *Un Mundo Ch'ixi Es Posible: Ensayos Desde Un Presente En Crisis* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2018).

**PAMELA
GOMEZ¹**

Tsháiek y Nróik: El nativo auténtico



La primera vez que vi estas fotografías estaba revisando un artículo, escrito por el académico Ignacio Aguiló,² sobre visualidad y colonialidad en el Chaco argentino. Si bien estas imágenes se utilizaban para comparar los enfoques fotográficos coloniales y contemporáneos sobre lo indígena, produjeron en mí un impacto muy negativo y las guardé en mi memoria. Estas imágenes encapsulan muy torpemente varios elementos de la representación de los pueblos indígenas que encuentro muy alarmantes. En mi propia práctica fotográfica, he observado cómo las fotos de indígenas evocan una impresión de pobreza. Es revelador que este sea el caso, incluso cuando la fotografía representa a una familia acomodada, ya que su vestimenta indígena parece ser suficiente para situarlos en un lugar de marginalidad. La pobreza – o al menos una posición subordinada – pareciera ser constitutiva de la indigeneidad. En este ensayo, exploro algunas de las representaciones racistas bajo esta narrativa. Después de explicar brevemente la historia detrás de estas imágenes, abordaré los orígenes del racismo, y luego discutiré el desarrollo y el uso continuado del estereotipo colonial: “el auténtico nativo”.

La imagen (Imagen 1)

En septiembre de 1899, José Podesta, un famoso actor y empresario uruguayo, viajó al Chaco argentino con una misión particular: encontrar una ‘muestra’ de los indígenas Toba Takshik para llevarla consigo a Buenos Aires. Con la ayuda de un buen amigo, logró traer a 24 personas a esa ciudad. Este amigo era Daniel Bouchardo, un militar conocido por ejecutar a líderes políticos indígenas y ordenar masacres en contra de la comunidad Toba Takshik. Aunque retorcida, su misión tenía un

1 Pamela Gomez Jimenez. Artista visual y fotógrafa con sede en Londres, <http://pamelagomez-j.weebly.com/> Estudiante de doctorado en CREAM <https://cream.ac.uk/>, móvil: (+44) 07512879070.

2 Ignacio Aguiló, “Visuality, Coloniality and Modernism in the Gran Chaco: Assessing Grete Stern’s Indigenous Photographs,” *Journal of Latin American Cultural Studies* 24, no. 2 (2015): 223-242.

propósito claro: exhibir a este grupo como parte de las “Exposiciones en vivo de los pueblos colonizados”, en la Exposición Universal de 1900, en París. Estas “grandes exposiciones” fueron populares en aquel entonces, ya que coincidían con la renovación de la expansión imperial europea en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX.³ Si bien todos los pueblos indígenas eran considerados “atrasados”, “incivilizados” y “belicosos”, el pueblo Toba Takshik era considerado una “tribu particularmente feroz” porque fueron acusados de matar a un explorador español. Como empresario, Podesta ya había utilizado esta acusación como publicidad y había conseguido contratos para realizar giras de exposiciones en España y París.⁴

Antes de la llegada de Podesta a Buenos Aires, su “búsqueda” desencadenó un gran debate en los medios informativos. Finalmente, las autoridades argentinas decidieron que sus intenciones eran inmorales y ordenaron mantener a los indígenas bajo guardia civil. Sin embargo, la prensa y las autoridades no estaban particularmente preocupadas por aquellas 24 personas. Mas bien, les preocupaba que ellas fueran la única representación proveniente de Argentina en un evento tan importante. Podría poner en peligro la imagen de la Argentina como país civilizado ante los ojos del mundo. Estas fueron las circunstancias en que se tomaron las fotos de los adolescentes, Tsháiek y Nróik, que analizamos en este ensayo. Mientras se encontraban bajo custodia del Estado y en espera de la decisión del tribunal, el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche tomó estas fotografías.

El nativo auténtico

En el siglo XIX, el aparato colonial promovió lo que se ha denominado ‘espectáculos etnológicos’.⁵ Estos espectáculos fueron creados entre dos ansiedades: el mito de las “razas en extinción” y la “obsesión por la autenticidad”. El mito de las razas en extinción pretendió ser una explicación científica para la disminución masiva de la población colonizada. Como las personas en las colonias eran consideradas inferiores y más débiles que los europeos, este mito culpó a las fuerzas de la evolución. Se creía que esas personas eran incapaces física y mentalmente de competir en la sociedad moderna. Más tarde, también se argumentó que las personas colonizadas estaban disminuyendo debido a un supuesto auto-genocidio. La explicación común para esto último fue que estos pueblos preferían desaparecer antes que abandonar su cultura y sus formas de vida tradicionales. Esta desaparición inminente e inevitable fue uno de los atractivos centrales detrás de los ‘shows etnológicos’. “Última oportunidad para estudiar al hombre rojo en su gloria primitiva” se leía en la promoción de la Exposición Trans-Mississippi, en 1898.⁶

3 Anne Maxwell, *Colonial photography and exhibitions: representations of the native and the making of European identities* (Londres; Nueva York: Leicester University Press, 1999).

4 Alejandro Raúl Martínez, “*Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas*” (disertación de doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, 2011).

5 Maxwell, *Colonial photography and exhibitions*, 97.

6 Brian W Dippie, *The vanishing American: White attitudes and US Indian policy* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1982), 175.

En un afán dramático, se prometía al público una gran muestra de “autenticidad”. Llegarían a ver no solo a gente de tierras lejanas sino al nativo auténtico. Se elaboraban trajes y estos eran complementados con dispositivos exóticos, para así acentuar las diferencias raciales y culturales. Obviamente, estos elementos fueron exhibidos como auténticos. La autenticidad, argumenta James Clifford, es una invención de las instituciones occidentales para asignar valores culturales y económicos a culturas no occidentales.⁷ Está claro que esas representaciones eran mera fantasía, en la gran mayoría de los casos se exhibían elementos extraídos de diferentes culturas.

El trabajo de Edward Curtis es un claro ejemplo de estas prácticas. Curtis, el fotógrafo más célebre de nativos americanos, afirmaba persistentemente que su trabajo buscaba preservar la memoria de los nativos, porque estos estaban inevitablemente destinados a ser asimilados por la ‘raza superior’. Sus fotos a menudo mostraban a personas cubiertas con pelucas y trajes producidos por él mismo, para borrar todo signo de modernidad.⁸ El trabajo de Curtis ha inspirado a generaciones de fotógrafos que continúan con la tradición colonial de recopilar, construir y categorizar indígenas con el fin de beneficiarse monetariamente de las fotografías.⁹ Steve McCurry, Sebastian Salgado, Eric Lafforgue y Jimmy Nelson son algunos ejemplos contemporáneos de esta reproducción sistemática de los estereotipos coloniales, poscoloniales y neocoloniales.

En estas producciones fotográficas se utilizan “trajes” indígenas como “símbolos estigmatizantes”.¹⁰ Estos símbolos son manifestaciones físicas o signos corporales que comunican el estigma del portador tanto al indígena como a los observadores. Esta identificación visual no solo pretende distinguir un grupo del otro. También degrada la identidad personal de los estigmatizados -los colonizados- mostrándolos como diferentes de la gente común.

Esta narrativa neocolonial, por lo tanto, presenta imágenes idealizadas que elogian el carácter cultural distintivo de los pueblos indígenas y les asignan ciertos atributos esencialistas. Por ejemplo, el desarrollo y la indigeneidad a menudo se representan como parte de un debate binario: tradicional/moderno e incivilizado/civilizado. En consecuencia, se espera que un indígena viva en “armonía con la naturaleza” y represente una alternativa a la modernidad capitalista. El “modo de vida” indígena esencializado es presentado como compatible y armónico con la preservación de la biodiversidad. Paralelamente, se considera que las poblaciones indígenas no están en condiciones de interactuar con el mercado y necesitan protección contra las fuerzas económicas. Estos son elementos de la indigeneidad ‘auténtica’ contemporánea. Veo esto último como una nueva forma de colonialismo, ya que nos relega a espacios subordinados, territorios rurales lejanos y a condiciones de vida bastante empobrecidas.

7 James Clifford, *The predicament of culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

8 Maxwell, *Colonial photography and exhibitions*, 110.

9 Donald Bullock, “The Changing Roles of the Imagined Primitive in Jimmy Nelson’s Photographs” (PhD diss., Azusa Pacific University, 2017).

10 Erving Goffman, *Stigma: Notes on the management of spoiled identity* (New York: A Touchstone Book Published by Simon & Schuster Inc., 1963).

El uso del paisaje también refuerza los estereotipos coloniales de la Indigeneidad. Los paisajes pueden ser fundamentales para la formación de identidades sociales y subjetivas. Un paisaje puede asociarse al poder, especialmente cuando está confinado a una imagen, sea esta una fotografía, pintura o película. Estos desempeñan un papel retórico en cada representación, principalmente para alegorizar y simbolizar.¹¹ En fotografía, el paisaje puede tener el poder de establecer una atmósfera o reforzar una ideología social o política. En este sentido, el ‘show etnológico’ construye cuidadosamente sus paisajes. Todo signo de modernización es borrado. Estos paisajes dan la impresión de ser auténticamente salvajes. La operación hace casi imposible que el público evite el sesgo. La narrativa es redondeada y no ofrece elementos a partir de los cuales la audiencia pueda hacer conexiones con su propia vida. La autenticidad, en este sentido, deshumaniza al otro.

Robert Lehmann-Nitsche, el alemán que tomó las fotografías de Tsháiek y Nróik, era uno de los impulsores de esta narrativa. En su afán de reproducir el estereotipo del nativo auténtico, Lehmann-Nitsche utilizó sus influencias para que le permitieran fotografiar a los miembros del grupo Toba Takshik desnudos. Sin embargo, esta tarea no le fue sencilla, sus propios escritos demuestran que estas personas se negaron rotundamente a ser fotografiados desnudos. Lehmann-Nitsche relata cómo las adultas se defendían, algunas incluso agresivamente, para evitar ser retratadas aún con ropa. Si Tsháiek y Nróik aparecen desnudos en las fotografías de Lehmann-Nitsche es solo porque fueron víctimas de trata y tráfico, y de una relación de poder desequilibrada. Se vieron obligados a desvestirse para satisfacer un cliché racista. Esto último se mantuvo oculto del público europeo y las imágenes se utilizaron para reforzar la fantasía colonial de los indígenas desnudos. Todavía hoy, estas fotografías (Imagen 1) se muestran en el sitio web oficial de la Biblioteca Británica, bajo una etiqueta muy impersonal que ni siquiera menciona sus nombres.



11 W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, 2nd ed (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

Imágenes

01. Tsháiek and Nróik'. "Portraits of Gran Chaco indigenous peoples, by Robert Lehmann-Nitsche and Carlos Bruch 5", British Library, EAP207/2/28, <https://cap.bl.uk/archive-file/EAP207-2-28> (Left), EAP207/2/29/2, <https://cap.bl.uk/item/EAP207-2-29-2> (Centre), EAP207/2/29/1, <https://cap.bl.uk/item/EAP207-2-29-1> (Right).
02. «Los Toba Takshik». La cobertura informativa presentó esta fotografía en uno de los artículos que explicaban el conflicto. Tsháiek, Nróik y otros dos niños no están presentes en esta imagen. Una de las razones podría ser que se les mantenía en otra institución. Pero el resto de las 20 personas Takshik están presentes. "The Toba Takshik". "Portraits of Gran Chaco indigenous peoples, by Robert Lehmann-Nitsche and Carlos Bruch 5", British Library, EAP207/2/26/1, <https://cap.bl.uk/item/EAP207-2-26-1> (consultado el 3 de diciembre de 2019)

Bibliografía

- Aguiló, Ignacio. "Visuality, Coloniality and Modernism in the Gran Chaco: Assessing Grete Stern's Indigenous Photographs." *Journal of Latin American Cultural Studies* 24, no. 2 (2015): 223-242.
- Berger, John. *Ways of seeing*. Londres: Penguin UK, 2008.
- Bullock, Donald. "The Changing Roles of the Imagined Primitive in Jimmy Nelson's Photographs." PhD diss., Azusa Pacific University, 2017.
- Caviness, Madeline. "From the Self-Invention of the Whiteman in the Thirteenth Century to the Good, the Bad, and the Ugly." *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art* 1, n.o 1 (2008): 1-33.
- Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Nueva York: Princeton University Press, 2015.
- Clifford, James. *The predicament of culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "On Saracen enjoyment: Some fantasies of race in late medieval France and England." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 31, No 1 (2001): 113-146.
- Dippie, Brian W. *The vanishing American: White attitudes and US Indian policy*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1982.
- Frake, Charles O. "How to be a Tribe in the Southern Philippines during the Advent of NGOs and the Invention of The Indigenous." *Human Organization* 73, no. 3 (2014): 197.
- Hirschman, Charles. "The origins and demise of the concept of race." *Population and development review* 30, no. 3 (2004): 385-415.
- Hannaford, Ivan. *Race: The history of an idea in the West*. Washington, D.C.: Baltimore, Md: Woodrow Wilson Center Press, 1996.
- Levine, Philippa. "Naked Truths: Bodies, Knowledge, and the Erotics of Colonial Power." *Journal of British Studies* 52, n.o 1 (2013): 5-25. www.jstor.org/stable/41999179.
- _____. "States of undress: nakedness and the colonial imagination." *Victorian studies* 50, no. 2 (2008): 189-219.
- Linehan, Peter. *The Medieval World*. Segunda edición. The Routledge Worlds, n.d.
- Martínez, Alejandro Raúl. "Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas." PhD diss., Facultad de Ciencias Naturales y Museo, 2011.
- Maxwell, Anne. *Colonial photography and exhibitions: representations of the native and the making of European identities*. Londres; Nueva York: Leicester University Press, 1999.
- Mitchell, W. J. T., ed. *Landscape and Power*. 2da ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- The Fellowship of Postgraduate Medicine, "Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity." *Postgraduate Medical Journal* 45, No. 527 (1 de septiembre de 1969): 642-642, <https://doi.org/10.1136/pgmj.45.527.642>.
- Naciones Unidas, Departamento de Asuntos Económicos y Sociales. The concept of indigenous peoples. Nueva York, NY: Sede de las Naciones Unidas, 2004. <https://www.un.org/development/desa/indigenouseoples/about-us.html>
- Naciones Unidas, Foro Permanente para las Cuestiones Indígenas. The concept of indigenous peoples. Estado de los pueblos indígenas del mundo Nueva York, NY: Sede de la ONU, 2009. <https://www.un.org/development/desa/indigenouseoples/about-us.html>
- Said, Edward W. "Orientalism." En *Social Theory Re-Wired*, págs. 402 a 417. Routledge, 2016.



Tsháiek and Nróik: The authentic nativ

The first time I saw these photographs, I was reviewing an article about visuality and coloniality in the Argentinian Chaco written by scholar Ignacio Aguiló.² While these pictures were used just to compare colonial and contemporary photographic approaches

to indigeneity, they produced on me a very negative impact, and I kept them in my memory. They bluntly encapsulate various elements of indigenous peoples³ representation that I find distressing. In my own photographic practice, I have observed how photographs of indigenous people evoke an impression of poverty. Tellingly, this is the case even when the photograph depicts a wealthy family as their indigenous clothing seems to be enough to situate them in a place of marginality. Poverty –or at least

- 1 Pamela Gomez Jimenez. London based visual Artist and photographer, <http://pamelagomez-j.weebly.com/> PhD student at CREAM <https://cream.ac.uk/>, mobile: (+44) 07512879070.
- 2 Ignacio Aguiló, "Visuality, Coloniality and Modernism in the Gran Chaco: Assessing Grete Stern's Indigenous Photographs," *Journal of Latin American Cultural Studies* 24, no. 2 (2015): 223-242.
- 3 Anne Maxwell, *Colonial photography and exhibitions: representations of the native and the making of European identities* (London; Nueva York: Leicester University Press, 1999).

a subordinate position- appears constitutive of indigeneity. In this essay, I explore some of the racist representations under this narrative. After briefly accounting for the history behind these pictures, I will address the origins of racism before discussing the development and continued use of the colonial trope: 'the authentic native'.

The picture (Image 1)

In September 1899, Jose Podesta, a famous Uruguayan actor and entrepreneur, travelled to the Argentinian Chaco with a particular mission: to search for a 'sample' of the Toba Takshik indigenous people to take with him to Buenos Aires. With the help of a friend, he 'managed' to bring 24 people to the city. This friend was Daniel Bouchardo, a military man who had executed indigenous political leaders and ordered massacres against the Toba Takshik community. Although twisted, his mission had a clear purpose: to exhibit this group as part of the "Live Displays of Colonized Peoples" at The Exposition Universelle of 1900, in Paris. These 'great exhibitions' were popular back then as they coincided with the renewal of the European imperial expansion in the course of the second half of the 19th century. While all Indigenous peoples were regarded as 'backwards', 'uncivilised', and 'bellicose', the Toba Takshik peoples were considered a particularly "fierce tribe" because they were accused of killing a Spanish explorer. As a businessman, Podesta had already used this accusation as an advertisement and had secured contracts to run exhibition tours in Spain and Paris.⁴

Before Podesta's arrival to Buenos Aires, his 'quest' triggered a big debate in the media press. Eventually, Argentinean authorities decided that his intentions were immoral and ordered to keep the Indigenous people under civil guard. Yet the press and authorities were not particularly concerned about the 24 people. Instead, they were worried that these people would be the only representation coming from Argentina in such an important event. It could endanger the image of Argentina as a civilized country to the eyes of the world. Under these circumstances, the pictures were taken. Tsháiek y Nróik were waiting for the court's decision when the

German anthropologist Robert Lehmann-Nitsche used his camera.

The authentic native

In the 19th century, the colonial apparatus promoted what has been termed 'ethnological shows'.⁵ Spectacles created between two anxieties: the myth of the 'dying races' and the 'obsession for authenticity'. The dying races myth pretended to be a scientific explanation for the massive decline of colonized population. As people in the colonies were considered inferior and weaker than Europeans, this myth blamed the forces of evolution. It was believed that those people were physically and mentally unable to compete in modern society. Later on, it was also argued that colonized people were declining due to an alleged self-genocide. The common explanation for the latter was that these people prefer to disappear rather than abandon their heritage and traditional ways of living. This imminent and inevitable disappearance was the central advertisement behind the 'ethnological shows'. "Last opportunity to study the red man in his primitive glory" is read in the promotion for the Trans-Mississippi Exposition in 1898.⁶

To dramatize it even more, the public was promised a great display of 'authenticity'. They would get to see not just people from distant lands but the authentic native. Elaborated costumes, complemented with exotic devices, were used to accentuate the racial and cultural differences. These elements were obviously shown as genuine. Authenticity, argues James Clifford, is an invention of western institutions to assign cultural and economic values to non-western cultures.⁷ It is clear that those performances were merely a fantasy, offering mixed references from different cultures.

The work of Edward Curtis illustrates the latter. Curtis, as most celebrated photographer of Native Americans, persistently claimed that his work wanted to preserve the memory of natives, because these were inevitably destined to be assimilated by the 'superior race'. His pictures often showed people covered with

4 Alejandro Raúl Martínez, "Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas" (PhD diss., Facultad de Ciencias Naturales y Museo, 2011).

5 Maxwell, *Colonial photography and exhibitions*, 97.

6 Brian W Dippie, *The vanishing American: White attitudes and US Indian policy* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1982), 175.

7 James Clifford, *The predicament of culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

wigs and costumes produced by himself in order to erase all signs of modernity.⁸ Curtis's work has inspired generations of photographers that continue with the colonial tradition of collecting, constructing and categorizing Indigenous people in order to profit with the photographs.⁹ Steve McCurry, Sebastian Salgado, Eric Lafforgue, and Jimmy Nelson are some contemporary examples of this systematic reproduction of Colonial, Post-Colonial and Neo-Colonial tropes. In these photographic productions, Indigenous 'costumes' are used as "stigma symbols".¹⁰ These are physical manifestations or corporeal signs that communicated the stigma of the bearer to both, the Indigenous and the observers. This visual identification not only aims to distinguish one group from the other. It also debases the personal identity of the stigmatized -the colonized- showing them as different from ordinary people.

This neo-colonial narrative, therefore, presents idealised images that praise indigenous peoples' cultural-distinctiveness and attach certain essentialist attributes to them. For instance, development and Indigeneity are often represented in a binary discussion: traditional/modern and uncivilized/civilized. Consequently, an indigenous person is expected to live in 'harmony with nature' and to represent an alternative to capitalist modernity. An essentialized indigenous 'way of life' is presented as compatible and harmonic with biodiversity preservation. In parallel, indigenous people are considered unfit to interact with markets and in need of protection against economic forces. These are elements of contemporary 'authentic' indigeneity. I see the latter as a new form of colonialism as much as it relegates them to subordinated spaces, distant rural territories, and impoverished livelihoods.

Furthermore, the use of landscapes also reinforces the colonial tropes of Indigeneity. Landscapes can be central to the formation of social and subjective identities. A landscape can be associated with power especially when it is confined in an image, be these photographs, paintings or films. These play a rhetorical role in every depiction,

mainly to allegorise and to symbolize.¹¹ In photography, the landscape can have the power to set an atmosphere or reinforce social or political ideology. In this sense, the 'ethnological show' carefully constructs its landscapes. Every sign of modernisation is erased. These landscapes offer the impression of being authentically wild. The operation makes almost impossible for the public to avoid the bias. The narrative is rounded and offers no elements from which the audience can make connections with their own life. Authenticity, in this sense, objectifies the other. Robert Lehmann-Nitsche, the German who took the photographs of Tsháiek and Nróik, was one of the promoters of this narrative. In his eagerness to reproduce the stereotype of the authentic native, Lehmann-Nitsche used his influences to be allowed to photograph the members of the Toba Takshik people naked. However, this task was not easy, his writings show that these people flatly refused to be photographed naked. Lehmann-Nitsche recounts how the adults defended themselves, some even aggressively, to avoid being portrayed even with clothes on. If Tsháiek and Nróik appear naked in Lehmann-Nitsche's photographs is only because they were victims of trafficking and imbalanced power relation. They were forced to undress to satisfy a racist cliché. The latter was kept hidden from the European public and the pictures were used to reinforce the colonial fantasy of the naked native. Still today, these (Image 1) are displayed on the official website of the British Library under a very impersonal label that does not even mention their names.

Images

01. 'Tsháiek and Nróik'. "Portraits of Gran Chaco indigenous peoples, by Robert Lehmann-Nitsche and Carlos Bruch 5", British Library, EAP207/2/28, <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP207-2-28> (Left), EAP207/2/29/2, <https://eap.bl.uk/item/EAP207-2-29-2> (Centre), EAP207/2/29/1, <https://eap.bl.uk/item/EAP207-2-29-1> (Right).
02. 'The Toba Takshik'. The news coverage presented this photograph in one of the articles that explained the conflict. Tsháiek and Nróik, and other two young boys are absent in this picture. One reason might be that they were kept at a separate institution. But the rest 20 Takshik people are present. 'The Toba Takshik'. "Portraits of Gran Chaco indigenous peoples, by Robert Lehmann-Nitsche and

8 Maxwell, *Colonial photography and exhibitions*, 110.

9 Donald Bullock, "The Changing Roles of the Imagined Primitive in Jimmy Nelson's Photographs" (PhD diss., Azusa Pacific University, 2017).

10 Erving Goffman, *Stigma: Notes on the management of spoiled identity* (New York: A Touchstone Book Published by Simon & Schuster Inc., 1963).

11 W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, 2nd ed (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

Carlos Bruch 5", British Library, EAP207/2/26/1, <https://cap.bl.uk/item/EAP207-2-26-1> (accessed on December 3, 2019)

Bibliography

- Aguiló, Ignacio. "Visuality, Coloniality and Modernism in the Gran Chaco: Assessing Grete Stern's Indigenous Photographs." *Journal of Latin American Cultural Studies* 24, no. 2 (2015): 223-242.
- Berger, John. *Ways of seeing*. London: Penguin UK, 2008.
- Bullock, Donald. "The Changing Roles of the Imagined Primitive in Jimmy Nelson's Photographs." PhD diss., Azusa Pacific University, 2017.
- Caviness, Madeline. "From the Self-Invention of the Whiteman in the Thirteenth Century to the Good, the Bad, and the Ugly." *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art* 1, no. 1 (2008): 1-33.
- Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York: Princeton University Press, 2015.
- Clifford, James. *The predicament of culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "On Saracen enjoyment: Some fantasies of race in late medieval France and England." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 31, no. 1 (2001): 113-146.
- Dippie, Brian W. *The vanishing American: White attitudes and US Indian policy*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1982.
- Frake, Charles O. "How to be a Tribe in the Southern Philippines during the Advent of NGOs and the Invention of The Indigenous." *Human Organization* 73, no. 3 (2014): 197.
- Hirschman, Charles. "The origins and demise of the concept of race." *Population and development review* 30, no. 3 (2004): 385-415.
- Hannaford, Ivan. *Race: The history of an idea in the West*. Washington, D.C.: Baltimore, Md: Woodrow Wilson Center Press, 1996.
- Levine, Philippa. "Naked Truths: Bodies, Knowledge, and the Erotics of Colonial Power." *Journal of British Studies* 52, no. 1 (2013): 5-25. www.jstor.org/stable/41999179.
- "States of undress: nakedness and the colonial imagination." *Victorian studies* 50, no. 2 (2008): 189-219.
- Linchan, Peter. *The Medieval World*. Second edition. The Routledge Worlds, n.d.
- Martínez, Alejandro Raúl. "Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas." PhD diss., Facultad de Ciencias Naturales y Museo, 2011.
- Maxwell, Anne. *Colonial photography and exhibitions: representations of the native and the making of European identities*. London; New York: Leicester University Press, 1999.
- Mitchell, W. J. T., ed. *Landscape and Power*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- The Fellowship of Postgraduate Medicine, "Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity." *Postgraduate Medical Journal* 45, no. 527 (1 September 1969): 642-642, <https://doi.org/10.1136/pgmj.45.527.642>.
- United Nations, Department of Economic and Social Affairs. The concept of indigenous peoples. New York, NY: UN Headquarters, 2004. <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/about-us.html>
- United Nations, Permanent Forum on Indigenous Issues. The concept of indigenous peoples. State of the world's indigenous peoples New York, NY: UN Headquarters, 2009. <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/about-us.html>
- Said, Edward W. "Orientalism." In *Social Theory Re-Wired*, pp. 402-417. Routledge, 2016.

VIII

TRABAJAR EN LOS LIMITES

Working within
the borders

Las luchas actuales exigen ir más allá y profundizar en los problemas y situaciones que las provocan. Pero también requieren discutir, compartir e interrogar las estrategias y deseos que nos mueven a encontrar formas de cambiar nuestros contextos. En esta sesión, discutimos cómo activar una práctica desobediente como artistas, curadores, directores de arte y académicos en un contexto incierto.

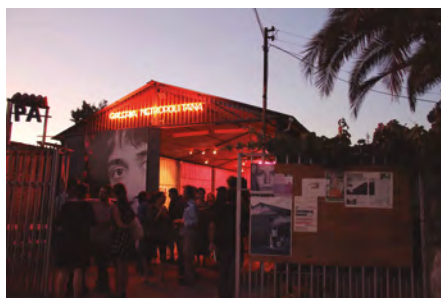
Current struggles demand going further and deeper into the problems and situations that led to them. But they also require discussing, sharing, and questioning the strategies and desires that move us to find ways to change our contexts. In this session, we discussed how to activate a disobedient practice as artists, curators, art directors, and scholars in an uncertain context.

**GALERÍA
METROPOLITANA:
ANA MARÍA
SAAVEDRA · LUIS
ALARCÓN¹**

La curaduría como práctica emancipatoria

“Las nociones de centros y periferias se instrumentan para sostener el sistema de poder que articula el mundo del arte internacional. Pero, sin duda, la innovación, la vanguardia, las contribuciones a la imaginación artística se realizaron y se realizan de forma simultánea y situada en distintas ciudades del mundo”.

Andrea Giunta



La comuna / el barrio como lugar de enunciación

Galería Metropolitana es un espacio autónomo de producción y difusión de arte contemporáneo ubicado en la comuna Pedro Aguirre Cerda, Santiago de Chile, fundado el 26 de junio de 1998, como una extensión de nuestra vivienda. Es también un proyecto pensado y activado desde lo territorial, a través de una reconexión entre el mundo popular y el mundo docto, mediante dos dinámicas básicas: desarrollo de obras de carácter contextual y trabajo sostenido tanto al interior del tejido social como del sistema de arte contemporáneo, construyendo redes colaborativas en distintos niveles. Dicha estrategia se caracteriza por desmontar las estratificaciones sociales, educativas y culturales; creando alianzas con activismos tales como feminismos, luchas medioambientales, de comunidades indígenas y minorías sexuales; y generar en una perspectiva política la producción de conocimiento situado y colectivo.

La curaduría / concepto y metodología

Galería Metropolitana ha seguido un recorrido que le ha permitido la articulación de un discurso, una práctica y una manera de entender lo curatorial. Un primer momento estaría dado por el gesto de abrir una «galería» que se autodefinía como un espacio crítico cultural, al interior de un barrio obrero. A partir de 2001, se inicia la activación de un sistema de prácticas artísticas cruzadas con lo social, vinculados

a ejes temáticos (Historia y barrio; Memoria(s) usos y desusos; Arte y globalización; Curadores, curatorías y crítica; Arte e imagen; Pueblo, masa, multitud; Muros, límites y fronteras; Chile-visión; Arte y mercado(s); Latinoamérica: Zona de experimentación) y/o preguntas que han devenido, por un lado, en un método de trabajo y, por otro, en una definición «en proceso» de lo curatorial. Dicha metodología podría identificarse a partir del siguiente diagrama de acción: ejes temáticos y/o preguntas de interés local y/o global (trabajados por largos períodos); múltiples y desreguladas formas de convocatoria y selección; y programación de un ciclo de proyectos (de exposición u otros) inéditos y específicos para la galería, donde no hay requisitos de edad, trayectoria, origen o financiamiento, pero sí los hay en cuanto a una necesaria investigación previa del territorio y de los contextos.

Entre un proyecto y otro, se fueron activando otros dispositivos tales como: el comunicacional, el de gestión, el editorial y el de redes que ha devenido clave para las múltiples alianzas de trabajo (sociales, políticas, institucionales, personales y artísticas) que han permitido la sostenibilidad y la estratégica proyección en el tiempo del espacio.

Esta metodología ha permitido, en tanto «galería pensante», autodefinir lo curatorial como un trabajo en proceso, donde convergen múltiples insumos y líneas de acción, tales como: el análisis político, la administración cultural, la mística y el placer, la investigación, la escritura, la educación, el diálogo con los artistas y los vecinos, el trabajo con archivos, documentos y oralidades, la generación de nuevos proyectos dentro y fuera de las instituciones. En síntesis, la práctica curatorial como un ejercicio micro político, crítico y emancipatorio que promueve la transformación permanente de las subjetividades, el arte y la sociedad.

A partir de esta declaración de principios, queremos situarnos en el programa curatorial *Estrategias para desviar el neoliberalismo* (2018-2021), para destacar las siguientes tres acciones donde se superponen lo global, lo regional y lo local:

Freedom of Choice, un diálogo virtual entre el crítico y curador de arte suizo Joerg Bader y Galería Metropolitana, a partir de la activación del sitio web www.freedomofchoice.cl (2021) que alojó un ejercicio curatorial compartido. El proyecto propuso develar la historia que conecta las ciudades de Santiago, Talca (Chile) y Mont Pelerin, Ginebra (Suiza), a la ruta del Neoliberalismo, modelo económico, político y cultural que se originó ideológicamente en Suiza, se articuló como modelo en la Universidad de Chicago y se llevó a la práctica por primera vez en Chile. Este diálogo se activó desde un recorrido virtual que pasó por Ginebra, Chicago, Londres, Wallmapu (nación Mapuche) y Plaza Dignidad en Santiago de Chile, lugar donde simbólicamente se puso en crisis el modelo.

Esta operación apuntó, por un lado, a tramar una cartografía visual, crítica y global, como insumo para la articulación de acuerdos y/o caminos posibles para el desafío de desmontar, desviar o salir del neoliberalismo y, por otra, para pensar cómo recuperar la condición social y subversiva del arte, hoy domesticado y/o maniatado por el híper capitalismo financiero-cognitivo.



Independencia Dependiente / Residencias e Iniciativas Artísticas
ayer, hoy y mañana, seminario online organizado por Capacete, Río de Janeiro (septiembre 2021), con el objetivo de intercambiar conocimientos sobre las formas en que cada espacio (independiente, alternativo o autónomo) ha funcionado, considerando sus diferentes ecologías culturales y sistemas de financiamiento, sus redes y sus estrategias de supervivencia específicas. El seminario de Capacete, invitó a repasar el camino construido, para cuestionar la noción misma de “espacio independiente”, abordándolo desde los testimonios de sus mentores.

Este seminario se suma a una serie de reuniones conectadas entre sí, tales como: el *Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes de América Latina y el Caribe*, organizado por Duplus en Buenos Aires (2003), para «pensar un arte más allá del dispositivo de exhibición y como una praxis de resistencia-creación en tanto plano de afectos y perceptos situados»; el *Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes*, organizado por Hoffmann’s House en Valparaíso (2005), para preguntarse por el estatuto de «lo independiente»; o la *Residencia de Gestores de América Latina*, organizada por Capacete en Sao Paulo, Belo Horizonte y Río de Janeiro (2011), propuesta como un «espacio-tiempo de convergencias multidisciplinares», entre otros.



Arte, Memoria, Identidad, 4to. Concurso de Arte Contemporáneo en la comuna de Pedro Aguirre Cerda (enero 2022), que dió como ganadores a Galería Suple (Enrique Román, Constanza Lang y Guillermo Román), una iniciativa comunal que nace en una feria libre en Lo Valledor Norte,² junto a una estación de MetroTren. Un espacio expositivo informal que fricciona el vacío que existe entre el circuito de las artes y el cotidiano de las personas que habitan el sector. Galería Suple es un espacio de arte que apunta a relevar operaciones suples -acciones de tipo práctico que buscan mejorar el entorno- de vecinos de Pedro Aguirre Cerda hacia una instancia de revalorización como acto creativo, activando con ello un concepto ampliado de arte. Galería Suple apostó por expandir críticamente la capacidad de construir significaciones, permitiendo desmontar límites y destinos prefijados ligados a un territorio específico, al tiempo que nos permitió reflexionar sobre los límites del acto creativo, para hacernos nuevamente la pregunta por el sentido del arte.

El futuro, ¿dónde está?



² Sector sur de la comuna de Pedro Aguirre Cerda.

La experiencia de vivir la revuelta popular chilena de octubre 2019, una explosión social y creativa por cambios profundos al modelo y de manera consecutiva, la pandemia del Covid-19, con la vivencia traumática del confinamiento, la constante incertidumbre, el congelamiento de los vínculos sociales, la virtualización de la vida cotidiana, la mirada atónita ante las cifras que señalaban a las víctimas globales del virus y la muerte de personas cercanas, nos ha instado a activar esta pregunta que creemos urgente para configurar un programa de acción para los años 2022 y 2023.

El futuro, ¿dónde está? es una interrogante que recoge múltiples aristas: el futuro del mundo que habitamos, dada la crisis medioambiental generada por el Capitaloceno, o su vertiente de «ciencia ficción» ligada al impacto de las nuevas biotecnologías que modifican diariamente la manera de entender las relaciones humanas; o la guerra como un ejemplo tácito del sin sentido de la vida.

Esta apuesta curatorial apuntará a ensayar algunas respuestas que señalen rutas de desvío o de salida a las crisis. Para ello, nos parece clave el papel que puede desempeñar lo artístico, densificando sus apuestas, recuperando las ideas de vanguardia, política, subversión, pedagogía y sus vínculos con lo social y la intención de articular un lugar de visibilidad emancipadora, tanto en la esfera comunicacional como en el espacio público.

La pregunta sobre el futuro hoy, carga con la evidencia de un deterioro global, que no nos pasa la cuenta a todos por igual. En Chile tenemos la triste evidencia de las llamadas “zonas de sacrificio”, territorios vulnerables que son destinados a la sobre producción con altos costos ambientales para sus habitantes y el ecosistema. Si bien la interrogante no traerá consigo soluciones, sigue siendo una forma de analizar en perspectiva los problemas que nos convocan. El desafío, por tanto, será imaginar formas de revertir la catástrofe, (re)pensando el futuro.

Imágenes

01. NINO / La Nueva Gráfica Chilena + Alejandro Cuevas, 2011
02. Bandera-logo Freedom of Choice, 2021
03. Capacete, seminario “Independencia Dependiente”, 2021
04. Galería Suple, Pedro Aguirre Cerda, 2022
05. Galería Suple en Galería Metropolitana, Pedro Aguirre Cerda, 2022

Bibliografía

- Capacete. Ver en: <http://capacete.org/>
- Duplus. *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*. Fundación Proa/Duplus, 2005.
- Giunta, Andrea. *Contra el canon*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2020.
- Hoffmann's House. *EIEI, Primer encuentro internacional de espacios de arte independiente*. Santiago: H-sH, 2007.



Curatorship as emancipating practice

"The notions of centers and peripheries are orchestrated to maintain the power system that articulates the international arts world. But, without a doubt, innovation, the avant-garde, the contributions to artistic imagination were and are carried out, simultaneously and in a situated manner, at different cities around the world".

Andrea Giunta

The municipality / neighborhood as a place of enunciation

Galería Metropolitana (translator's note: Metropolitan Gallery) is an autonomous space for the production and dissemination of contemporary art, located in the municipality of Pedro Aguirre Cerda, Santiago, Chile. It was established on June 26, 1998, as an extension of our home. It is also a project that was thought and activated from territoriality, by reconnecting the popular world with the scholarly world, through two basic dynamics: the development of contextual pieces, and continuing work both within the social fabric, and with the contemporary arts system, building collaborative networks at different levels. This strategy is characterized by dismantling social, educational, and cultural stratifications; creating alliances with activism in the areas of feminism, the struggle for the environment, for native peoples, and sexual minorities; and generating the production of situated and collective knowledge from a political perspective.

Curatorship / concept and methodology

Galería Metropolitana has followed a journey that has allowed articulating a discourse, a practice, and a way of understanding the curatorial. The first moment was defined by the gesture of opening a "gallery" that was self-defined as a critical cultural space, inside a working-class neighborhood. Beginning in 2001, a system of artistic practices was activated, one that crossed over into the social sphere, with thematic axes (History and neighborhood; Memory uses and disuses; Art and globalization; Curators, curatorship, and critics; Art and

image; People, mass, and multitude; Walls, boundaries, and borders; Chile-vision; Art and the market(s); Latin America: area of experimentation) and/or questions that have evolved into, on one hand, a working method, and on the other, into a new definition-in-process of what is curatorial. The methodology could be identified in the following action diagram: thematic axes and/or questions of local and/or global interest (worked over long periods of time); multiple, deregulated ways to call and select; and programming cycles of unedited projects (of exhibition or others) that are specific to the gallery, where there are no requirements of age, trajectory, origin, or financing, but instead, there is necessary previous research of the territory and of contexts.

Between projects, other devices were activated including the communicational, managerial, editorial, and networking aspects, which have been key to multiple working (social, political, institutional, personal, and artistic) partnerships. These have made the sustainability and the strategic projection of this space over time possible.

As a "thinking gallery", this methodology opened a way to self-define what is curatorial as a work-in-progress where multiple inputs and lines of action converge, such as: political action, cultural administration, the mystique and the pleasure, the research, the writing, the education, the dialog established with artists and neighbors, working with archives, documents, and oralities, and generating new projects inside and outside institutions. In summary, the curatorial practice is seen as a micro political, critical, and emancipatory exercise that promotes a permanent transformation of subjectivities, art, and society.

Based on this statement of principles, we would like to position ourselves in the curatorial program *Estrategias para desviar el neoliberalismo* (2018-2021) (t-n: Strategies for deviating neoliberalism), to highlight the following three actions where the global, regional and local become superimposed. **Freedom of Choice** is a virtual dialog between Swiss critic and curator Joerg Bader and *Galería Metropolitana*, which started with the activation of the web site *www.freedomofchoice.cl* (2021) and involved a shared curatorial exercise. The project aimed to reveal the history that connects the cities of Santiago, Talca (Chile), and Mont Pèlerin, Geneva (Switzerland), with the route of

Neoliberalism, the economic, political, and cultural model whose ideology originated in Switzerland, was established as a model in the University of Chicago, and was first put in practice in Chile. The dialog was activated through a virtual tour that visited Geneva, Chicago, London, Wallmapu (the Mapuche nation), and *Plaza Dignidad* in Santiago, Chile, the place where the model symbolically went into crisis.

This operation aimed, on one hand, to trace a visual, critical, and global cartography, as a means to articulate agreements and/or possible ways to face the challenge of dismantling, deviating from, or ending neoliberalism, and on the other hand, to think on how to recover art's social and subversive dimensions, which today lie domesticated and/or limited by financial-cognitive hyper capitalism.

***Independencia Dependiente* /**

Residencias e Iniciativas Artísticas

ayer, hoy y mañana (t-n: **Dependent Independence** / Artistic residences and initiatives yesterday, today, and tomorrow) was an online seminar organized by Capacete, Rio de Janeiro (September 2021), with the objective of exchanging knowledge about the ways that each (independent, alternative, or autonomous) space has functioned, considering its different cultural ecologies and financing systems, its networks and specific surviving strategies. The Capacete seminar was an invitation to review the road built so far, to question the very notion of an "independent space", approaching it from the mentors' testimonies.

This seminar is part of a series of interconnected meetings, such as: *Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes de América Latina y el Caribe* (t-n: Conference of Independent Spaces and Art Groups in Latin America and the Caribbean), organized by Duplus in Buenos Aires (2003), to "think about art beyond the exhibition device, as a resistance-creation praxis, in a plane of situated affects and percepts." *Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes* (International Conference of Independent Art Spaces), organized by Hoffman's House, in Valparaíso, Chile (2005), to reflect upon the statute of being "independent"; and *Residencia de Gestores de América Latina* (Residency for Latin American Managers), organized by Capacete, in Sao Paulo, Belo Horizonte, and Rio de Janeiro (2011),

proposed as a "space-time of multidisciplinary convergencies", among others.

Art, Memory, Identity, ^{4th}

Contemporary Art Contest in the municipality of Pedro Aguirre Cerda (January 2022), which awarded *Galería Suple* (Enrique Román, Constanza Lang, and Guillermo Román), a communal initiative born at a free market in Lo Valledor Norte,² next to a MetroTren station (t-n: a Chilean suburban train service). This informal exhibition space highlights the gap between the art circuit and the daily lives of people living in the area. *Galería Suple* is an art space whose intention is to reveal *suple* (t-n: a Chilean word meaning "supplement") operations – practical actions that seek to improve the surroundings – carried out by Pedro Aguirre Cerda neighbors, as an instance of revaluing as a creative act, and thus activating an extended concept of art. *Galería Suple* works to critically expand the ability to construct meaning, thus allowing to dismantle the prefixed limitations and destinies linked to a specific territory. This also gave us the opportunity to reflect upon the limits of the creative act, allowing us to inquire again about the meaning of art.

The future. Where is it?

This question arose as a consequence of living through the Chilean social revolt in October 2019, a social and creative uprising seeking deep changes in the model, and also, consecutively, the Covid-19 pandemic, with the traumatic experience of going into lockdown, the constant feeling of uncertainty, the suspension of social relationships, the virtualization of daily life, the astonishment before the reported numbers of virus victims around the globe, and the death of loved ones. For these reasons, we believe drafting an action program for 2022 and 2023 is urgent.

The future. Where is it? Is a question that gathers many perspectives: the future of the world we live in, given the environmental crisis generated by the *Capitalocene*, or its "science fiction" aspect linked to the impact of new biotechnologies that, on a daily basis, modify the way we understand human relationships; or war as a tacit example of the nonsense of life.

This curatorial proposition aims at rehearsing some of the answers that may point to ways of deviating or ending the crisis. To this end, we

2 Southern area of the Pedro Aguirre Cerda municipality.

consider the role of the artistic to be essential, densifying its actions, recovering its avant-garde, political, subversive, pedagogical ideas, its ties to the social arena, and the intention to articulate a place of emancipating visibility, both in the communicational sphere, and in public spaces.

The question about the future today carries with it the traces of a global deterioration that does not affect everyone equally. In Chile, we have the sad evidence of the so-called *zonas de sacrificio* (t-n: sacrifice zones), vulnerable spaces of land that are destined to overproduction, with high environmental costs for its inhabitants and the ecosystem. And even if the question itself will not bring solutions, it is still a way of analyzing the problems that bring us together in perspective. Therefore, the challenge will be imagining ways of reverting the catastrophe and rethinking the future.

Images

01. NINO / La Nueva Gráfica Chilena + Alejandro Cuevas, 2011
02. *Freedom of Choice* Flag-logo, 2021
03. Capacete, "Dependent independence" seminar, 2021
04. Galería Suple, Pedro Aguirre Cerda, 2022
05. Galería Suple in Galería Metropolitana, Pedro Aguirre Cerda, 2022

Bibliography

- Capacete. See in: <http://capacete.org/>
- Duplus. *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*. Buenos Aires: Fundación Proa/Duplus, 2005.
- Giunta, Andrea. *Contra el canon*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2020.
- Hoffmann's House. *EIEI, Primer encuentro internacional de espacios de arte independiente*. Santiago: H'sH, 2007.

**CARLA
GARLASCHI¹**

Ustedes no saben quién soy

Aquí hasta los pájaros hablan en inglés.²

Una amiga le dijo a Octavio Paz

Propuse para Desobediencias Prácticas desde Latinoamérica abordar Latinoamérica no como territorio geográfico, sino, como una constelación maleable de un imaginario de tercera cultura, es decir, en su función de amalgama de las culturas de Londres y las culturas de la diáspora Latinx.

Advierto que voy a omitir cualquier juego de rol en este texto, porque esas cosas me las permito en otros ámbitos y porque ustedes no saben quién soy. Me encuentran acá enmarcada, constreñida y tensa. Me repito, voy a omitir cualquier juego de rol.

Querida, gobiérnate.

En mi práctica, examino diferentes códigos y contextos culturales. Busco conexiones ocultas o contrastes sutiles entre fenómenos culturales que no parecen tener nada en común. En una primera migración, desde Chile a Suecia me vi despojada de una narrativa que me fue mayormente dada. En una segunda migración, de Suecia a Inglaterra, ocurrió un nuevo despojo, esta vez no de una narrativa dada si no incluso de una narrativa que había artificioado durante más de una década. Mi trabajo trata de esas experiencias de exclusión cultural y desterritorialización. Trabajo con formatos mediáticos latinoamericanos globalizados como las telenovelas donde mediante una ‘narrativa transmedia’, es decir través de diferentes formatos como el video, instalaciones, publicaciones en redes sociales y música busco personificar lo que Octavio Paz describe como el ‘pachuco’ y su afán callejero, sus estrategias de supervivencia. El ‘pachuco’ está siempre en movimiento y se caracteriza por dar cuerpo a un dandismo grotesco y a un comportamiento desafiante que no busca la ‘pureza.’ En palabras de Octavio Paz:

... el pachuco es un clown impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación, que me parece constituir el fondo mismo de su carácter: sabe que sobresalir es peligroso y que su conducta irrita a la sociedad; no importa, busca, atrae, la persecución y el escándalo. Sólo así podrá establecer una relación más viva con la sociedad que provoca...

Figura portadora del amor y la dicha o del horror y la abominación, el pachuco parece encarnar la libertad, el desorden, lo prohibido. Algo, en suma, que debe ser suprimido; alguien, también, con quien sólo es posible tener un contacto secreto, a oscuras.³

Estoy controlada. Voy a seguir. No voy a hacer una escena.

¹ info@carlagarlaschi.com

² Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1950).

³ Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad*



En la línea de lo anterior, para Trabajando en los Bordes, parte del encuentro Desobediencias Prácticas desde Latinoamérica, en TATE Modern presenté un monólogo seguido por la canción pop La Mala, que es parte de mi proyecto musical Princess Prada. La Mala fue producida por Wannabe, en Medellín, escrita por mí y grabada por Joseph Campbell, en Londres, mezclada por Rayo, en Estocolmo, y por Imaabs, en Santiago de Chile. Ambos, el monólogo y la canción pop se desprenden desde el trazar nuevamente una narrativa de pertenencia, esta vez ya no a un lugar geográfico si no a un imaginario y ahora a una narrativa de la ambivalencia, donde la constante será ya la del artificio. Mi contribución, fue y no fue una presentación de panel, tampoco fue un concierto, fue un lugar intermedio. La audiencia fueron en su mayoría personas chilenas y latinoamericanas que siguen a los organizadores, personas de mi círculo de proximidad, mayormente un círculo *cuir* y *queer*, y, dos suecas.

Vamos bien, sigue controlada. No confundas a la gente.

Ya que estoy hablando de un espacio intersticial y liminal, me es necesario elaborar porque ustedes no saben quién soy.

Esto suena arriesgado. Por favor no hagas una escena.

En mi práctica y mediante la creación de personajes busco construir plataformas de discusión en torno a la ambivalencia del concepto de decolonialismo y neocolonialismo, particularmente trazando paralelismos entre la globalización de la telenovela y la inserción de artistas de la diáspora Latinx en el circuito del arte contemporáneo global, así como a la revisión del rol de la empatía como pulsión emancipadora.⁴

Me he interesado particularmente por este género del entretenimiento al observar que, en Chile, en tiempos de la dictadura de Pinochet, fueron

⁴ Oscar Guardiola-Rivera, *What If Latin America Ruled the World? How the South Will Take the North through the 21st Century* (Londres: Bloomsbury, 2010).

transmitidas telenovelas a lo largo del país, que en su trama tenían una estrecha conexión con el contexto histórico, por ejemplo, personajes encarcelados injustamente, en *La Madrastra* (1981), o viviendo en el extranjero cargando con traumáticas experiencias de su pasado en Chile, en *Los Títeres* (1984). ¿Cómo fue posible referirse a los violentos actos de represión e ilustrarlos en los episodios de una telenovela que se transmitía a todo un país sin ser censurada? Me pregunto, si los guionistas pudieron *pasar gato por liebre*⁵ a los censores de la televisión estatal sin ser descubiertos, no habría que subestimar el potencial de *lo banal como camuflaje*. Acá vuelvo a Paz cuando dice que la del pachuco “no es una intimidad que se vierte, sino una llaga que se muestra, una herida que se exhibe. Una herida que también es un adorno bárbaro, caprichoso y grotesco; una herida que se ríe de sí misma y que se engalana para ir de cacería”.

Con esta motivación, encuentro en la telenovela una herramienta probada, inesperada y consecuente para trabajar la desobediencia desde el imaginario Latinx al proyectar en el presente su desobediencia histórica. Mediante el trabajo de narrativas que se desprenden del imaginario telenovelerio busco tener una función de desmantelamiento del aparataje mediático de la telenovela, señalándolo y dislocando su naturaleza violenta. Violencia infringida al presentar modelos de híper-consumo a la sociedad latinoamericana que mayormente vive en el sub-consumo.⁶ En consecuencia, pienso el paralelo telenovela vs. arte - cultura popular vs. bellas artes - en un circuito primermundista que glorifica la *high-life* de coleccionistas, curadores, galeristas y *art dealers*, normalizando relaciones transaccionales con artistas, quienes en comparación con el primer grupo son mayormente expuestos a condiciones laborales precarias.

Yo creo que quedó claro, pero estoy aburrida.

PELUQUERA

Oye ¿y te teñiste tu sola?

CATHY

(Afirma con voz ronca y suave)

Sí, ¿por qué?

PELUQUERA

Es que tienes todo este trozo quemado y este otro sin color, como manchones de tigre

CATHY

De tigresa será

5 La expresión “pasar gato por liebre” o “dar gato por liebre” quiere decir cuando se realiza un engaño de manera deliberada entregando un objeto o prestando un servicio diferente al acordado, en muchos casos, de más baja calidad que el acuerdo inicial. En el contexto creativo, se podría traducir como entregar un trabajo comisionado con contenidos diferentes a los acordados inicialmente, pero que pasan desapercibidos.

6 Sayak Valencia, *Capitalismo Gore: Control económico, violencia y nacopoder* (Barcelona: Melusina, 2010).

Orden por favor.

El contexto de Desobediencias Prácticas desde Latinoamérica ha acelerado el giro del bucle, por lo demás, tan barroco.

PELUQUERA

(Coqueta y desafiante, pero risueña)

No se haga la chora conmigo, mire que para mí es súper importante mi trabajo, es mi vocación. Una ha tenido que pasar por tanto. ¡Uf, niña si yo te contara! Lo que pasa es que ustedes no saben quién soy.

CATHY la mira en el reflejo del espejo, mientras la PELUQUERA examina la maltratada melena de CATHY. CATHY reconoce la retórica proto-millennial del esfuerzo, algunos proto-millennial aún creen en la meritocracia.

PELUQUERA

Nuestras melenas tienen memoria y no te hablo de ciencia ficción. A veces me miro el pelo y saco la cuenta del tiempo que ha pasado. Me digo, “en esta parte aun seguía casada, en esta otra tenía dos amantes: el arquitecto cuico que vivía con la mamá en La Dehesa, y el sociólogo cincuentón artista abstracto de tendencias figurativas urbanísticas.

CATHY la mira, ella solo quiere un nuevo look para ir al cumpleaños de la TITI, pero le sigue la corriente.

CATHY

Ya, y que pasa si el pelo está decolorado y vuelto a teñir.

PELUQUERA

Tal vez hay alguna lógica del borronero, pero una no se puede pasar toda una vida escapando, cada decolorante y cada tintura tiene su límite de acción. Llega un momento en que hay que afrontar la realidad: la raíz.

Créditos imagen

Fotografía: Joseph Cambbell, Zenhofer
Estilo: Gabi Raphaeli
Vestuario: Atika London
Diseño: Princess Prada

Créditos música

Letra y voz: Princess Prada
Producción: Wannabe aka Alex DB
Producción vocal: Joseph Campbell
Mezcladores: Rayo, Imaab

Bibliografía

Guardiola-Rivera, Oscar. *What If Latin America Ruled the World? How the South Will Take the North Into the 22nd Century*. Londres: Bloomsbury, 2010.
Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. Ciudad de México: Fondos de Cultura Económica, 1950.
Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore: Control económico, violencia y naco poder*. Barcelona: Melusina, 2010.



You Don't Know Who I Am

Here, even the birds speak English.²

A friend told Octavio Paz

For Working Disobediences from Latin America, I proposed approaching Latin America not as a geographic territory, but as a malleable constellation of a *third culture* imaginary, in other words, from its function as an amalgam of the different cultures in London and those of the Latinx diaspora.

I advise that I omit any role-playing in this text, since those are things that I allow myself to do in other areas, and because you don't know who I am. Here, you find me framed, constrained and tense. As I said, I will omit any role-playing.

Govern yourself, my dear

In my practice, I examine different cultural codes and contexts. I seek for hidden connections or subtle contrasts among different cultural phenomena that seem to have nothing in common. On a first migration, from Chile to Sweden, I found myself divested of a narrative that was mostly given. On a second migration, from Sweden to England, a new relinquishing occurred, this time, not so much of a given narrative, but of one I had contrived for myself for more than a decade. My work is about these experiences of cultural exclusion and deterritorialization. I work with globalized Latin American media formats, such as soap operas, where, through a 'transmedia narrative', meaning through different formats, such as, video, installations, social media publications, and music, I attempt to embody what Octavio Paz describes as the '*pachuco*', and their unruly street life and survival strategies. 'Pachucos' are always on the move, and they are characterized by embodying a grotesque dandyism and a defiant behavior that is not in search of 'purity'. In the words of Octavio Paz:

... the pachuco is an impassive and sinister clown whose purpose is to cause terror instead of laughter. This sadistic attitude is allied with a desire

for self-abasement, which in my opinion constitutes the very foundation of his character: he knows that it is dangerous to stand out and that his behavior irritates society; no matter, he seeks and attracts persecution and scandal. Only that way will he establish a more vital relationship with the society he antagonizes...

A figure bearing love and joy, or horror and loathing, the pachuco seems to embody freedom, disorder, the forbidden. He is someone who ought to be suppressed. He is also someone with whom any contact must be made in secret, in the darkness.³

I am in control. I will continue. I will not make a scene.

In line with the above, for "Working within Borders", part of the "Working Disobedience from Latin America" encounter at TATE Modern, I presented a monologue followed by the pop song *La Mala*, which is part of my music project Princess Prada. *La Mala* was produced by Wannabe, in Medellín, written by me and recorded by Joseph Campbell, in London, mixed by Rayo, in Stockholm, and by Imaabs, in Santiago, Chile. Both, the monologue, and the pop song emerge from outlining, once more, a narrative of belonging, no longer to a geographical place but to an imaginary; and this time, a narrative of ambivalence, where artifice will be the constant. My contribution was and was not a panel presentation; it was not a concert either: it was something in between. The audience was made up of mainly Chilean and Latin American people who follow the organizers, people from my circle of friends, predominantly a *queer and cuir* circle, along with two Swedish women.

We are doing great, still in control. Do not confuse people.

Since I am speaking about an interstitial and liminal space, it is necessary for me to elaborate because you don't know who I am.

This sounds risky. Please don't make a scene.

In my practice, and through the creation of characters, I attempt to create a platform

1 info@carlagarlaschi.com

2 Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1950).

3 Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1950).

for discussion around the ambivalence of the concepts of decolonialization and neocolonialization, particularly tracing parallelisms between the globalization of soap operas and the insertion of artists from the Latinx diaspora in the global contemporary art circuit, as well as through revising the role of empathy as an emancipating drive.⁴

I have been specially interested in this entertainment genre observing that, in Chile, in times of Pinochet's dictatorship, soap operas were broadcast throughout the country, and within their plots there was a close connection to the historical context; for example, characters unjustly imprisoned, in *La Madrastra* (1981), or living abroad dealing with traumatic experiences from their past in Chile, in *Los Titeres* (1984). How was it possible to refer to the violent acts of repression and illustrate them on the episodes of a soap opera that was broadcast throughout the whole country without being censored? I ponder that, if the scriptwriters were able to *pull the wool over the eyes*⁵ of state television censors without getting caught, one should not underestimate the potential of *the trivial as camouflage*. Here, I refer back to Paz when he says that, in the case of the pachuco "He is not divulging his most intimate feelings: he is revealing an ulcer, exhibiting a wound. A wound that is also a grotesque, capricious, barbaric adornment. A wound that laughs at itself and decks itself out for the hunt."

It is with this motivation that I find soap operas to be a proven, unexpected, and consistent approach to work disobedience from the Latinx imaginary, projecting in the present its historic disobedience. By working with narratives that derive from the soap opera imaginary, I seek to dismantle its mediatic apparatus, highlighting it and displacing its violent nature, the inflicted violence of presenting hyper-consumerism models to a Latin American society where most live in underconsumption.⁶ Consequently, I think of the parallel soap opera vs. art – popular culture vs. fine art – in a first-world circuit that glorifies the

high-life of collectors, curators, gallerists, and *art dealers*, normalizing transactional relationships with artists that, compared to the first group, are mostly exposed to precarious working conditions.

I think I made it clear, but I am bored.

HAIRDRESSER

Hey, did you color your own hair?

CATHY

(Affirms with a hoarse and soft voice)

Yes, why?

HAIRDRESSER

Because this part of your hair is burnt and this other one doesn't have any color, like tiger patches.

CATHY

Tigress, you mean.

Order please.

The context of "Working Disobediences from Latin America" has sped up the turn of the curl, which is quite baroque as it is, I might add.

HAIRDRESSER

(Flirtatious and defiant, but smiling)

Don't play tough with me. To me, my job is very important; it's my vocation. I've had to go through so much. Oof, girl, if I told you! The thing is you don't know who I am.

CATHY looks at her reflection in the mirror, as the HAIRDRESSER examines CATHY's mistreated hair: CATHY recognizes the proto-millennial rhetoric of effort. Some proto millennials still believe in meritocracy.

HAIRDRESSER

Our hair has a memory and I'm not talking science fiction. Sometimes I look at myself in the mirror and realize how much time has passed. I say to myself, "This part of my hair reminds me of when I was still married; this other part, is when I had two

4 Oscar Guardiola-Rivera, *What If Latin America Ruled the World? How the South Will Take the North through the 21st Century* (London: Bloomsbury, 2010).

5 The expression "pull the wool over someone's eyes" was used to translate the Spanish "*pasar gato por liebre*", written by the author, which means deliberately tricking someone by delivering goods or providing a service that is different from what was agreed upon, and in many cases, of lower quality. In creative contexts, it could mean delivering a commissioned work with different contents than those agreed upon initially, but which remain unnoticed.

6 Sayak Valencia, *Capitalismo Gore: Control económico, violencia y nacopoder* (Barcelona: Melusina, 2010).

lovers: the rich architect that lived with his mother in La Dehesa, and the 50-year-old sociologist/abstract artist with figurative urbanistic tendencies."

Cathy looks at her; she only wants a new look to go to TTT's Birthday, but she plays along.

CATHY

Ok, but what happens if the hair has been bleached and colored again.

HAIRDRESSER

Maybe there's some logic in hiding things, but you can't spend your whole life escaping. Every hair bleach and coloring has its limits of action. There comes a moment when you must face reality: the roots.

Image credits

Photo: Joseph Cambbell, Zenhofer
Styling: Gabi Raphaeli
Clothes: Atika London
Design: Princess Prada

Music credits

Lyrics & vocals: Princess Prada
Production: Wannabe aka Alex DB
Vocal production: Joseph Campbell
Mixers: Rayo, Imaab

Bibliography

Guardiola-Rivera, Oscar. *What If Latin America Ruled the World? How the South Will Take the North Into the 22nd Century*. London: Bloomsbury, 2010.
Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. Mexico City: Fondos de Cultura Económica, 1950.
Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore: Control económico, violencia y naceropoder*. Barcelona: Melusina, 2010.

**GIULIA
PALLADINI¹**

Sobre violencia colonial, separación y retornos: notas sobre De los dementes, o faltos de juicio de Mapa Teatro

¿Cómo crear nuevos puntos de acceso a la historia?

¿Cómo complicar el tiempo histórico?

¿Cómo desafiar los enfoques epistemológicos del conocimiento histórico que violentamente arrasan con el cuerpo y su materia sensible?

¿Cómo confrontar la larga duración de la violencia colonial?

La instalación “De los dementes, o faltos de juicio”, concebida y realizada por el grupo colombiano Mapa Teatro como un proyecto *site-specific* (in situ) para el Museo Reina Sofía, en Madrid, en 2018-2019, parece ofrecer algunas señales respecto de estas preguntas. No lo hace dando respuestas, ni declarando alguna verdad alternativa, sino más bien implicando que una respuesta, una verdad nunca serán suficientes. Sí lo hace complicando las nociones de tiempo y espacio que dan base a narrativas históricas hegemónicas sobre la larga duración del extractivismo y sus violentas consecuencias sobre los cuerpos y la naturaleza.

Dispuesta en tres espacios diferentes del museo, “De los dementes, o faltos de juicio” funciona como una puesta en escena, la cual no difiere de los montajes teatrales que conforma el magnífico conjunto de obras de Mapa Teatro. Este proyecto presenta un número de escenas, figuras y acciones que pueden ser combinadas, superpuestas o ser consideradas de manera yuxtapuesta. Todas ellas se apoyan en una cuidadosa dramaturgia, casi invisible al ojo distraído, pero siempre presente en la meticulosa orquestación de posibilidades de movimiento y en las diversas formas que tiene el espectador para involucrarse con la pieza – más al grano: el espectador que se da el tiempo para lentamente encontrarse con la obra.

“De los dementes, o faltos de juicio” se nutre de un número de archivos que cuentan historias entretreídas sobre el oro, el colonialismo y el trabajo manual de extracción. Se deja guiar por la historia del Museo Reina Sofía, otrora el Hospital General y de la Pasión de Madrid, cuya construcción fue financiada en parte, desde 1749, con oro de América y cuyo sótano albergó a miles de ‘lunáticos’, ‘dementes’ y otros individuos marginalizados, incluyendo algunos que retornaban de las colonias. Mapa Teatro decide poner al centro de la obra la historia del ingeniero don Ángel Díaz Castellanos, quien fuera enviado por Carlos III a la región de Caldas, en Colombia, con la tarea de modernizar el mecanismo de extracción en la mina de Marmato y así maximizar su producción. Después de un tiempo, sin embargo, Ángel Díaz empieza a sufrir los primeros síntomas de lo que pasó a conocerse como *auriferis delirium* que consistía en alucinaciones acústicas, debiendo regresar a España, a ser hospitalizado – o así sugiere la obra – en el sótano del Hospital General y de la Pasión.

La historia se despliega en un espacio amplio del museo, supuestamente el lugar donde al menos parte de la historia sucedió, como un atlas, donde diferentes objetos se yuxtaponen: duplicados de las cartas de Ángel Díaz aparecen junto a copias de documentos recuperados en

1 University of Roehampton, London.

los archivos del hospital o de la ciudad de Madrid, además de mapas coloniales, planos arquitectónicos para la construcción del edificio mismo, una barra brillante de oro, una estatua falsa del cacique Quimbaya y un video que muestra imágenes que documentan la labor de extracción que continúa hasta nuestros días en la mina Marmato. Si bien la escena y la solemnidad del espacio museal, junto a la iluminación dramática, parecieran sugerir que los objetos que se presentan son documentos ‘reales’, es en la constante difusión de los límites entre la realidad y la ficción que esta obra se revela lentamente.

En el sótano del museo la exposición continúa. Se reproduce el interior de una mina tradicional, realizada con material traído de la mina de Marmato de hoy en día, y acompañada de una instalación acústica que reproduce los sonidos del trabajo minero; ésta puede ser interpretada como el sonido repetitivo de la labor de extracción o como el delirio acústico que atormentaba a quienes, como Ángel Díaz, retornaban de las colonias, o a aquellos que se encuentran con esta historia en el presente, en sus varias capas en superposición.

Ambos espacios están conectados por la escalera principal del museo, la que resuena con aquellos sonidos, continuamente, mientras un barril – similar a aquellos en los que se transportaba el oro – sube y baja lentamente los cinco pisos del edificio. El barril también contiene un pequeño proyector que despliega en las paredes del museo imágenes captadas por Mapa Teatro, que retratan a mineros en sus labores diarias, montados en mulas para acceder a la mina.

El entrelazado de documentos de diferentes archivos genera una ficción de potencial histórico, el cual ofrece muchos puntos de acceso a la historia y al presente persistente de la extracción de valores y a la historia del mismo espacio que alberga esta obra de arte. “De los dementes” conjura al oro como alucinación y como realidad material, sin dejar que el espectador pierda nunca de vista estas dos dimensiones, como atestiguan los videos del trabajo manual de mineros tradicionales en la Colombia contemporánea.

Se responsabiliza progresivamente al espectador, o más bien, al visitante, por los puntos de acceso que escoge para acercarse a esta narrativa: el espacio, el tiempo, las imágenes y el sonido. La instalación establece progresivamente una economía de significado específica que permite ver lo que en un sentido no puede ser nombrado. Ninguno de los objetos o las figuras que conforman la instalación son ‘representados’ – no lo es el fantasma del ingeniero Ángel Díaz, ni los son los mineros que trabajan en la extracción de oro hoy en día, ni tampoco aquellos que firmaron las ordenanzas para organizar la extracción en las colonias o la medicalización de la salud mental en Europa. Sin embargo, su realidad material aparece en el montaje, aparentemente desconectada del tiempo en que supuestamente existió, existe y más aún, del tiempo cristalizado de su representación histórica.

Hay de hecho múltiples temporalidades que surgen constantemente del montaje de estos materiales, de su combinación, de su puesta en escena: pero el montaje finalmente ocurre en el movimiento que se invita a realizar al cuerpo del visitante del museo, a través de los diferentes espacios. La manera en que se invita al ojo y al discurso a encontrarse

en la pieza es caracterizada por un tempo lento, casi como el tiempo que un lector podría dedicarle a una larga descripción, un tiempo que abarca el quedarse en detalles que no están identificados como ‘eventos’, y aun así, son esenciales a la organización de la realidad y su apariencia. Esto es posible porque se moviliza cuidadosamente un cierto conocimiento de las capacidades sensibles del cuerpo, de manera de organizar, para el visitante, varias posibilidades de involucramiento temporal con el espacio: el cuerpo necesita moverse, acercarse, retornar, soportar los ruidos molestos, decidir cuánto tiempo dedicar a cada objeto, organizar la mirada de acuerdo al movimiento de ciertos objetos.

La espacialización de palabras y figuras brinda acceso a una poética que resiste el cercamiento, no a través de gestos hacia la unidad, sino que al emplear la separación como una técnica distinta al cercamiento. Significativamente, el cercamiento fue el gesto clave de violencia colonial, pero es también el gesto clave sobre el cual el conocimiento histórico se vacía tradicionalmente de cualquier relación con el cuerpo.

Por ende, el delirio acústico del ingeniero Ángel Díaz no ha terminado: se le conjura como si hubiera resonado por siglos, por las escaleras de la institución, atormentado por su pasado colonial, siguiendo la memoria colonial del edificio y su transformación de manicomio a centro artístico, ambas instituciones inscritas en la economía productiva y discursiva del capitalismo occidental. Al mismo tiempo, la extracción de oro en las montañas colombianas tampoco ha terminado y persiste con diferencias significativas: en vez de ser un eco lejano, en vez de aparecer como un coro de ‘extras’ en la historia de Díaz, los mineros aparecen en su propia y radical contingencia histórica. Aparecen en los detalles de su labor, la que intentan incorporar hoy en día las corporaciones financieras capitalistas internacionales, en vez del rey de España, reproduciendo – al igual que en muchas otras partes del mundo y en muchos otros modelos de extracción – el mecanismo de separación que Marx describió, de manera demasiado imprecisa, como la ‘llamada acumulación originaria’.

Al complicar la temporalidad de la extracción aurífera, Mapa Teatro toma una posición frente a las fuerzas económicas y a la complejidad histórica que ata a esta acumulación originaria. Pero más que eso, al orquestar los posibles movimientos de los cuerpos de los visitantes a través de los espacios y frente a los materiales, Mapa Teatro invita también a los visitantes a tomar posición.

Al hacerlo, la obra resiste radicalmente a excluir una forma diferente de conocer el presente.

De alguna forma, “De los dementes, o faltos de juicio” podría verse como un gesto hacia un nuevo y diferente encuentro con las varias historias entrelazadas de ‘acumulación originaria’, entendida fundamentalmente no como un acto irreversible de separación, sino – utilizando la excelente definición de Rosalind Morris – “como un proceso temporal y temporizador, el cual, al plegarse sobre sí mismo, suprime futuros alternativos, al hacerlos aparecer como historias sobrepasadas”.²

2 Rosalind Morris, “Ursprüngliche Akkumulation: The Secret of an Orinary Mistranslation,” *boundary 2* no. 43. 3 (agosto 2016): 31.

Si podemos observar la separación como el factor determinante del dominio capitalista y la expropiación colonial – la separación de la actividad humana de la subjetividad de sus productores, la separación del presente del pasado y el futuro – la tarea primordial para la producción artística hoy es, como lo articula claramente esta obra, recuperar, reapropiarse de la separación y transformarla en un instrumento de imaginación y crítica. Lo que esto implica, pienso, es considerar la función de la producción artística como un laboratorio dialéctico para dismantelar y recomponer ciertos modos de saber y mirar, los que, a su vez, acarrear maneras, suprimidas por largo tiempo, de imaginar e implementar críticas no solo como discurso, sino también como práctica encarnada.

Bibliografía

Mapa Teatro (2019) *Of Lunatics, or Those Lacking Sanity*, exhibition catalogue, Madrid: Museo Nacional Reina Sofia.
Morris, Rosalind. "Ursprüngliche Akkumulation: The Secret of an Originary Mistranslation." *boundary 2* no. 43. 3 (agosto 2016): 29-77.



On colonial violence, separation and returns: notes on Mapa Teatro's *De los dementes, o faltos de juicio*

How to create different points to access history?

How to complicate historical time?

How to challenge epistemological approaches to historical knowledge that violently obliterate the body and its sensible matter?

How to confront the long duration of colonial violence?

The installation "*De los dementes, o faltos de juicio*" (Of Lunatics, or Those Lacking Sanity), conceived and realized by the Colombian group Mapa Teatro as a site-specific project for Reina Sofia Museum, in Madrid, in 2018-2019, seems to offer some pointers towards these questions. It does so not by providing answers, nor by laying claims to alternative truths – rather, it implies that one answer, one truth is never going to be enough. It does so by complicating the very notions of time and space that sustain hegemonic historical narratives about the long duration of extractivism, and its violent consequences on bodies and nature.

Displayed at three different spaces in the museum, "*De los dementes, o faltos de*

juicio" functions as a mise-en-scene: not unlike the theatrical stagings that make up the rich corpus of Mapa Teatro's theatre work, this project features a number of scenes, figures, and actions that can be combined, overlapped or considered alongside each other, sustained by a careful dramaturgy, almost invisible to a distracted eye, but ever present in the meticulous orchestration of movement possibilities and diverse forms of engagement for the spectator – more precisely: to the spectator who takes time to slowly encounter this work.

"*De los dementes, o faltos de juicio*" draws on a number of archives telling interlocking stories around gold, colonialism, and the manual labor of extraction. It takes its cue from the history of Reina Sofia Museum itself, once upon a time Madrid's Hospital General y de la Pasión, whose construction was partly funded, since 1749, with gold from the Americas, and whose basement has hosted thousands of "lunatic", "insane", or otherwise marginalized individuals, some of whom were actually coming back from the colonies. Mapa Teatro decides to place at the center of this work the story of engineer don Ángel Díaz Castellanos, who was sent by Carlos III to the region of Caldas, in Colombia, with the task to modernize the mechanism of extraction in Marmato mine and maximize productivity. After a while, however, Ángel

1 University of Roehampton, London.

Díaz started to suffer the first symptoms of what came to be known as *auriferis delirium*, consisting in acoustic hallucinations, and had to return to Spain, to be soon hospitalized – or so the work suggests – in the basement of Hospital General y de la Pasión.

The story is displayed in a wide space of the museum, allegedly the place where at least some of this story took place, as an atlas, where different objects are juxtaposed: facsimiles of the letters sent by Ángel Díaz appear alongside copies of documents recovered in the archives of the hospital, or in those of the city of Madrid, along with colonial maps, architectural plans for the construction of the building itself, a shining golden bar, a fake statue of cacique Quimbaya, as well as a video screening images documenting the labor of extraction that takes place still today in the Marmato mine. While the set up and the solemnity of the museum setting, as well as the dramatic lighting, seem to suggest that all objects on display are 'real' documents, it is in the constant blurring of boundaries between reality and fiction that this work slowly unfolds itself.

In the basement of the museum, the exhibition continues reproducing the interior of a traditional mine, reconstructed with material brought from the mines around present-day Marmato and accompanied by an acoustic installation reproducing sounds of mining work, which may be taken as the repetitive sound of the labor of extraction as well as the acoustic delirium that haunted those who, like Ángel Díaz, came back from the colonies, and those who encounter this story today, in its various, overlapping layers.

The two spaces are connected by the main staircase of the museum, which continually resonates with those sounds, while a barrel – similar to those in which gold is transported – is slowly carried up and down the five floors of the building. The barrel also carries a small projector, screening on the walls of the museum images recorded by Mapa Teatro, portraying the miners, again in their everyday labors, riding mules to access the mine.

The interlocking of documents from different archives generates a fiction of historical potential, which offers many points of access to the history and enduring present of value extraction, and to the history of the very space hosting this artwork. "De los dementes..." conjures gold as both a hallucination and material reality, never

allowing the spectator to lose sight of these two dimensions, as the videos of the manual labor of traditional mine workers in contemporary Colombia attest.

The spectator, or more precisely the visitor, is progressively made responsible for the point of access they choose to approach this narrative: in space, in time, in images, and sound. The installation progressively establishes a specific economy of signification which enables to see what in a sense cannot be named. None of the objects nor the figures making up the installation, in fact, are 'represented' – not the ghost of engineer Ángel Díaz, not the miners who are laboring the extraction of gold today, not those who signed the ordinances to organize extraction in the colonies or the medicalization of mental health in Europe – and yet their material reality appears in this staging as if detached from the time in which it supposedly existed, exists, and moreover, from the crystallized temporality of their historical representation.

There are indeed multiple temporalities constantly surfacing from the display of these materials, from their combination, from their staging: but this montage ultimately takes place in the movement that the body of the museum visitor is invited to perform across the different spaces. The way the eye and discourse are invited to meet, in this work, is characterized by a slow tempo, almost like the time a reader may give to a long description, a time which encompasses the lingering on details which are not marked out as 'events', and yet they are essential to the organization of reality and its appearance. This is possible because a certain knowledge of the body's sensible capacities is carefully mobilized to organize for the visitor various possibilities of temporal engagement with the space: the body needs to move, to get close, to return, to endure disturbing noises, to decide how much time to devote to each object, to organize the gaze according to the movement of certain objects.

The spatialization of words and figures makes accessible a poetics resisting enclosure, not by gesturing towards unity, but by employing separation as a technique different from enclosure. Significantly, enclosure was the key gesture of colonial violence, but it is also the key gesture on which historical knowledge is traditionally emptied of any relationship with the body.

Hence, the acoustic delirium of engineer Ángel Díaz is not over: it is conjured as if

it had kept resonating for centuries along the stairs of the institution, haunted by its colonial past, following the building's colonial memory and its transformation from a sanatorium to an art center, both institutions inscribed in the productive and discursive economy of Western capitalism. At the same time, gold extraction in the Colombian mountains is also not over, and it persists with significant differences: but instead of an echo from afar, instead of appearing as a choir of 'extras' in Diaz's story, the miners are made to appear in their own radical historical contingency. They appear in the details of their labor, that now international financial capitalist corporations, rather than the king of Spain, keep attempting to incorporate, reproducing – as in many other places in the world, as in many other forms of extraction – the mechanism of separation, which Marx has, all too imprecisely, described as so-called "originary accumulation".

In complicating the temporality of gold extraction, Mapa Teatro takes a position towards the economic forces, as well as the historical complexity, which pertain to this specific form of originary accumulation. But they do more than that: in orchestrating possible movements for the visitors' bodies across the spaces and before the materials, Mapa Teatro invites the visitors to take a position as well.

In doing so, the work radically resists to foreclose a different way of knowing from the present.

In a sense, "De los dementes, o faltos de juicio" could be seen as gesturing toward a new, different encounter with the various, interlocking histories of 'originary accumulation', crucially understood not as an irreversible act of separation, but – borrowing an excellent definition by Rosalind Morris – "as a temporal and temporizing process, which, folding over upon itself, forecloses alternative futures by making them appear as surpassed histories."²

If separation can be observed as the determining factor of capitalist domination and colonial expropriation – the separation of human activity from the subjectivity of its producers, the separation of the present from the past and the future – the task at stake for artistic production today is, as this work clearly articulates, to reclaim, to

re-appropriate separation, and turn it into an instrument of imagination and critique. What this implies, I think, is a consideration of the function of artistic production as a dialectic laboratory for dismantling and recomposing certain modes of knowing and viewing, which on their part, have long foreclosed ways to imagine and implement critique not only as discourse, but as an embodied practice.

Bibliography

- Mapa Teatro (2019) *Of Lunatics, or Those Lacking Sanity*, exhibition catalogue, Madrid: Museo Nacional Reina Sofia.
- Morris, Rosalind. "Ursprüngliche Akkumulation: The Secret of an Originary Mistranslation." *boundary 2* no. 43. 3 (agosto 2016): 29-77.

2 Rosalind Morris, "Ursprüngliche Akkumulation: The Secret of an Originary Mistranslation," *boundary 2* no. 43. 3 (August 2016): 31.

IX

DE HISTORIAS Y PRACTICAS INDOMABLES E INDOCILES

Of untamed and indomitable
histories
and practices

En esta conversación, se reflexionó sobre lo indomable, lo indócil y la insatisfacción, como herramientas para activar ejercicios que hagan posible cuestionar la norma y lo establecido. Desde la interpelación a los sistemas y las formas que adoptan las prácticas artísticas, se profundizará las estrategias e imaginarios feministas, colectivos y desobedientes, para la creación de mundos que se ajusten a nuestros deseos.

In this conversation, we reflected on the indomitable, the untamed, and dissatisfaction, as tools to activate exercises which make questioning the norm and the established possible. From questioning the systems and forms adopted by artistic practices, we delved into feminist, collective, and disobedient strategies, and imaginaries, for the creation of worlds that adjust to our desires.

**PALOMA ETENBERG
Y GUADALUPE LOBETO¹**

Darle un vuelco al Archivo cultural occidental: Estrategias digitales para las colecciones de arte

Nuestro texto se centra en las artes visuales argentinas para problematizar cómo la constitución histórica del campo cultural nacional tiene consecuencias contemporáneas para la práctica artística de las minorías y su representación institucional. Nos interesa proponer una discusión sobre las prácticas descolonizadoras respecto de la gestión cultural, específicamente aquellas relacionadas con estrategias digitales.

La clase dominante de la “Generación de 1880”² en Argentina concibió el desarrollo de las naciones desde una perspectiva evolutiva en la cual las Bellas Artes constituían la mayor manifestación de la “nación moderna”. La gestión cultural con tintes eurocéntricos reinó durante este período, a través de estrategias como becas para que artistas varones pudieran estudiar en Europa, siguiendo estándares “universales”; la creación de museos inspirados en los ejemplos del Viejo Continente (donde figuraban exclusivamente obras de artistas varones); y la educación del público en la apreciación de un canon europeo, blanco y masculino.

Las instituciones artísticas fundadas hacia fines del siglo XIX por la elite argentina adoptaron el modernismo europeo y replicaron lo que Stuart Hall³ llamó “el discurso de Occidente y el del Resto”. Este sistema de representación dividía al mundo de acuerdo con una dicotomía – Occidente y el Resto– y le permitía a las culturas nacionales adquirir una fuerte sensación de identidad, al compararse con otras, con frecuencia consideradas inferiores. La elite consideró que las únicas expresiones artísticas dignas de apreciación eran aquellas originadas en Europa. Adoptaron bailes como el *minuet*, escuchaban a compositores románticos, leían a Baudelaire, mientras que la *payada* (un estilo competitivo de poesía donde dos gauchos improvisan décimas, acompañados por una guitarra), estilos musicales como el gato y los bailes como el chamamé fueron ignorados y considerados vulgares.

En este contexto, los museos y sus hábitos de coleccionismo jugaron un rol central en dar forma a los gustos y consumos culturales que llevaron a la construcción de una “colonialidad del ver”.⁴ Hoy en día, aunque los museos están reconociendo su influencia en la formación de una narrativa dominante en la Historia del Arte, nos interesa preguntarnos qué caminos se pueden tomar para garantizar cambios de alto impacto.

Con ese fin, los archivos digitales surgen como un aliado estratégico que puede contribuir a darle un giro al archivo cultural occidental al

1 Paloma Etenberg, *Historias Entre Lienzos*, paloma@entreliezos.org, Guadalupe Lobeto, *Historias Entre Lienzos*, guada@entreliezos.org

2 Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001)

3 Stuart Hall, “The West and the Rest: Discourse and Power,” en *Formations of Modernity* (Oxford: Polity Press en asociación con The Open University, 1992)

4 Aníbal Quijano, “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina,” en *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO, 2000)

re-imaginar formas de presentar colecciones al público. Las fronteras y los límites físicos desaparecen sin las restricciones de la galería de arte y, de esta manera, se vuelve posible presentar narrativas diversas. Es decir, los objetos que pertenecen a “Occidente” pueden ser dispuestos en conversación con aquellos que pertenecen al “Resto”, desencadenando nuevas formas de pensar sobre las jerarquías y conceptos “universales”.

El archivo digital como práctica decolonizadora en los museos

Los modos de ver europeos impusieron relaciones intersubjetivas entre Europa y el resto del mundo: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, tradicional-moderno.⁵ La constitución del campo cultural argentino no fue la excepción, reflejando aquella concepción binaria Europa/no-Europa, y así invisibilizando la producción cultural de grupos subordinados, como los pueblos originarios, las mujeres, o las identidades LGTBIQ+.

Si entendemos a la cultura como multifacética, las instituciones artísticas deberían incentivar interpretaciones variadas. Sin embargo, llevar esto adelante involucra un amplio espectro de desafíos, desde limitaciones técnicas hasta la reestructuración de los departamentos en los museos.

Una de las estrategias que museos y organizaciones culturales están implementando es la digitalización de sus colecciones y la creación de archivos digitales para relevar historias olvidadas, en un mundo que está progresivamente más online. Mejorar la calidad de las imágenes, ofrecer mayor contenido informativo y desarrollar funciones orientadas a diferentes usuarios tiene el potencial de contribuir a un acceso más democrático a las colecciones y a las narrativas detrás de sus objetos.

Una tarea central para los museos comprometidos con una práctica colonial debería ser la revisión de sus colecciones, en términos de cómo fueron adquiridas y cómo se las exhibe en la actualidad. Como sugiere Marie-Laure Bonilla, decolonizar los museos es resistir a la reproducción de taxonomías coloniales. Para crear nuevas maneras de aprehender, los museos deberían comenzar por “refundar el modernismo, en tanto que este paradigma está entretejido con el imperialismo europeo y es consistente con el eurocentrismo”.⁶ Después de todo, el éxito del Occidente y el Resto se apoya en la clasificación de la sociedad y, por ende, en establecer un estándar de comparación y evaluación.⁷

Para que los museos implementen políticas de datos abiertos en sus plataformas deben compartir ítems que puedan ser encontrados (tienen una dirección URL específica), que sean accesibles (están en línea), interoperables (están programados en un formato que puede trabajar con diferentes sistemas operativos) y reusables (tienen una licencia abierta). De este modo, las instituciones culturales pueden

5 Quijano, “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina.”

6 Marie-Laure Allain Bonilla “Some Theoretical and Empirical Aspects of the Decolonization of Western Collections,” *Notes on Curating* 35 (diciembre 2017): 129

7 Hall, “The West and the Rest: Discourse and Power.”

compartir su patrimonio con la mayor cantidad de personas posible, independientemente de su ubicación o de la tecnología disponible y así estimular su creatividad e interés. Más importante aún es que implementar políticas de digitalización y de datos abiertos otorga a las personas agencia sobre su propio patrimonio cultural. Esto desafía el rol de los museos como proveedores exclusivos de la contextualización del conocimiento y la información relacionada con sus colecciones físicas, al abrir la posibilidad de que sus colecciones sean estudiadas por un grupo más grande y diverso de personas, en lugar de que lo hagan solo los expertos que cada institución contrata.

Históricamente, los museos fueron regidos por una concepción del tiempo lineal y homogénea, característica de la modernidad eurocéntrica, donde las obras y objetos de arte eran “manifestaciones de la creatividad, el genio, la verdad y la belleza – valores humanos que se presumen universales y eternos”.⁸ En este sentido, los archivos digitales pueden contribuir a evitar la objetivación y exotización de la cultura, al presentar obras de arte y contenido de una manera nueva y dinámica que permite a los visitantes explorar infinitas conexiones e interpretaciones.

Cuando los museos se comprometen a digitalizar sus colecciones, cada objeto debe ser estudiado y reconocido. En ese proceso de redescubrimiento, surge una oportunidad de acudir a nuevas voces que asistan en la descripción y la contextualización de las obras y así colaborar con una perspectiva más diversa de la Historia del Arte. La digitalización y publicación de colecciones podría ser vista como una manera de crear y encontrar nuevos significados, de abrir la conversación sobre las artes a nuevos públicos y realzar la concepción del museo como facilitador del conocimiento, en lugar de formador de gustos.

Comentarios finales

Según Lola Olufemi,⁹ la idea detrás del “arte por amor al arte” es un enfoque apolítico que busca debilitar el potencial de resistencia de la práctica artística. Sugerir que el arte puede escapar a las condiciones de su creación, al contexto y las motivaciones de las que surgió y que su único propósito es ayudar a redescubrir una humanidad compartida, es un mecanismo más para reproducir el status quo. Griselda Pollock¹⁰ aclara que las condiciones estructurales en las que se produce el arte no solo han sido “feudales o capitalistas”, sino que también patriarcales y sexistas, siendo que el arte ha sido intrínsecamente gobernado por un canon políticamente masculino, que marginalizó y relativizó la producción artística de mujeres. De ahí, la importancia de una historia social del arte que busque desafiar la hegemonía de lo burgués, de lo eurocéntrico y de la historia moderna del arte.¹¹

Estas reflexiones fueron una motivación para crear el proyecto

8 Elizabeth Marlowe “Seizure of Looted Antiquities Illuminates What Museums Want Hidden,” *Hyperallergic*, 6 de septiembre de 2018, <https://hyperallergic.com/456942/europol-seizure-of-looted-antiquities/>

9 Lola Olufemi, *Feminism, Interrupted. Disrupting Power* (Londres: Pluto Press, 2020)

10 Griselda Pollock, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 1988)

11 Pollock, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*.

“Historias Entre Lienzos”,¹² un archivo digital independiente y colaborativo que investiga y publica la vida y obra de artistas mujeres argentinas, a partir del siglo XIX. Su misión, basada en la digitalización de obras distribuidas por museos argentinos, es contribuir a una historia del arte más inclusiva.

*Este proyecto, y otros similares como “Archives of Women Artists, Research and Exhibitions” (AWARE)*¹³ o “Canadian Women Artists History Initiative” (CWAHI),¹⁴ son pioneros en repensar prácticas de la gestión cultural, para visibilizar lo invisible/relegado, des-exotizar lo que se exhibe como exótico/marginal y desnaturalizar lo que se asume como natural/central.

En línea con Raymond Williams,¹⁵ entendemos a la cultura no como una condición fija, sino como un proceso dinámico que incentiva a repensar lo “sagrado” y lo legítimo o canónico. Es necesario implementar medidas que desarticulen las relaciones de poder al interior del sistema de las artes y deconstruyan los estándares patriarcales. Aunque existe una creciente preocupación global por la reivindicación de las artistas mujeres en la historia, es primordial promover iniciativas enfocadas en y desde América Latina.

En conclusión, las iniciativas de archivos digitales están situadas dentro de la creciente explosión de las estéticas y prácticas decoloniales. Permiten democratizar las instituciones culturales, como los museos y otros espacios artísticos históricamente reservados para unos pocos. Sin embargo, es importante prever que estas estéticas y prácticas decoloniales se transformen en otro movimiento circunstancial, que pierdan su potencial expansivo y contra-hegemónico. Por el contrario, debemos concebir los archivos digitales como un punto de partida. No es suficiente digitalizar las obras de arte y publicarlas online, el valor real llega a la superficie cuando nos inspira a repensar nuestra historia.

Bibliografía

- Bonilla, Marie-Laure Allain. “Some Theoretical and Empirical Aspects of the Decolonization of Western Collections.” *Notes on Curating* 35, (diciembre 2017).
- Hall, Stuart. “The West and the Rest: Discourse and Power.” In *Formations of Modernity*, Editado por Stuart Hall y Bram Gieben. Oxford: Polity Press en asociación con The Open University, 1992.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Marlowe, Elizabeth. “Seizure of Looted Antiquities Illuminates What Museums WantHidden.” *Hyperallergic*, 6 de septiembre, 2018. <https://hyperallergic.com/456942/europol-seizure-of-looted-antiquities/>
- Olufemi, Lola. *Feminism, Interrupted. Disrupting Power*. Londres: Pluto Press, 2020.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo 1988.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina.” En *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Editado por Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Williams, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin, 1963.

12 In: www.entreliezos.org

13 In: www.awarewomenartists.com

14 In: www.concordia.ca/finearts/art-history/research/cwahi.html

15 Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950* (Harmondsworth: Penguin, 1983).



Overtuning the Western Cultural Archive: Digital Strategies for Art Collections

Our text focuses on the Argentine visual arts and aims to problematise how the historical constitution of the national cultural field has contemporary consequences for the artistic practice of minorities and their institutional representation. We are interested in proposing a discussion about decolonial practices concerning cultural management, specifically those related to digital strategies.

The ruling class of the "1880 Generation"¹ in Argentina conceived the development of nations from an evolutionary perspective, and the Fine Arts were the ultimate manifestation of the progress of the "Modern Nation". Cultural management with Eurocentric overtones reigned during this period, deploying strategies such as scholarships for male artists to study in Europe following "universal" standards; the creation of museums inspired by examples from the Old Continent (where only works by male artists were showcased); and the education of the public in the appreciation of a European, white, and masculine canon.

Art organisations founded towards the end of the 19th Century by the Argentine elite embraced European modernism and replicated what Stuart Hall² called the "Discourse of the West and the Rest". A system of representation that divided the world according to a simple dichotomy – the West and the Rest – and enabled national cultures to acquire a strong sense of identity by contrasting themselves with others, often regarded as inferior. The elite considered that the only art forms worthy of appreciation were those that originated in Europe: They embraced dances like the *minuet*, listened to music by romantic composers, and read Baudelaire, whereas the *payada* (a competitive poetry style where two gauchos improvise ten-line verses accompanied by guitar), music genres like *gato*, or dances like *chamamé*, were ignored and classified as

vulgar.

In this context, museums and their collecting habits played a central role in modelling tastes and cultural consumptions that led to the construction of a "coloniality of seeing".⁴ Nowadays, even though museums are acknowledging their influential role in the formation of the dominant narrative of the History of Art, it is important to question what courses of action they can take to guarantee impactful changes.

To this end, digital archives appear as a strategic ally that can contribute to the overturn of the Western Cultural Archive by re-imagining forms of introducing collections to the public. Boundaries and physical limitations fade without the restrictions of a gallery room, and thus it is possible to present diverse narratives on an equal level. That is, items that belong to the "West" can be displayed in conversation with those that belong to the "Rest", sparking new ways of thinking about hierarchies and "universal" concepts.

The digital archive as a decolonial practice for museums

The aforementioned European ways of seeing imposed intersubjective relations between Europe and the rest of the world: East-West, primitive-civilised, magical/mythical-scientific, traditional-modern.⁵ The constitution of the Argentine cultural field was not an exception and reflected this binary Europe/Non-Europe conception by making the cultural production of subordinate groups, such as indigenous peoples, women, or LGTBIQ+ identities, invisible.

Because culture is multifaceted, arts institutions should encourage varied interpretations, but doing so involves a significant spectrum of challenges, from technical limitations to restructuring how museums' departments are organised.

A strategy implemented by museums and cultural organisations is to digitise their collections and create digital archives to

1 Paloma Etenberg, *Historias Entre Lienzos*, paloma@entreliezos.org, Guadalupe Lobeto, *Historias Entre Lienzos*, guada@entreliezos.org

2 Laura Maloisset Costa, *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001)

3 Stuart Hall, "The West and the Rest: Discourse and Power," in *Formations of Modernity* (Oxford: Polity Press in association with The Open University, 1992)

4 Anibal Quijano, "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina," in *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO, 2000)

5 Quijano, "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina."

highlight forgotten stories in an increasingly online world. Improving the quality of images, offering more informative content, or developing features targeted at different online users can contribute to a more democratic access to the collection and the narratives behind their objects.

A central task for museums committed to a decolonial practice should be to revision their collections in terms of how they were acquired, and how they are currently being displayed. As Marie-Laure Bonilla suggests, decolonising museums is to resist the reproduction of colonial taxonomies. In order to create new ways of understanding, museums should start by "recasting modernism, insofar as this paradigm is bound up with European imperialism and coterminous with Eurocentrism".⁶ After all, the success of the West and the Rest relies on the classification of society, and thereby setting a standard of comparison and evaluation.⁷

For museums to implement open data policies to their platform they need to share items that are findable (they have their own specific URL address), accessible (they are online), interoperable (they are constructed in a format that can work with different operative systems) and reusable (they have an open licence). In doing so, cultural institutions are able to share their patrimony with as many people as possible regardless of their location or available technology, and to spur their creativity and interest. And most importantly, the implementation of digitisation and open data policies gives people agency over their cultural heritage. This challenges the role of museums as the sole providers of the contextualisation of knowledge and information related to their physical collections, as it opens the possibility of having their collections studied by a larger and more diverse group of people, rather than only by the experts hired by each organisation.

Museums were historically ruled by a linear and homogeneous conception of time, characteristic of Eurocentric modernity, where artworks and objects are

"manifestations of creativity, genius, truth, and beauty - ostensibly universal and timeless human values".⁸ In this regard, digital archives can help to avoid objectifying or exoticising culture by presenting artworks and content in a new and dynamic way that allows visitors to explore infinite connections and interpretations.

When museums commit to digitising their collections, every item needs to be studied and acknowledged. In that process of re-discovery, there is an opportunity of turning to new voices to assist with the description and the addition of context to artworks, thereby collaborating with a more diverse perspective of art history. Along these lines, digitising and publishing collections could be seen as a way of creating and finding new meanings, opening the conversation about the arts to new audiences, and enhancing a conception of museums as facilitators of knowledge instead of taste-shapers.

Final comments

According to Lola Olufemi,⁹ the idea behind "art for art's sake" is an apolitical approach that seeks to undermine the resistant potential of artistic practice. Suggesting that art can escape the conditions of its creation, the contexts and motivations it arises from, and that its sole purpose is helping to rediscover a shared humanity is just another mechanism to reproduce the status quo. Griselda Pollock¹⁰ sheds light on the fact that the structural conditions in which art is produced have not only been "feudal or capitalist", but also patriarchal and sexist, since art has been intrinsically governed by a politically masculine canon that marginalised and relativised the artistic production of women. Hence, the importance of a social History of Art that seeks to challenge the hegemony of the bourgeois, Eurocentric and modern History of Art.¹¹

These reflections were the fundamental trigger to create the project "Historias Entre Lienzos"¹² (Stories Between Canvases), an independent and collaborative digital archive that researches and publishes the life and

6 Marie-Laure Allain Bonilla "Some Theoretical and Empirical Aspects of the Decolonization of Western Collections," *Notes on Curating* 35 (December 2017), 129.

7 Hall, "The West and the Rest: Discourse and Power."

8 Elizabeth Marlowe "Seizure of Looted Antiquities Illuminates What Museums Want Hidden," *Hyperallergic*, September 6, 2018, <https://hyperallergic.com/456942/europol-seizure-of-looted-antiquities/>

9 Lola Olufemi, *Feminism, Interrupted. Disrupting Power* (London: Pluto Press, 2020).

10 Griselda Pollock, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 1988)

11 Pollock, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*.

12 In: www.entreliezos.org

work of Argentine women artists from the 19th Century onwards. Its mission, based on the digitisation of works distributed by Argentine museums, is to contribute to a more inclusive History of Art.

This project, and similar ones like "Archives of Women Artists, Research and Exhibitions" (AWARE)¹³ or "Canadian Women Artists History Initiative" (CWAHI),¹⁴ are a leadoff to review practices that cultural managers can pursue to make visible the invisible/relegated, de-exoticise what is shown as exotic/marginal, and denaturalise what is assumed to be natural/central.

Following Raymond Williams,¹⁵ we understand culture not as a fixed condition but as a dynamic process that encourages re-thinking the "sacred" and the legitimate or canonical. It is necessary to implement measures that dislocate the power relations within the art system and deconstruct patriarchal standards. Although there has been a growing global concern for the vindication of women artists in history, it is crucial to promote initiatives focused on Latin America and from Latin America.

In conclusion, the digital archive initiative is situated within the growing explosion of decolonial aesthetics and practices. It allows to democratise cultural institutions such as museums and other art spaces historically reserved for a privileged few. However, it is important to remain careful that decolonial aesthetics and practices do not become another circumstantial movement, losing their expansive and counter-hegemonic potential. Instead, we should conceive digital archives as a starting point, it is not enough to digitise artworks and publish them online, the real value comes to the surface when inspires us to re-think our history.

Bibliography

- Bonilla, Marie-Laure Allain. "Some Theoretical and Empirical Aspects of the Decolonization of Western Collections." *Notes on Curating* 35, (December 2017).
- Hall, Stuart. "The West and the Rest: Discourse and Power." In *Formations of Modernity*, edited by Stuart Hall and Bram Gieben. Oxford: Polity Press in association with The Open University, 1992.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Marlowe, Elizabeth. "Seizure of Looted Antiquities Illuminates What Museums Want Hidden." *Hyper-*

allergic, September 6, 2018. <https://hyperallergic.com/456942/europol-seizure-of-looted-antiquities/>

Olufemi, Lola. *Feminism, Interrupted. Disrupting Power*. London: Pluto Press, 2020.

Pollock, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiord 1988.

Quijano, Anibal. "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina". In *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edited by Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Williams, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin, 1963.

13 In: www.awarewomenartists.com

14 In: www.concordia.ca/finearts/art-history/research/cwahi.html

15 Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950* (Harmondsworth: Penguin, 1983).

**MARIANA ORTEGA Y
RADIO COMUNITARIA
LA VOZ INDÍGENA ·
ORGANIZACIÓN DE
MUJERES INDÍGENAS
ARETEDE¹**

“La historia de una lucha que nace con canciones, con voces de mujeres indóviles”. La experiencia de la Radio Comunitaria La Voz Indígena y el Centro Cultural Litanía Prado

La Radio Comunitaria La Voz Indígena y el centro cultural Litanía Prado son un colectivo de comunicadores, artistas y lideresas de los pueblos Wichí, Guaraní, Toba Qom y Chorote del norte de Argentina. Desde finales de la década de 1990, esta organización lleva adelante un proceso de organización y gestión comunitaria con el objetivo de promover los derechos de los pueblos indígenas. A lo largo de su historia, y en el marco de las acciones de lucha emprendidas, han podido plasmar sus memorias étnicas y voces de resistencia en diferentes piezas: textos, pinturas, sonidos, videos, imágenes.

En esta labor, el colectivo de La Voz Indígena pudo archivar diversas materias significantes y configurar un corpus archivístico polisémico, habitado por cuerpos y performances que manifiestan prácticas de resistencia frente a los órdenes dominantes. Esta experiencia nos deja ver cómo, en la intersección de la comunicación, la memoria y el arte, se producen prácticas de significación que transgreden los regímenes de visibilidad; desmontan construcciones estéticas atravesadas por la colonialidad;² y proclaman nuevas maneras de percibir y habitar el mundo desde un punto de vista marcado por la raza, el género y la clase.

Memoria y comunicación. Puentes para alzar la voz

La radio comunitaria La Voz Indígena, el centro cultural Litanía Prado³ y el Taller de Memoria Étnica son experiencias colectivas que se enmarcan en el seno de la organización de mujeres indígenas ARETEDE (Asociación Regional de Trabajadores en Desarrollo). Geográficamente, se localizan en la ciudad de Tartagal, al norte de la provincia de Salta (Argentina), una región pluriétnica, históricamente habitada por los pueblos indígenas Wichí, Guaraní, Toba Qom, Chané, Chorote, Tapiete y Nivacle o Chulupí.⁴

ARETEDE es una organización sin fines de lucro dedicada a la promoción de los derechos de las mujeres originarias, que nació a finales de la década de 1990. Desde entonces, dicho colectivo motoriza diferentes procesos de activismo, entre ellos, los “Encuentros Departamentales de Mujeres Indígenas” (EDMI), los “Talleres de Memoria Étnica (TME)”⁵ y el proyecto político-comunicacional de la

1 Universidad Nacional de Salta Sede Regional Tartagal.

2 Hernández González, Fernando y Rodríguez Mora, Tania, “Genealogía de las herencias coloniales. Entrevista a Santiago Castro Gómez.” *Andamios*, n° 20 (2012).

Entendemos la colonialidad según los aportes de pensadores del “giro decolonial”. En particular las contribuciones de Santiago Castro Gómez, quien plantea la necesidad comprender a este fenómeno como “modo de valoración” que “permea el modo de ser de los sujetos”. En Hernández González, F. y Rodríguez Mora, T. “Genealogía de las herencias coloniales. Entrevista a Santiago Castro Gómez.” *Andamios*, n° 20 (2012), 190.

3 Litanía Prado fue una pintora indígena, integrante del pueblo Wichí.

4 Catalina Bulibasich y Ana González, *Los Pueblos Indígenas de la Provincia de Salta. La Posesión y el Dominio de sus Tierras*. Departamento San Martín (Salta Capital: Centro Promocional de las Investigaciones en Historia y Antropología, 2009), 23.

5 Estos eventos se caracterizaron por ser espacios de promoción de la participación política de las mujeres indígenas de la zona de Tartagal y el departamento San Martín. Los Encuentros de Mujeres Indígenas fueron registrados en videos, que forman parte del archivo de ARETEDE. En 2019 se editó un fragmento que resume parte del material audiovisual. En ARETEDE y La Voz Indígena: *Resumen de los registros audiovisuales de los Encuentros Departamentales de Mujeres Indígenas editados por Daniela Seggiaro y Cecilia Castro* (Tartagal: ARETEDE y La Voz Indígena, 2019) <https://www.youtube.com/watch?v=0mT18AKchy0>

radio comunitaria “La Voz Indígena”.

En ese marco, en el año 2002, se gestó el proyecto de la radio comunitaria indígena, con el objetivo de formar un colectivo de comunicadoras y comunicadores nativos, que puedan visibilizar las historias y problemáticas de los pueblos originarios de la región, siendo, asimismo, actores críticos frente a los efectos del modelo de sociedad uniforme y monolingüe dominante.

Así, en un contexto político que desalentaba la valorización de las identidades indígenas y tendía al silenciamiento de sus voces, la radio permitía apalabrar aquello que se callaba, haciendo públicos relatos indóciles que procuraban desmontar y subvertir los sentidos hegemónicos construidos sobre los pueblos originarios, normativamente definidos como subalternos y ubicados en el tiempo pasado.

Esta organización, en la actualidad, constituye un movimiento pluriétnico, un medio de comunicación indígena y un espacio de arte y memoria étnica. Narrar el dolor y los procesos traumáticos ocasionados por la conquista, pero también las esperanzas y el espíritu de lucha y los deseos colectivos, han sido el motor del activismo político y las manifestaciones artísticas que se convocan en la historia de La Voz Indígena.

“La historia de una lucha que nace con canciones” significa la puesta en palabras de aquellas memorias y voces indígenas históricamente discriminadas y silenciadas y, también, la construcción de una forma de resistencia contra el olvido y la violencia colonial a través del acto de buscar y registrar las memorias de lo que se calla.



Un archivo de la resistencia y la memoria. Archivo que resiste

Este colectivo ha sabido crear y pronunciar las narrativas de la resistencia indígena de los pueblos originarios del norte de Salta, en Argentina, dando forma también a una política de la identidad que se hace visible en las formas y materiales que fueron construyendo. Muchos de estos elementos se agrupan en un corpus archivístico, al que hemos denominado “Colección de Archivos ARETEDE”.

Este archivo heterogéneo se conformó con el impulso de recopilar y ensamblar piezas de las memorias de los pueblos originarios. Buscando testimonios históricos, recorriendo bibliotecas y fuentes historiográficas, pudieron reconstruir la historia indígena de Tartagal, pero esta vez proclamando la mirada originaria como lugar de enunciación. Siendo enunciadores en primera persona, la palabra se hizo fuerza de vida, herramienta y arma de lucha y transformación.

El archivo de ARETEDE y La Voz Indígena se conciben como un archivo político, un corpus de evidencias que fundamentan las luchas y demandas de los pueblos originarios del norte de Salta. De esa manera, lo que hacen las piezas que guardan las memorias no es solo legitimar y probar episodios del pasado, sino configurar una verdad histórica. Es un archivo heterogéneo, mixto, habitado por diferentes voces y activismos que incita a pensarlo desde lo que plantea Mario Rufer “más en términos de un hecho social como acción ritual que incluye simbolización, drama y trama, que como ese lugar aséptico donde simplemente descansan los documentos vivos del pasado”.⁶ Contiene rebeliones con formas de pinturas, cantos, relatos, tejidos, videos, bailes, que persiguen la distorsión de parámetros, criterios y modos de percibir y entender. Pintar y pronunciar la memoria para disputar los cánones que encorsetan y delimitan fronteras para los cuerpos, tornando pública la presencia física de lo que se niega.



El archivo de ARETEDE está habitado por las corporalidades de las mujeres y disidencias sexo-genéricas indígenas que emprendieron las

6 Rufer Mario, “El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial,” en *(In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*, ed. F. Gorbach y M. Rufer (Mexico DF: Siglo XXI, 2016), 182.

primeras luchas contra los obstáculos que vivían en sus comunidades, poniendo en tensión los límites de la división sexual y racial del trabajo para irrumpir con su presencia en los espacios públicos, transformarse en cuerpos transgresores y ocupar roles políticos antes reservados para varones. Así, este conjunto de mujeres indígenas construyó una política del cuerpo, poniéndose ellas mismas en el centro de la escena local.

Desde las producciones artísticas, este colectivo se apropia de la posibilidad de hacer arte, tomando elementos de la vida contemporánea, pero, a su vez, generando un quiebre con las imposiciones de la cultura blanca dominante, dueña de los discursos en los espacios públicos, en los medios de comunicación y en la conformación identitaria de las instituciones culturales.

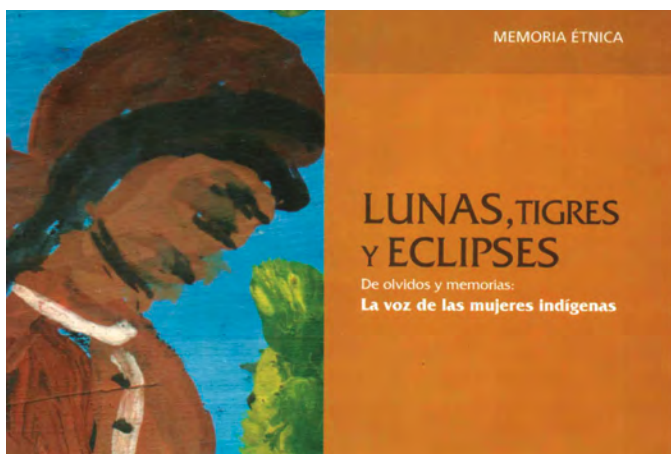
En la frecuencia de la FM Comunitaria La Voz Indígena⁷ se escuchan sonidos de pájaros, mensajes de árboles y espíritus. Abandonan el silencio y la vergüenza los conocimientos ancestrales, y se provocan despertares de las historias propias, ajenas a la historia colonial impuesta. El propio edificio de la radio, que también alberga al Centro Cultural, cuenta en sus muros las memorias, saberes y los colores de las banderas e iconografías que unen la diversidad cultural en la lucha. Este conjunto de manifestaciones construye una propuesta estética urgente de descolonización en constante interrogación y tensión.

Cuerpos y formas en los márgenes

En los márgenes habitan sublevaciones con formas de tejidos, imágenes, sonidos, cantos y marchas, en los que se configuran mensajes interculturales, sincréticos, impuros. Cuerpos indóciles que se expresan, con gestos y conductas que desafían las imposiciones raciales, que rompen el silencio y quiebran el cerco de la visibilidad, disputando los espacios públicos. La memoria étnica que persiste en las formas busca una descolonización de la representación y la expresión, dando cuenta de la resistencia de la memoria indígena y la complejidad de su presente.

Las prácticas de La Voz Indígena y ARETEDE buscan desmontar los sentidos estéticos, políticos, históricos, que nos han moldeado como sujetos colonizados. La historia de este colectivo propone desarmar aquello que se nos impone como único, superior, universal. Mujeres y disidencias indígenas que luchan y, en ese andar, denuncian las desigualdades y violencias. Pinturas, canciones y voces que cuentan las memorias de pueblos empujados al olvido. Documentos y videos que registran y conservan el pasado para transformar el presente.

7 ARETEDE y La Voz Indígena, *Resumen sonoro del archivo radial de La Voz Indígena editado por Mariana Ortega* (Tartagal, ARETEDE y La Voz Indígena, 2020), audio. https://soundcloud.com/user-209132697/radio-la-voz-indigena?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



Imágenes

01. Marcha de antorchas en los Encuentros Departamentales de Mujeres Indígenas. 2004. Fondo de Archivo ARETEDE
02. Mural de mujeres wichi en el monte realizada por Luis Giménez
03. Taller de memoria étnica. 2003. Fondo de archivo ARETEDE
04. Portada del primer libro publicado por el Taller de Memoria Étnica con ilustración de la pintora wichi Litanía Prado. Fondo de archivo ARETEDE
05. Programa La voz del pueblo indígena en Radio Nacional Tartagal. 2002. Fondo de archivo ARETEDE

Bibliografía

- Buliubasich, Catalina, y Ana González. *Los Pueblos Indígenas de la Provincia de Salta. La Posesión y el Dominio de sus Tierras*. Departamento San Martín. Salta Capital: Centro Promocional de las Investigaciones en Historia y Antropología, 2009.
- Hernández González, Fernando, y Tania Rodríguez Mora. "Genealogía de las herencias coloniales: Entrevista a Santiago Castro Gómez." *Andamios* 9, no. 20 (2012): 187-199.
- Resumen de los registros audiovisuales de los Encuentros Departamentales de Mujeres Indígenas. Daniela, Seggiaro y Cecilia, Castro. Radio La Voz Indígena y Organización de Mujeres Indígenas ARETEDE, 2019. Video.
- Resumen sonoro del archivo radial de La Voz Indígena. Mariana, Ortega. La Voz Indígena y Organización de mujeres indígenas ARETEDE, 2020. Audio.
- Rufer, Mario. "El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial." En *(In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*, editado por Gorbach, F. y M. Rufer, 160-186. México DF: Siglo XXI, 2016.



"The story of a struggle born out of songs, with the voices of disobedient women". The experience of La Voz Indígena Community Radio and the Litanía Prado Cultural Center

La Voz Indígena (*The Indigenous Voice*) Community Radio and the Litanía Prado Cultural Center are a collective of communicators, artists, and leaders of the Wichí, Guaraní, Toba Qom, and Chorote peoples of northern Argentina. Since the late 1990s, this collective is carrying forward a process of organization and community management with the objective of promoting indigenous peoples' rights. Throughout its history, and within the framework of actions undertaken for the struggle, they have been able to capture their ethnic memories and their voices of resistance, in different pieces: texts, paintings, sounds, videos, images.

In this work, La Voz Indígena collective has managed to bring into its archive diverse significant issues, and construct a polysemic archival corpus, inhabited by bodies and performances that express practices of resistance against the reigning orders. This experience lets us see how, in the intersection of communication, memory, and art, practices of signification arise, breaking through the visual regimes; dismantling aesthetic constructions traversed by coloniality;² and proclaiming new ways of perceiving and inhabiting the world, from a point of view marked by race, gender, and class.

Memory and communication. Bridges to raise the voice

La Voz Indígena Community Radio, the Litanía Prado Cultural Center,³ and the Ethnic Memory Workshop are collective experiences

defined at the heart of the indigenous women's organization ARETEDE (*Regional Association of Workers in Development*). Geographically, they are located in the city of Tartagal, in the north of the Salta province (Argentina), a pluri-ethnic region historically inhabited by the Wichí, Guaraní, Toba Qom, Chané, Chorote, Tapiete, and Nivaclé or Chulupí native peoples.⁴

ARETEDE is a non-profit organization devoted to the promotion of native women's rights, established toward the end of the 1990s. Since, the collective mobilizes different activist processes, including the "Departmental Gatherings of Indigenous Women" (Encuentros Departamentales de Mujeres Indígenas – EDMI), the "Ethnic Memory Workshops" (Talleres de Memoria Étnica – TME)⁵, and the politico-communicational project of "La Voz Indígena" community radio.

Within this framework, in 2002, the native community radio was conceived with the objective of creating a collective of indigenous male and female communicators that could bring to light the stories and issues of native peoples in the region and be critical actors before the effects of the reigning uniform and monolingual model of society.

Thus, in a political context that discouraged the valuation of indigenous identities and tended to silence their voices, the radio allowed voicing that which was kept quiet, making public the disobedient stories that attempted to dismantle and subvert the hegemonic meanings constructed on indigenous peoples, normatively defining them as subordinate and located sometime in the past.

Currently, this organization integrates a pluri-ethnic movement, an indigenous media outlet, and a space for ethnic art

1 Universidad Nacional de Salta, Tartagal Regional Campus.

2 Hernández González, Fernando and Rodríguez Mora, Tania, "Genealogía de las herencias coloniales. Entrevista a Santiago Castro Gómez." *Andamios*, n° 20 (2012).

We understand coloniality according to the contributions of thinkers in the "decolonial turn," especially contributions by Santiago Castro Gómez, who posits the need to understand this phenomenon as a "way of valuing" that "permeates the subjects' way of being." In Hernández González, F. and Rodríguez Mora, T. "Genealogía de las herencias coloniales. Entrevista a Santiago Castro Gómez." *Andamios*, n° 20 (2012), 190.

3 Litanía Prado was a native painter, a member of the Wichí people.

4 Catalina Bulibasich and Ana González, *Los Pueblos Indígenas de la Provincia de Salta. La Posesión y el Dominio de sus Tierras. Departamento San Martín* (Salta Capital: Centro Promocional de las Investigaciones en Historia y Antropología, 2009), 23.

5 These events are characterized by being spaces that promote political participation of indigenous women in the Tartagal area, and in the San Martín department. The Gatherings of Indigenous Women were captured on video, as part of the ARETEDE archive. In 2019, a fragment was edited to summarize part of the audiovisual material. In ARETEDE and La Voz Indígena: *Resumen de los registros audiovisuales de los Encuentros Departamentales de Mujeres Indígenas* edited by Daniela Seggiaro and Cecilia Castro (Tartagal: ARETEDE and La Voz Indígena, 2019) <https://www.youtube.com/watch?v=OmT18AKchyo>

and memory. Narrating the pain and the traumatic processes originated from the conquest, but also the hopes, the spirit of struggle, and the collective desires has been the engine behind the political activism and the artistic manifestations that are convened throughout La Voz Indígena's history.

"The story of a struggle born out of songs" means putting in words those indigenous memories and voices that have been historically discriminated and silenced, and also, the construction of a way of resistance against oblivion and colonial violence, through the act of searching for and documenting the memories of what is kept quiet.

An archive of resistance and memory. An archive that resists

This collective has known how to create and enunciate the narratives of indigenous resistance by the native peoples in northern Salta, Argentina, also giving rise to a policy of identity that is visible in the forms and materials they have developed. Many of these elements are grouped in an archival corpus, called "ARETEDE Archive Collection".

This heterogenous archive was structured with the drive of collecting and assembling the pieces of native peoples' memories. Searching for historical accounts, poring over libraries and historiographic sources, they managed to reconstruct Tartagal's indigenous history, this time proclaiming the native worldview as a place of enunciation. Being first-person enunciators, the word became life force, a tool, and a weapon for struggle and transformation.

The ARETEDE archive and La Voz Indígena are conceived as a political archive, a corpus of evidence at the basis of native peoples' struggles and demands in northern Salta. Thus, the pieces that keep the memories not only legitimize and give evidence of episodes in the past, but also configure historical truth. It is a heterogenous, mixed archive, inhabited by different voices and activism, which incites to think about it, as Mario Rufer proposes, "more in terms of a social event as ritual action, which includes symbolization, drama,

and plot, than as an aseptic place where the living documents of the past merely rest."⁶ It contains rebellions in the shape of paintings, songs, tales, weavings, dances that pursue the distortion of parameters, criteria, and modes of perceiving and understanding. These paintings and pronouncements of memory are to dispute the canons that constrain and delimit boundaries for the bodies, making the physical presence of that which is denied public.

The ARETEDE archive is inhabited by the *corporalities* of the native women and sex-gender dissidents that took on the first struggles against the obstacles they experienced in their communities, applying tension to the limits of sexual and racial division of work, to burst into public spaces, transform into transgressing bodies, and occupy political roles previously reserved for men. Thus, this group of native women built a policy of the body, putting themselves at the center of the local scene.

Based on artistic production, the collective appropriates the possibility of making art, taking elements of contemporary life, but in turn, generating a break from the impositions of dominant white culture, the owner of discourses at public spaces, in the media, and in the construction of identity at cultural institutions.

In the community FM radio frequency La Voz Indígena⁷, you can find the sounds of birds and messages from the trees and the spirits. Ancestral knowledge abandons its silence and shame, and our stories – alien to imposed colonial history – are awakened. Indeed, the radio building, which also houses the Cultural Center, has in its walls the memories, knowledge, the colors of the flags, and the iconography that unite the cultural diversity in our struggle. This collection of manifestations constructs an urgent aesthetic proposal for decolonization, in constant tension and question.

Bodies and shapes in the fringes

Revolts inhabit the fringes with weavings, images, sounds, songs, and demonstrations, where they configure intercultural, syncretic, and impure messages. These disobedient

6 Rufer Mario, "El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial," in *(In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*, ed. F. Gorbach and M. Rufer (Mexico DF: Siglo XXI, 2016), 182.

7 ARETEDE and La Voz Indígena, *Resumen sonoro del archivo radial de La Voz Indígena* edited by Mariana Ortega (Tartagal, ARETEDE and La Voz Indígena, 2020), audio. https://soundcloud.com/user-209132697/radio-la-voz-indigena?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

bodies express themselves with gestures and conducts that defy racial impositions, that break the silence and the enclosure of visibility, disputing public spaces. The ethnic memory that persists in these forms pursues the decolonization of representation and expression, giving an account of the resistance of indigenous memory, and the complexity of its present.

The different practices by La Voz Indígena and ARETEDE aim to dismantle the aesthetic, political, and historical meanings that have molded us into colonized subjects. The collective's history is a proposal to bring down that which is imposed as singular, superior, universal. These indigenous women and dissidences struggle and, through it, denounce inequalities and violence. Paintings, songs, and voices tell the memories of peoples pushed into oblivion. Documents and videos keep and give an account of the past to transform the present.

Images

01. Torch march at the Departmental Gathering of Indigenous Women. 2004. ARETEDE Archive Fonds
02. Mural of Wichí women in the mountain, by Luis Giménez
03. Ethnic Memory Workshop. 2003. ARETEDE Archive Fonds
04. Cover of the first book published by the Ethnic Memory Workshop, with illustrations by Wichí painter Litanía Prado. ARETEDE Archive Fonds
05. *La voz del pueblo indígena (The voice of indigenous people)* program at Radio Nacional Tartagal. 2002. ARETEDE Archive Fonds

Bibliography

- Buliubasich, Catalina, and Ana González. *Los Pueblos Indígenas de la Provincia de Salta. La Posesión y el Dominio de sus Tierras. Departamento San Martín*. Salta Capital: Centro Promocional de las Investigaciones en Historia y Antropología, 2009.
- Hernández González, Fernando, and Tania Rodríguez Mora. "Genealogía de las herencias coloniales: Entrevista a Santiago Castro Gómez." *Andamios* 9, no. 20 (2012): 187-199.
- Resumen de los registros audiovisuales de los Encuentros Departamentales de Mujeres Indígenas*. Daniela Seggiaro and Cecilia Castro. Radio La Voz Indígena and Organización de Mujeres Indígenas ARETEDE, 2019. Video.
- Resumen sonoro del archivo radial de La Voz Indígena*. Mariana Ortega. La Voz Indígena and Organización de mujeres indígenas ARETEDE, 2020. Audio.
- Rufer, Mario. "El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial." In *(In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*, edited by Gorbach, F. and M. Rufer, 160-186. México DF: Siglo XXI, 2016.

**CAROLINA
CHACÓN
BERNAL¹**

Agitar el museo: acciones feministas y antirracistas

Entender el museo como dispositivo de poder y narración moderno/colonial y reconocer su responsabilidad en la legitimación de una supremacía blanca y por ende, en la exclusión de otras epistemologías, ha sido un asunto neurálgico en la práctica y la teoría museológica de las últimas décadas. Sin embargo, como lo advierten Fabián Villegas y Cindy Sissokho en su artículo “La descolonización del museo no es una performance ni una metáfora”, las acciones necesarias para esa transformación no son posibles sin considerar el sistema de interdependencias con el que está conectado el museo. Por ello, sin cambios en las políticas de financiación, en los organigramas piramidales, las políticas de contratación, la programación, entre otros asuntos que lo atraviesan, las actividades realizadas bajo la etiqueta de descolonización pueden terminar siendo solo una postura mediática que ayuda a legitimar a estas mismas instituciones en su vínculo con el neoliberalismo, fundamentalmente en el Norte Global.²

Sin embargo, ¿cuál es la responsabilidad de lxs trabajadorxs en instituciones culturales para aportar, no solo a los procesos de descolonización, sino también a la despatriarcalización de los museos en el contexto latinoamericano?, ¿qué caminos nos quedan en los museos del Sur Global, para emprender esta tarea, entendiendo su imposibilidad sin cambios estructurales? A través de dos procesos artísticos realizados junto a comunidades históricamente excluidas de los relatos y la producción cultural hegemónica, abordaré las responsabilidades institucionales y del trabajo curatorial, en la revisión de los privilegios y relaciones de poder basadas en asuntos de raza y género producidas por y materializadas en la institucionalidad del museo.

En un intento de *intervenir* en el museo que encarna y reproduce los patrones de la colonialidad, desde posicionamientos situados, y en compañía de un equipo de trabajo heterogéneo realizamos ejercicios performativos y curadurías colectivas a partir de la colección del Museo de Antioquia (MDA),³ en Medellín, Colombia, con estrategias que agitaron los modos de hacer y entender las prácticas museológicas entre los años 2017 y 2019, mientras ocupaba el cargo de curadora adjunta. De allí surgieron dos procesos, que considero en sí mismos estrategias para una *praxis descolonizadora*: 1). El proceso con Las Guerreras del Centro, colectiva de mujeres en ejercicio de la prostitución con su performance colectivo *Nadie sabe quién soy yo*, realizado junto a la artista Nadia Granados, y la lectura a la colección a través de la exposición *La Consentida es La Huida*. 2). El proceso *Un caso de reparación y acciones antirracistas*, de la artista Liliana Angulo en conjunto con líderes y activistas Afro de Medellín, y su lectura antirracista de la colección del MDA.

1 Curadora Independiente, ca.chaconb@gmail.com

2 Fabián Villegas y Cindy Sissokho. “La descolonización del museo no es una performance ni una metáfora”, en *Rumores. Epistemologías racializadas y saberes anticoloniales*. (República Dominicana: Contranarrativas, 2021), 210-220.

3 En adelante usaré la sigla MDA o Museo en mayúscula inicial para hacer referencia al Museo de Antioquia.

*Nadie sabe quién soy yo*⁴

El proceso con Las Guerreras del Centro buscó por una parte, acercar el Museo a las mujeres en ejercicio de la prostitución con las que convive desde hace décadas en su entorno, pero ante las cuales estaba distante; y por otra, empezar a ensayar alternativas al problema de la representación colonial y patriarcal que sostiene. Trabajar junto a una comunidad tan violentada como ellas, implicó abrir el Museo y sus modos de hacer establecidos, a otros mundos fuera de su régimen visual y epistémico. El primer acercamiento fue a través del taller de estencil: *Nosotras por nosotras* (2016),⁵ dirigido por la artista Mónica Nador (Brasil), a través del cual empezamos a conocernos y entablar una relación de confianza, que se materializó con la instalación de una bandera de gran formato, elaborada con sus pinturas en la fachada lateral del edificio del MDA y con una selección de sus imágenes e historias, en el metro de Medellín. Este fue el inicio de una serie de proyectos conjuntos que se mantendría por dos años más.

Quizá el proyecto con mayor resonancia para ellas, para el Museo y para los públicos de la ciudad, fue realizado junto a la artista Nadia Granados, *Nadie sabe quién soy yo* (2017). Performance donde se reunieron las historias de ocho mujeres alrededor de la violencia de género,⁶ que en activo diálogo con la artista tomaron forma en las escenas de un cabaret. Para posicionar sus conocimientos y experiencias empoderadoras por encima de las historias más difíciles que pudieron revictimizarlas, brindando un espacio seguro y de reconocimiento en la ciudad, en contraste con la hostilidad de las calles de los alrededores del museo.

Después de participar en otros proyectos como *Veracruz Estampa* y la exposición *89 Noches. Descolonizando la sexualidad y la oscuridad* (2017), la apertura de un encuentro entre las recién autodeterminadas Guerreras del Centro y el corazón del museo, su colección, parecía ser una oportunidad para cerrar el círculo de intercambios abierto antes desde la calle. ¿Qué tenían Las Guerreras para decir sobre la colección del MDA? y ¿qué tanto estaba dispuesto el Museo a escucharlas? A través del programa de exposiciones en formato de micro curadurías alrededor de una obra destacada de la colección: *La consentida*, el grupo realizó un ejercicio de curaduría en donde a través de una metodología propuesta por nosotrxs y criterios establecidos por ellas, que dieron forma a la exposición temporal titulada *La Consentida es: La Huida*.⁷ En ella, Las Guerreras identificaron en la colección una imagen en la que sintieron reflejadas parte de sus historias: *La Huida*, del pintor antioqueño Rafael Saenz, elaborada en 1956 en homenaje a las miles de personas desplazadas por la violencia bipartidista de

4 Título del performance-cabaret realizado en el marco del programa Residencias Cundinamarca financiado por la Fundación Sura y realizado por el Museo de Antioquia, entre marzo y abril de 2017.

5 *Nosotras por nosotras* fue un proyecto patrocinado por la Secretaría de las mujeres de la Alcaldía de Medellín, en el marco de la conmemoración del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, en noviembre de 2016.

6 María Adela Villa, Luz Mery Giraldo, Gladys Restrepo, Gloria Zapata, María Adelia Florez, Jackeline Duque, Carolina Gómez y Johanna Barrientos.

7 *La Consentida es: La Huida*, Museo de Antioquia, Julio 2017.

esa década, casi todas migrantes del campo a la ciudad. Es en el desplazamiento donde Las Guerreras ubican una de las causas más relevantes para que ellas y más mujeres, antes y después, hayan tenido que ejercer la prostitución en las grandes ciudades del país.⁸

Los diálogos que tejieron entre esta y otras piezas de la colección, configuraron un conjunto coherente y políticamente relevante, que operó en una dimensión simbólica claves para agitar los protocolos establecidos del Museo: El reconocimiento de sus experiencias como conocimientos válidos para el ejercicio de una práctica curatorial colectiva, que normalmente es ejercida por un hombre *cis*, blanco, de clase alta, con una formación especializada y occidental que lo autoriza para ello.

*Un caso de reparación y acciones antirracistas*⁹

El proyecto *Un caso de reparación y acciones antirracistas* de la artista Liliana Angulo junto a líderes y activistas de diferentes colectividades Afro de Medellín¹⁰, fue la continuidad del proyecto *Un caso de reparación*, iniciado por la artista en 2015 a partir de la revisión del archivo del Real Jardín Botánico y el Archivo de Indias de Sevilla, España. Esta revisión y digitalización de archivos de instituciones vinculadas a la historia de la extracción colonial en territorio americano, buscó revelar como el enriquecimiento de la Corona se realizó a expensas de personas esclavizadas como manos de obra de la Real Expedición Botánica y los proyectos mineros de Mutis y su familia.¹¹ Para la edición en el 2019, además de revisión de archivos institucionales, integró una nutrida agenda de acciones colectivas de artistas afro, de varias disciplinas, en la programación del MDA, y una versión de *La Consentida* desde una lectura antirracista de la colección del Museo.¹²

A través de una investigación realizada en el formato de Laboratorio de etnoeducación, a lxs representantes de los colectivos¹³ no les fue fácil encontrar una pieza del MDA que los representara, lo cual reveló

8 En Colombia, entre 2015 y 2018, hubo 7.816,500 de casos de población desplazada internamente, superando incluso a Siria. Véase: Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), "Tendencias globales: desplazamiento forzado en el 2018", Informe (Acnur: 2019), 35: <https://www.acnur.org/5d09c37c4.pdf>

9 Realizado en el marco del programa Residencias Cundinamarca financiado por la Fundación Sura y realizado por el Museo de Antioquia, entre marzo y abril de 2019.

10 Colectivos afro: Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas Kambiri; Vamos pa'l Otro Lado, Memorias, Saberes y Ancestralidad en San Andrés; Movimiento Cimarrón; Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural Carabantú; Red de Multiplicadores para la Prevención del Racismo, la Discriminación y la Xenofobia; Centro de Estudios e Investigaciones Sociales Afrocolombianas, CEISAFROCOL; y Flor de Milho Quilombo de Artes de Brasil.

11 El proyecto inició en el marco de ARCO Colombia 2015, en una residencia a la que fue invitada la artista en el proyecto El Ranchito desarrollado entre Matadero Madrid y Flora arts + natura. El mismo año el proyecto fue continuado en el Encuentro Internacional de Medellín MDE15. Más información del proyecto en: http://uncasodereparacion.altervista.org/?doing_wp_cron=1658965466.8794310092926025390625

12 *La consentida* es: *La Familia negra*, estaba programada entre el 16 de marzo y el 7 de julio de 2019. Sin embargo, la exposición fue cerrada antes para realizar trabajos de restauración en la fachada del Museo, según comunicado en redes sociales del MDA.

13 Laboratorio de etnoeducación: Abelmey Casas Mayolo, Karen Sánchez, William Murillo Valencia, Manuela Córdoba Arango, Connie Mena, David Cabezas Galindo, Edgar Rúa, Edith Yamile González Patiño; Deyanira Valdés Martínez, Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas Kambiri; Arnobia Foronda Tobón, Consejo Comunitario Vereda San Andrés - Girardota; Daniela Giraldo Hoyos y Duván Londoño, Vamos pa'l Otro Lado, Memorias, Saberes y Ancestralidad en San Andrés; Yesenia Liseth Becerra Rentería del Movimiento Cimarrón; Ramón Perea Lemos, Angela Jiménez Cano, Aris Panesso Ríos, Ronal Moya, Aimer Ruiz Rivadeneira y Geany Asprilla Rentería, Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural Carabantú; Inajara Diz Santos y Stephanie Moreira, Flor de Milho Quilombo de Artes (Brasil); Claudia Monagut Mejía, Red de Multiplicadores para la Prevención del Racismo, la Discriminación y la Xenofobia; José Ulricer Mosquera Rentería, Centro de Estudios e Investigaciones Sociales Afrocolombianas, CEISAFROCOL.

incómodamente las políticas blancas sobre las cuales está construida la colección. Después de varios debates internos y de los avances en la investigación, seleccionaron la pintura *La familia negra* (1958), del artista afro antioqueño Rodrigo Barrientos, quien no estaba identificado como afro por el equipo del MDA, que tuvo que irse del país debido al escaso reconocimiento local de su trabajo¹⁴, a pesar de que en los inicios de su carrera fue considerado por historiador del arte local Jorge Cárdenas como un artista al mismo nivel de pintores como Fernando Botero.¹⁵ La exposición giró en torno a esta pintura como una acción de reparación simbólica e histórica en memoria del artista Rodrigo Barrientos, después de su borramiento y exclusión en el canon blanqueado de la historia del arte local.

La pintura de Barrientos posibilitó un diálogo con otras piezas de la colección en seis líneas conceptuales, unas analíticas y otras propositivas como: *Herencias ancestrales y poder*; *Memoria y reparación histórica*; *Genealogías del racismo, el extractivismo y la opresión*; *Representaciones de lo Afro antioqueño*; *Resistencias, cimarronaje y luchas por la libertad*; y *Representaciones hegemónicas*. Agrupaciones que dejaron en evidencia el carácter hegemónico y supremacista de la colección. En palabras de bell hooks, la mirada siempre ha sido un lugar de resistencia para las personas negras: “Uno aprende a mirar de cierta manera para resistir”, y esto fue lo que sucedió con este ejercicio curatorial colectivo.

Algunos participantes en el proceso curatorial de *La consentida es: La familia negra*, alrededor de la obra del Maestro Rodrigo Barrientos, de izquierda a derecha: Liliana Angulo Cortés, Geanny Asprilla, Manuela Córdoba, Connie Mena, David Cabezas, Edith Gonzáles, Deyanira Valdés, Yasira Vanessa Borja, William Murillo y Aimer Ruiz (Fotografía: Liliana Angulo, 2019).



14 Entrevista personal con Luis Gerardo Otero. Cali. 11 de marzo de 2022. Luis Gerardo es un cineasta que conoció al artista. Grabó y editó un documental sobre él mientras los dos vivían en Francia.

15 Su retrato aparece en la pintura *Homenaje a Cano* (1988) del artista e historiador local Jorge Cardenas, al lado de Fernando Botero, Francisco Antonio Cano, Anibal Gil y otros reconocidos artistas antioqueños.

Conclusiones

Los dos procesos reseñados, surgieron como estrategias curatoriales situadas para trabajar en torno a problemáticas vinculadas a las necropolíticas rampantes que recaen con más fuerza sobre los cuerpos racializados, femeninos o feminizados, empobrecidos y minorizados, jerarquizando así el valor de unas vidas sobre otras, y que tienen su correlato en el museo. Las acciones para intervenir la historia hegemónica, reparar comunidades marginalizadas de los relatos y realizar gestos de cambio de poder en el museo, buscaron fundamentalmente dar continuidad a las discusiones que los movimientos sociales llevan dando hace largo tiempo.

Estas prácticas no aludían a las políticas de representación desde la perspectiva de subsanación de vacíos a través de la “inclusión”. Se desarrollaron a partir de una participación radical, que llevó al límite la incomodidad de los formatos y protocolos de la propia institución. Esos cuerpos y relatos históricamente silenciados por el *estatus quo* del mundo del arte y los museos, se insertaron en un *cómo* poco convencional para la institución. No fue un video sobre la prostitución: Eran los cuerpos de las mujeres que ejercen la prostitución en las calles vecinas del MDA en una performance y haciendo una lectura de la colección. Tampoco fue una exposición histórica sobre la presencia afro en Antioquia - que también la hubo -, sino las *miradas opositoras*, en términos de bell hooks,¹⁶ de personas negras buscándose a sí mismas y a sus ancestros en las imágenes y objetos patrimoniales que salvaguarda la institución.

El trabajo en los museos a partir de prácticas artísticas contemporáneas y su énfasis en el contexto, las relaciones y la politicidad de los objetos, pone sobre la mesa la urgente necesidad de trabajar experimentalmente con metodologías menos ortodoxas y conservadoras. Metodologías permeadas de otras epistemologías y otras sensibilidades más allá de los parámetros occidentales de la museología, la curaduría y el sistema del arte contemporáneo, las cuales, no se escapan de su inscripción en el sistema económico neoliberal en el que están inscritas. Las estrategias, por tanto, no pueden ser fórmulas sino *fugitividades* que escapan constantemente de la mercantilización y desactivación de los movimientos antirracistas, feministas y anticoloniales.

Los museos deben hacerse cargo de los patrimonios “incómodos” que custodian cuando éstos encarnan una historia de violencia que se sigue perpetuando. Por ello, es clave comprender que no se trata de lógicas asimilacionistas de la diferencia como “dar la voz” o “permitir la autorepresentación”, que están implícitamente cargadas de autoridad y perpetúan las asimetrías de poder, sino de ceder parte de los privilegios a los movimientos sociales de reivindicación y justicia social para trabajar juntxs en esto.

Aunque la posibilidad de dismantelar las estructuras coloniales del museo parece remota mientras su relación con el sistema cultural y epistemológico siga intacta, y en su interior las políticas de colecciones

16 bell hooks, *Oppositional gaze* (Londres y Nueva York: Ed Amelia Jones, 2003), 115-116.

no sean modificadas, como lo fue en este caso, los agujeros y las fugas a la hegemonía jugarán un papel importante a nivel micropolítico y simbólico para imaginar otros museos y otros futuros posibles.

Imagen

01. Algunos participantes en el proceso curatorial de La consentida es: La familia negra, alrededor de la obra del Maestro Rodrigo Barrientos, de izquierda a derecha: Liliana Angulo Cortés, Geanny Asprilla, Manuela Córdoba, Connie Mena, David Cabezas, Edith Gonzáles, Deyanira Valdés, Yasira Vanessa Borja, William Murillo y Aimer Ruiz (Fotografía: Liliana Angulo, 2019).

Bibliografía

Chacón, Carolina. “Museos patriarcales, resistencias feministas: las Guerreras del Centro en el Museo de Antioquia 2016 – 2019.” En *Conceitos* n°4 (junio 2021): 22-60. <https://ameriber.u-bordeaux-montaigne.fr/articles-conceptos-n-4/838-exc-23>

Chacón, Carolina. “Museos, etnoeducación y antirracismos. La exposición La consentida es: La familia negra.” *Intervención* Vol. 1 Núm. 23 (enero-junio 2021): 112–155. <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/6367>

Crary, Jonathan. *24/7 Capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Editorial Planeta, 2015.

Godoy, Francisco y Leticia Rojas. *No existe sexo sin racialización*. Madrid: FRAGMA, 2017. <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2019/05/No-existe-sexo-sin-racializaci%C3%B3n.pdf>

hooks, bell. *The oppositional gaze. The feminism and de Visual Culture*. Londres y Nueva York: Amelia Jones, 2003.

Longoni, Ana. “Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 14 (junio 2019): 63-74. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=332%20&vol=14

Quijano, Aníbal. *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Quito: FLACSO / Ediciones Libri Mundi, 1992, 437-449.

Sissokho, Cindy y Fabian Villegas. “La descolonización del museo no es una performance ni una metáfora.” En *Rumores. Epistemologías racializadas y saberes anticoloniales*, editado por XXX, 210-220. República Dominicana: Contranarrativas, 2021.

Vásquez, Rolando. “El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad.” *Otros Logos* (2018): 46 - 61. http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0009/5_2018_Vazquez_11.pdf

Wevers, Rosa. “Decolonial Aesthetics and the Museum: An Interview with Rolando Vázquez Melken.” *Stedelijk Studies Journal* 8 (2019). <https://stedelijkstudies.com/journal/decolonial-aesthetics-and-the-museum/>

Vigoya, Mara Viveros. “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual.” En *Descolonizando mundos: aportes de intelectuales negras y negros al pensamiento social colombiano*, editado por José Caicedo [et al.] compilado por Aurora Vergara-Figueroa [et al.], 569-590. Buenos Aires: CLACSO, 2017.

Vigoya, Mara Viveros. “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual.” *Revista Latinoamericana de Estudios de la Familia*, Vol. 1, (Diciembre 2009): 63-81. http://vip.ucaldas.edu.co/revlatinofamilia/downloads/Rlef1_4.pdf



Shaking the Museum: Feminist and antiracial actions

Understanding the museum as a modern/ colonial power and narrative device and recognizing its responsibility in legitimizing white supremacy and therefore, excluding other epistemologies has been a vital issue in museology theory and practice over recent decades. However, as noted by Fabián Villegas and Cindy Sissokho in their article “La descolonización del museo no es una performance ni una metáfora”

(translator's note: *Museum decolonization is not a performance or a metaphor*), the actions needed for this transformation are not possible without considering the system of interdependencies the museum is connected to. Thus, without changes in funding policies, in the hierarchical organization structures, in the hiring practices, in the programs, among other matters that pertain to it, activities carried out under the banner of decolonization may result in little more than a media stance that helps legitimize these institutions' ties to neoliberalism, essentially in the Global North.²

1 Independent Curator, ca.chaonb@gmail.com

2 Fabián Villegas and Cindy Sissokho “La descolonización del museo no es una performance ni una metáfora,” en *Rumores. Epistemologías racializadas y saberes anticoloniales* (Dominican Republic: Contranarrativas, 2021), 210-220.

Nevertheless, what responsibility do museum workers have to contribute not only to decolonization processes, but also to the *depatriarchalization* of museums in the Latin American context? What avenues are left to us, in the museums of the Global South, to undertake this task, understanding its impossibility, without structural changes? Through two artistic processes carried out together with communities that have been historically excluded from hegemonic narratives and cultural production, I will take on the institutional and curatorial responsibilities in revising the privilege and power dynamics based on matters of race and gender produced by and materialized in the museum institution.

In an attempt to *intervene* in the museum that embodies and reproduces the colonial patterns, from situated positions, and together with a heterogenous working group, we carried out performance exercises and collective curatorship based on the collection of the Antioquia Museum (MDA),³ in Medellín, Colombia, with strategies that shook the ways of implementing and understanding museum practices. These exercises took place between 2017 and 2019, while I was working as adjunct curator. From them, two processes arose, which I consider to be strategies for a *decolonizing praxis*: 1. *Guerreras del Centro*, a collective of female sex workers with their group performance *Nadie sabe quién soy yo* (t-n: *No one knows who I am*), developed together with artist Nadia Granados, and a reading of the collection, through the exhibition *La Consentida es La Huida*. 2. The process *Un caso de reparación y acciones antirracistas* (t-n: *A case of reparation and antiracist actions*), by artist Liliana Angulo, together with leaders and activists of African descent in Medellín, and their antiracist reading of the MDA collection.

***Nadie sabe quién soy yo*⁴**

The process with Las Guerreras del Centro aimed, on one hand, to welcome the women that for decades have engaged in prostitution in the vicinity of the Museum, and with whom it had always remained distant.

On the other hand, it sought to rehearse alternatives to the issue of colonial and patriarchal representation within it. Working together with a community as abused as them implied opening the Museum and its established modes of doing things to other worlds, outside of its visual and epistemic regime. The first approach was through the stencil workshop: *Nosotras por nosotras* (2016) (t-n: *Us for us*),⁵ directed by Brazilian artist Mónica Nador. Through this activity, we started to know each other and to establish a relationship of trust, which materialized in the installation of a large-format flag, made from their paintings, on the side of the MDA building, along with a selection of their images and stories, in the Medellín subway. This was the beginning of a series of joint projects that would continue for two more years.

Perhaps the project with the most resonance for them, for the Museum, and for the audiences in the city was done together with artist Nadia Granados: *Nadie sabe quién soy yo* (2017). The performance gathered the stories of eight women, around gender violence,⁶ which, in an active dialog with the artist, took shape as scenes in a cabaret, in order to place their knowledge and empowering experiences above the harsher stories that could revictimize them, giving them a safe space of recognition in the city, contrasting the hostility in the streets surrounding the Museum.

After participating in other projects, such as *Veracruz Estampa*, and the exhibition *89 Noches. Descolonizando la sexualidad y la oscuridad* (2017), opening an encounter between the newly self-determining Guerreras del Centro and the heart of the museum, its collection, seemed like an opportunity to close the circle of exchanges previously opened from the street. What did the *Guerreras* (warriors) have to say regarding the MDA collection? How open was the Museum to listen to them? Through an exhibitions program, in a micro-curatorship format around a renowned work in the collection – *La Consentida*, the group carried out a curatorship exercise with a methodology proposed by us, and criteria

3 From this point on, I will use the initials MDA or Museum, with a capital M, to refer to the Antioquia Museo.

4 Title of the performance-cabaret, part of the program Residencias Cundinamarca, financed by Fundación Sura, and carried out by the Antioquia Museo, between March and April 2017.

5 Us for Us was a project sponsored by the Women's secretariat at Medellín City Hall, as part of the activities commemorating the International Day for the Elimination of Violence Against Women, in November 2016.

6 Maria Adela Villa, Luz Mery Giraldo, Gladys Restrepo, Gloria Zapata, Maria Adelia Florez, Jackeline Duque, Carolina Gómez, and Johanna Barrientos.

established by them, that took shape in a temporary exhibition entitled *La Consentida es: La Huida*.⁷ In it, the Guerreras identified an image in the collection they felt reflected part of their stories: *La Huida*, made by Antioqueño painter Rafael Saenz in 1956, a tribute to the thousands of people displaced by bipartisan violence during that decade, almost all of them migrating from the fields to the city. Las Guerreras find in displacement one of the most relevant causes that drove them and other women, before and after, to prostitution in the big cities in the country.⁸

The dialogs they composed between this and other pieces in the collection configured a coherent and politically relevant group, which operated certain keys in a symbolic dimension to shake the protocols established in the Museum: the recognition of their experiences as valid knowledge for the exercise of a collective curatorial practice, which normally is done by a high class, cisgender white male, with a specialized Western training that gives him authority to do so.

***Un caso de reparación y acciones antirracistas*⁹**

The *Un caso de reparación y acciones antirracistas* project by artist Liliana Angulo, together with leaders and activists from different collectives of African descent in Medellín,¹⁰ was the continuation of another

project – *Un caso de reparación* – the artist began in 2015, based on a review of the archives in the Royal Botanical Gardens, and the Indies Archive, in Seville, Spain. This review and digitalization of archives of institutions linked to the history of colonial extraction in the American territory sought to reveal how the Crown's enrichment was executed at the expense of people enslaved as the workforce for the Royal Botanical Expedition, and the mining projects of the Mutis family.¹¹ For the 2019 edition, aside from reviewing institutional archives, she integrated, in the MDA program, a copious schedule of collective actions by artists of African descent, spanning several disciplines, along with a version of *La Consentida*, from an antiracist interpretation of the Museum collection.¹²

Over research carried out in an ethno-education laboratory format, the collectives' representatives¹³ did not have an easy time finding an MDA piece that represented them, which uncomfortably revealed the white policies at the basis of the collection. After several internal debates and the advances made in the research, they selected the painting *La familia negra* (1958) (t-n: *The Black Family*), by Rodrigo Barrientos, an artist of African descent from Antioquia who had not been identified as Afro-Colombian by MDA staff, and who had to leave the country, due to the scarce local recognition for his work,¹⁴ despite being considered, at the

7 *La Consentida es: La Huida*, Antioquia Museo, July 2017.

8 In Colombia, between 2015 and 2018, there were 7,816,500 cases of internally displaced people, surpassing even Syria. See: United Nations High Commissioner for Refugees (ACNUR), "Tendencias globales: desplazamiento forzado en el 2018", Report (Acnur: 2019), 35: <https://www.acnur.org/5d09c37c4.pdf>

9 Carried out as part of the activities in the Residencias Cundinamarca program, financed by Fundación Sura and implemented by the Antioquia Museo, between March and April 2019.

10 African-decent Collectives: Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas Kambiri; Vamos pa'l Otro Lado, Memorias, Saberes y Ancestralidad en San Andrés; Movimiento Cimarrón; Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural Carabuntú; Red de Multiplicadores para la Prevención del Racismo, la Discriminación y la Xenofobia; Centro de Estudios e Investigaciones Sociales Afrocolombianas, CEISAFROCOL; y Flor de Milho Quilombo de Artes de Brasil.

11 The project begun as part of ARCO Colombia 2015, at a residency the artist was invited to, in the project El Ranchito, developed by Matadero Madrid and Flora arts + natura. The project continued the same year, at the Encuentro Internacional de Medellín MDE15. More information about the project at: http://uncasodereparacion.altervista.org/?doing_wp_cron=1658965466.8794310092926025390625

12 *La consentida es: La Familia negra*, was programmed between March 16 and July 7, 2019. However, the exhibition was closed before time, to carry out restorations to the Museum façade, according to an MDA social media post.

13 Ethno-education laboratory: Abelmy Casas Mayolo, Karen Sánchez, William Murillo Valencia, Manuela Córdoba Arango, Connie Mena, David Cabezas Galindo, Edgar Rúa, Edith Yamile González Patiño; Deyanira Valdés Martínez, Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas Kambiri; Arnobia Foronda Tobón, Consejo Comunitario Vereda San Andrés - Girardota; Daniela Giraldo Hoyos y Duván Londoño, Vamos pa'l Otro Lado, Memorias, Saberes y Ancestralidad en San Andrés; Yesenia Liseth Becerra Rentería del Movimiento Cimarrón; Ramón Perea Lemos, Angela Jiménez Cano, Aris Panesso Ríos, Ronal Moya, Aimer Ruiz Rivadeneira y Geany Asprilla Rentería, Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural Carabuntú; Inajara Diz Santos y Stephanie Moreira, Flor de Milho Quilombo de Artes (Brasil); Claudia Monagut Mejía, Red de Multiplicadores para la Prevención del Racismo, la Discriminación y la Xenofobia; José Eulicer Mosquera Rentería, Centro de Estudios e Investigaciones Sociales Afrocolombianas, CEISAFROCOL.

14 Personal interview with Luis Gerardo Otero. Cali. March 11, 2022. Luis Gerardo is a filmmaker that knew the artist. He shot and edited a documentary on him, while the two of them lived in France.

beginning of his career, at the same level as a painter like Fernando Botero, by local art historian Jorge Cárdenas.¹⁵ The exhibition revolved around this painting, as an act of symbolic and historical reparation, in memory of artist Rodrigo Barrientos, after his erasure and exclusion from the whitewashed canon of local art history.

Barrientos' painting permitted a dialog with other pieces in the collection over six conceptual lines, some of them analytical and some propositional, such as: *Ancestral inheritance and power*; *Memory and historical reparation*; *Genealogies of racism, extractivism, and oppression*; *Representations of Afro-Antioquia*; *Resistance, marronage, and freedom struggles*; and *Hegemonic representations*. These groupings revealed the collection's hegemonic and supremacist character. In bell hooks' words, the gaze has always been a place of resistance for black people: "One learns to look a certain way in order to resist". This is what happened with this collective curatorial exercise.

Conclusions

The two processes reviewed herein came about as situated curatorial strategies to work on problems tied to the rampant necropolitics that fall harder on bodies that are racialized, feminine or feminized, impoverished, and minoritized, thus prioritizing the value of some lives over others, which has a corresponding presence in the museum. The actions to intervene in hegemonic history, to offer reparations to communities that have been marginalized from the narratives, and to make gestures of change in the power dynamics within the museum, essentially sought to give continuity to the discussions that social movements have been having for a long time.

These practices did not allude to policies of representation from the perspective of rectifying gaps through "inclusion." They were developed through radical participation, which brought discomfort levels in the formats and protocols of the institution to the limit. These bodies and narratives that have been historically silenced by the status quo in the world of art and museums inserted themselves in a way of doing things that was not at all conventional for the institution. This

was not a video about prostitution; it was the bodies of women that work in the sex trade around the vicinity of MDA, performing and developing a reading of the collection. It also was not a historical exhibition about the presence of African descent in Antioquia – which was also there – but the *opposing gaze* bell hooks speaks of,¹⁶ African people looking for themselves and their ancestors in the patrimonial images and objects the institution safeguards.

The work in museums based on contemporary artistic practices and their emphasis in the context, relationships, and the politization potential of objects, puts on the table the urgent need to work experimentally with less orthodox and conservative methodologies. These methodologies are permeated with other epistemologies and other sensibilities beyond the western parameters of museology, curatorship, and the contemporary art system, which do not escape their ties to the neoliberal economic system in which they are inscribed. These strategies, therefore, cannot be formulas, but *fugitivities* that constantly escape commodification, and the deactivation of antiracist, feminist, and anticolonial movements.

Museums must address the "uncomfortable" heritage they watch over, especially when it embodies a history of violence that is still perpetuated. Accordingly, it is key to understand this is not about logics that aim at assimilating difference, such as "giving voice" or "allowing self-representation", which are implicitly charged with authority, and perpetuate the asymmetries of power, but rather about yielding part of the privileges to social movements of vindication and social justice, to work together in this.

Although the possibility of dismantling colonial structures within the museum seems remote as long as its relationship with the cultural and epistemological system continues intact, and within its walls, collections politics are not modified, as it was in this case, the holes and escape routes from hegemony will play an important role at the micropolitical and symbolic levels, to imagine other museums and other possible futures.

15 His portrait is in the painting *Homenaje a Cano* (1988), by artist and local historian Jorge Cardenas, next to Fernando Botero, Francisco Antonio Cano, Anibal Gil and other renowned artists from Antioquia.

16 bell hooks, *Oppositional gaze* (London and New York: Ed Amelia Jones, 2003), 115-116.

Image

01. Some of the participants in the curatorial process *La consentida es: La familia negra*, around the piece by the master Rodrigo Barrientos, from left to right: Liliana Angulo Cortés, Geanny Asprilla, Manuela Córdoba, Connie Mena, David Cabezas, Edith Gonzales, Deyanira Valdés, Yasira Vanessa Borja, William Murillo, and Aimer Ruiz (Photo: Liliana Angulo, 2019).

Bibliography

- Chacón, Carolina. "Museos patriarcales, resistencias feministas: las Guerreras del Centro en el Museo de Antioquia 2016 – 2019." In *Conceptos* n°4 (June 2021): 22–60. <https://ameriber.u-bordeaux-montaigne.fr/articles-conceptos-n-4/838-cxc-23>
- Chacón, Carolina. "Museos, etnoeducación y antirracismos. La exposición La consentida es: La familia negra." *Intervención* Vol. 1 Núm. 23 (January-June 2021): 112–155. <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/6367>
- Crary, Jonathan. 24/7 *Capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Editorial Planeta, 2015.
- Godoy, Francisco and Leticia Rojas. *No existe sexo sin racialización*. Madrid: FRAGMA, 2017. <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2019/05/No-existe-sexo-sin-racializacion%C3%B3n.pdf>
- hooks, bell. *The oppositional gaze. The feminism and de Visual Culture*. London and New York: Amelia Jones, 2003.
- Longoni, Ana. "Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 14 (June 2019): 63–74. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articulos/article_1.php&obj=332%20&vol=14
- Quijano, Anibal. *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad, Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Quito: FLACSO / Ediciones Libri Mundi, 1992, 437–449.
- Sissokho, Cindy and Fabian Villegas. "La descolonización del museo no es una performance ni una metáfora". In *Rumores. Epistemologías racializadas y saberes anticoloniales*, editado por XXX, 210–220. República Dominicana: Contranarrativas, 2021.
- Vásquez, Rolando. "El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad." *Otros Logos* (2018): 46–61. http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revisitas/0009/5_2018_Vazquez_11.pdf
- Vigoya, Mara Viveros. "La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual." En *Descolonizando mundos: aportes de intelectuales negros y negros al pensamiento social colombiano*, edited by José Caicedo [et al.], compiled by Aurora Vergara-Figueroa [et al.], 569–590. Buenos Aires: CLACSO, 2017.
- Vigoya, Mara Viveros. "La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual." *Revista Latinoamericana de Estudios de la Familia*, Vol. 1, (December 2009): 63–81. http://vip.ucaldas.edu.co/revlatinofamilia/downloads/Rlef1_4.pdf
- Wevers, Rosa. "Decolonial Aesthetics and the Museum: An Interview with Rolando Vázquez Melken" *Stedelijk Studies Journal* 8 (2019). <https://stedelijkstudies.com/journal/decolonial-aesthetics-and-the-museum/>

**CATALINA
URTUBIA
FIGUEROA'**

Desobediencia en el museo: Un análisis desde las prácticas de adquisición en museos de arte en Chile²

I

El área de manejo de colecciones está instalada en el centro del carácter hegemónico de la institución museal. Desde el nacimiento del museo, la decisión de qué es relevante para su preservación, qué trasciende, y qué se constituye como patrimonio para las futuras generaciones, ha estado marcada por la voz de la elite.³ La acción de coleccionar permite al museo definir qué tiene valor culturalmente,⁴ lo que vincula las prácticas de adquisición directamente con la reproducción de jerarquías y hegemonías en el medio del arte. Tradicionalmente, tanto quienes adquieren, como quienes son adquiridos, se han acomodado a un canon, dejando poco o nulo espacio para la representación de disidencias y sujetos racializados en colecciones de museos de arte.

Desde mediados del siglo XX, emergen en la práctica museal una serie de reflexiones en contra de dicha hegemonía reproducida por los museos, que hoy conocemos como museología crítica o nueva museología. En Latinoamérica, estos debates germinaron notablemente en los setenta, con eventos clave a nivel internacional, tales como *La Mesa Redonda de Santiago*, conferencia organizada por la UNESCO en Santiago de Chile, en 1972. La declaración de dicho evento estableció la urgencia de desarrollar museos más conscientes y comprometidos con sus contextos sociales,⁵ rechazando el carácter elitista de los mismos y promoviendo la idea de que los museos son “espacios de comunicación y encuentros multiculturales”.⁶ En Chile, estos debates se vieron interrumpidos por la dictadura militar, pero encontraron un *revival* durante el proceso de retorno a la democracia, instalándose con fuerza en la política cultural chilena desde los noventa.

A grandes rasgos, la nueva museología instaló la idea que el sector debía preocuparse más del propósito de los museos, que de los métodos museográficos,⁷ lo que llevó a un entendimiento del museo como un espacio político, no neutral.⁸ En este artículo, me interesa discutir y plantear que la pregunta por el propósito de los museos es una pregunta por los métodos. Para esto, exploro la emergencia no sólo de una autorreflexión crítica en museos chilenos, sino también de una desobediencia de parte de sus trabajadores, que se oponen, desde el museo, al canon hegemónico reproducido por el mismo.

1 PhD (c) in Culture, Media and Creative Industries. King's College London. Email: Catalina.urtubia_figuerola@kcl.ac.uk o cata.urtubia.f@gmail.com

2 Estas reflexiones emergen en el marco de mi investigación doctoral, enfocada en prácticas de adquisición de museos de arte en Chile de la postdictadura.

3 Sigo la idea de Laurajane Smith del “discurso patrimonial autorizado” (authorised heritage discourse). En: Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (Florence, UNITED STATES: Taylor & Francis Group, 2006), 29-34.

4 Rhiannon Mason, Alistair Robinson, and Emma Coffield, *Museum and Gallery Studies: The Basics* (Florence, UNITED STATES: Taylor & Francis Group, 2017), 60.

5 Georgina De Carli, “Vigencia de La Nueva Museología En América Latina: Conceptos y Modelos,” *Revista ABRA* 24, no. 33 (2004): 58-59.

6 Luis Alegría, “Patrimonio, Museos y Museología,” en *Hecho En Chile. Reflexiones En Torno Al Patrimonio*, ed. Daniela Marsal (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012), 160.

7 Peter Vergo, ed., *The New Museology* (Reaktion Books, 1997), 3.

8 Max Ross, “Interpreting the New Museology,” *Museum and Society* 2, no. 2 (Jul 2004): 84-103, <https://doi.org/10.29311/mas.v2i2.43>.

II

Para explorar esta idea, me enfocaré en un ejemplo específico: la adquisición de una serie de obras de la pintora chilena Aurora Mira (1863-1939), por el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), en 2020.⁹ La adquisición de estas obras responde a un vacío ampliamente reconocido por el museo, en torno a la producción de artistas mujeres, las cuales representan alrededor del 12% de los creadores que forman parte de su colección.¹⁰ Dicho esto, lo interesante de esta adquisición son las características específicas de las obras adquiridas. Aurora Mira fue una de las primeras mujeres en ingresar a la Escuela de Bellas Artes de Santiago, sin embargo, las obras adquiridas por el MNBA no responden al canon enseñado en dicha escuela. Éstas, son una serie de pinturas de flores y frutas realizadas sobre puertas de armarios y muebles de cocina.¹¹ Las obras, producidas entre 1911 y 1918, desafían los límites de las categorías tradicionales de las Bellas Artes, en contraposición de las Artes Aplicadas, tradicionalmente consideradas artes “inferiores” y directamente relacionadas con la práctica femenina, división que ha invisibilizado históricamente la producción de mujeres artistas.¹²

Esta adquisición demuestra una reflexión de parte del equipo del museo en torno a las categorías tradicionales que conformaron las bases institucionales del MNBA, considerando que los inicios de dicho museo estuvieron intrínsecamente ligados a reproducir un modelo eurocentrista y patriarcal del arte. Así, la acción de adquirir estas obras le permite a los trabajadores del museo tensionar dichas nociones a través de su práctica profesional. Más aún, la adquisición dialoga abiertamente con debates contemporáneos en torno al feminismo y el rol de la mujer en la sociedad. Con esta adquisición no sólo se representa la desobediencia de la artista, que continuó con su práctica pese a una sistemática marginación de parte del sistema del arte de la época; sino también la desobediencia de los trabajadores del museo, que escogen adquirir esta obra por sobre otra en un medio tradicional, con la intención explícita de tensionar y cuestionar la marginación de la producción artística de mujeres en las instituciones culturales y su ausencia en colecciones.

III

A partir de este ejemplo, me interesa discutir que prácticas como las mencionadas anteriormente, no responden únicamente, ni principalmente, a lineamientos institucionales, sino a voluntades y desobediencias de trabajadores de museos. Durante mi investigación, quedó en evidencia que quienes estaban detrás de adquisiciones

9 Esta información fue facilitada y discutida con Gloria Cortés Aliaga, curadora y asistente de dirección del mismo museo. Agradezco su disposición y acceso a información fundamental para mi investigación, la cual ha sido posible gracias a la colaboración de trabajadoras y trabajadores de la cultura.

10 Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio MINCAP, “Estudio de Mujeres Artistas En La Macroárea Artes de La Visualidad: Brechas, Barreras e Inequidades de Género En El Campo Artístico Chileno” (Santiago, 2019), 42.

11 Estas obras pueden ser consultadas en el catálogo online www.surdoc.cl, bajo sus números de registro: 2-5547, 2-5548, 2-5546, 2-5545 y 2-5549.

12 Ver: Gloria Cortés Aliaga, Modernas, *Historia de Mujeres En El Arte Chileno (1900-1950)* (Santiago de Chile: Origo, 2013), capítulo III.

que consideré contestatarias al canon, eran siempre personas que se reconocían a sí mismas como agentes críticos a la hegemonía cultural históricamente promovida por la institución de la que forman parte. Por ejemplo, en el caso mencionado en la sección anterior, reconozco no sólo un interés institucional por promover una perspectiva de género en museos,¹³ sino también el activismo feminista de sus trabajadores. Me parece relevante destacar esta práctica museal no sólo como autorreflexiva (según lo discutido en el marco de la nueva museología) sino intrínsecamente activista, porque nos permite entender a los trabajadores de museo no como operarios, sino como sujetos políticos que se entran en un complejo escenario de tensiones socioculturales.



Sin embargo, este posicionamiento político conlleva desafíos y dificultades. Empuja a los trabajadores a cuestionarse constantemente su rol al estar entramados en un aparato de poder. Implica reconocerse en una situación en la que son, para el poder, agentes de contestación y, al mismo tiempo, para sujetos ajenos al poder (públicos, comunidades), agentes de dicha hegemonía. Esta tensión encontró un punto cúlmine en el contexto del Estallido Social de 2019. Muchos museos, tanto como cualquier otra institución del país, fueron puestos en la mira y su propósito fue cuestionado por la ciudadanía. Algunos trabajadores de museos decidieron visibilizar sus reflexiones internas y mostrar una postura clara, en apoyo a la revuelta social.¹⁴ Este accionar representa un interés de parte de la fuerza laboral del sector museal por reconocerse a sí mismo como agente crítico, cuestionando su rol y el de la institución de la que forman parte.

Por último, es relevante mencionar que esta práctica museal marcada por el activismo requiere espacios constantes de diálogo y trabajo, los cuales se encuentran limitados por las precariedades que atraviesan al

13 Carolina Maillard Mancilla et al., "Guía Para La Incorporación Del Enfoque de Género En Museos" (Santiago de Chile, 2012), https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/651/w3-article-25975.html?_noredirect=1.

14 Ver: Tomás Peters, "Espacios Culturales y Museos Bajo El Estallido Social de Octubre de 2019 En Chile: Experiencias, Lecciones y Proyecciones," *Alteridades* 30, no. 60 (2020): 51–65, <https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsht/2020v30n60/peters>.

sector. Los espacios de reflexión son difíciles de encontrar cuando la lista de tareas es interminable y el equipo del museo siempre pequeño. La ausencia de estas instancias de diálogo también afecta las tensiones internas dentro del equipo, donde no necesariamente todos sus trabajadores han recorrido el proceso de autorreflexión sobre su práctica de la misma manera. En definitiva, es imposible concebir un museo abiertamente crítico de sí mismo si sus trabajadores no encuentran espacio para reflexionar sobre su propia práctica con relación a su contexto. El museo, como institución, debe revisarse a sí mismo constantemente, según el escenario sociopolítico que lo acompaña. Sus colecciones no son estáticas, sino que se activan y adquieren valores diversos en relación con su contexto y sus usos. Hoy, es urgente reconocer al trabajador del museo como un agente clave que permite la fluidez de esos procesos.

Imágenes

01. Créditos de imágenes, de izquierda a derecha: Frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, del Museo de Arte Contemporáneo, y del Museo De la Solidaridad Salvador Allende. Diciembre 2019, archivo personal.

Bibliografía

- Alegría, Luis. "Patrimonio, Museos y Museología." En *Hecho En Chile. Reflexiones En Torno Al Patrimonio*, editado por Daniela Marsal, 147–72. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012.
- Cortés Aliaga, Gloria. *Modernas. Historia de Mujeres En El Arte Chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile: Origo, 2013.
- De Carli, Georgina. "Vigencia de La Nueva Museología En América Latina: Conceptos y Modelos." *Revista ABRA* 24, no. 33 (2004): 55–75.
- Maillard Mancilla, Carolina, Gloria Ochoa Sotomayor, Ximena Solar Arranz, y Juan Pablo Sutherland. "Guía Para La Incorporación Del Enfoque de Género En Museos." Santiago de Chile, 2012. https://www.genero.patrimonio-cultural.gob.cl/651/w3-article-25975.html?_noredirect=1.
- Mason, Rhiannon, Alistair Robinson, y Emma Coffield. *Museum and Gallery Studies: The Basics*. Florence, UNITED STATES: Taylor & Francis Group, 2017. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/kcl/detail.action?docID=5172132>.
- MINCAP, Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio. "Estudio de Mujeres Artistas En La Macroárea Artes de La Visualidad: Brechas, Barreras e Inequidades de Género En El Campo Artístico Chileno." Santiago, 2019.
- Peters, Tomás. "Espacios Culturales y Museos Bajo El Estallido Social de Octubre de 2019 En Chile: Experiencias, Lecciones y Proyecciones." *Alteridades* 30, no. 60 (2020): 51–65. <https://doi.org/10.24275/uam/izt/desh/alt/2020v30n60/peters>.
- Ross, Max. "Interpreting the New Museology." *Museum and Society* 2, no. 2 (2004): 84–103. <https://doi.org/10.29311/mas.v2i2.43>.
- Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. Florence, UNITED STATES: Taylor & Francis Group, 2006. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/kcl/detail.action?docID=274412>.
- Vergo, Peter, ed. *The New Museology*. Reaktion Books, 1997.



Disobedience at the Museum: An analysis of the acquisition practices at art museums in Chile²

I

The area of collections is at the heart of the hegemonic character of museums

institutions. From the birth of the museum, the decision of what is relevant for preservation, what transcends, and what constitutes heritage for future generations has been marked by the voices of the elite.³ The act of collecting allows the museum to define what has cultural value,⁴ which directly links acquisition practices with the reproduction of hierarchies and hegemonies in the arts world. Traditionally, both those who acquire

1 PhD (c) in Culture, Media and Creative Industries. King's College London. Email: Catalina.urtubia_figuroa@kcl.ac.uk o cata.urtubia.f@gmail.com

2 These reflections emerge in the context of my doctoral research, focusing on acquisition practices at art museums in post-dictatorship Chile.

3 I am following Laurajane Smith's idea of "authorized heritage discourse". In: Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (Florence, UNITED STATES: Taylor & Francis Group, 2006), 29–34.

4 Rhiannon Mason, Alistair Robinson, and Emma Coffield, *Museum and Gallery Studies: The Basics* (Florence, UNITED STATES: Taylor & Francis Group, 2017), 60.

and those that are acquired have adjusted to a canon, leaving little or no space in art museums for the representations of dissident voices and racialized subjects.

Since the mid-20th century, various reflections that go against the hegemony reproduced by museums have risen in the museum sector, which we know today as critical museology and New Museology. In Latin America, these debates noticeably came about in the 1970s, with key international events, such as *La Mesa Redonda de Santiago* (*The Santiago Round Table*), a UNESCO-organized conference which took place in Santiago, Chile, in 1972. The event declaration established the urgency to develop museums that were more aware and committed to their social contexts,⁵ rejecting their elitist character, and promoting the idea that museums are "spaces for multicultural encounter and communication."⁶ In Chile, these debates were interrupted by the military dictatorship, finding a revival during the transition process back to democracy, strongly taking root in Chilean cultural policy, since the 90s.

In a few words, the New Museology installed the idea that the sector should be more concerned with the purpose of museums, than with museographic methods,⁷ which contributed to understanding museums as political spaces that were not neutral.⁸ In the present article, I am interested in discussing and posing the idea that to question the purpose of museums is a question about methods. To that end, I explore the emergence not only of a critical self-reflection in Chilean museums, but also of disobedience in museum workers who oppose, *from within* the museum, the hegemonic canon these institutions reproduce.

II

To explore this idea, I will focus on a specific example: the acquisition of a

series of works by Chilean painter Aurora Mira (1863-1939), by the National Fine Arts Museum (MNBA), in 2020.⁹ The acquisition of these works responds to a void, which has been greatly recognized by the museum, regarding female artist production, which adds up to approximately 12% of the creators in its collection.¹⁰ That said, what raises interest in this acquisition are the specific characteristics of the acquired pieces. Aurora Mira was one of the first women to attend the Fine Arts School, in Santiago. However, the works acquired by the MNBA do not conform to the canon taught at that school. They are a series of paintings of flowers and fruit, done on the doors of wardrobes and kitchen furniture.¹¹ The pieces, produced between 1911 and 1918, challenge the limits of conventional Fine Arts categories, in opposition to the Applied Arts or Decorative Arts, which were traditionally considered "inferior" and directly related to female's practice, a division that historically has made the production of women artists invisible.¹²

This acquisition reveals the museum team's reflections regarding the traditional categories that make up the institutional basis at MNBA, considering that the beginnings of this museum were intrinsically linked to reproducing a Eurocentric and patriarchal model of the arts. Thus, the action of acquiring these works allows the museum workers to challenge these notions, through their professional practice. More so, the acquisition openly dialogues with contemporary debates regarding feminism and the role of women in society. This acquisition not only represents the artist's disobedience, who continued with her practice, despite a systematic marginalization by the arts system of the time; it is also the disobedience of the workers at the museum that choose to acquire these works, over others on traditional mediums, with the

5 Georgina De Carli, "Vigencia de La Nueva Museología En América Latina: Conceptos y Modelos," *Revista ABRA* 24, no. 33 (2004): 58–59.

6 Luis Alegría, "Patrimonio, Museos y Museología," in *Hecho En Chile. Reflexiones En Torno Al Patrimonio*, ed. Daniela Marsal (Santiago: National Council for Culture and the Arts, 2012), 160.

7 Peter Vergo, ed., *The New Museology* (Reaktion Books, 1997), 3.

8 Max Ross, "Interpreting the New Museology," *Museum and Society* 2, no. 2 (Jul 2004): 84–103, <https://doi.org/10.29311/mas.v2i2.43>.

9 This information was obtained from, and discussed with, Gloria Cortés Aliaga, curator and assistant director at the museum. I am grateful for her disposition and the access to information that was fundamental to my research, which has been possible thanks to the collaboration of workers in the cultural sector.

10 Ministry of Cultures, Arts and Heritage (MINCAP), "Estudio de Mujeres Artistas En La Macroárea Artes de La Visualidad: Brechas, Barreras e Inequidades de Género En El Campo Artístico Chileno" (Santiago, 2019), 42.

11 These pieces can be consulted in the online catalog www.surdoc.cl, under their registry numbers: 2-5547, 2-5548, 2-5546, 2-5545 y 2-5549.

12 See: Gloria Cortés Aliaga, *Modernas. Historia de Mujeres En El Arte Chileno (1900-1950)* (Santiago, Chile: Origo, 2013), chapter III.

explicit intension of putting pressure and questioning the marginalization of women's artistic production at cultural institutions, along with their absence within collections.

III

Based on this example, I am interested in discussing that practices like those mentioned previously do not respond, neither solely nor mainly, to institutional guidelines, but to the will and disobedience of museum workers. Throughout my research, it became clear that those behind acquisitions that rebelled against the canon were always people that were critical of cultural hegemony that was historically promoted by the institutions they were members of. For instance, in the case mentioned in the previous section, I recognize not only the institutional interest in promoting a gender perspective in museums,¹³ but also the workers' feminist activism. I think it is worth noting this museum practice is not just self-reflecting (according to what is argued in the framework of the New Museology), but also intrinsically activist, as it allows us to understand museum workers not as operators, but as political subjects woven into a complex scenario of sociocultural tensions.

Nevertheless, this political positioning carries certain challenges and difficulties. It drives workers to constantly question their role, while woven into this power apparatus. It implies recognizing themselves in a situation where, for those in power, they are agents of rebellion, and at the same time, for those outside of power (audiences, communities), they are agents of hegemony. This tension saw a peak in the context of the 2019 Social Uprising, in Chile. Many museums, along with multiple other institutions in the country, were placed in the crosshairs, and the citizenry questioned their purpose. Some museum workers decided to shed light on their internal reflections, and to make a clear stance in support of the social revolt.¹⁴ This course of action represents the interest of part of the workforce in the museum sector in identifying themselves as critical agents, questioning their role, and that of the institution of which they are part.

Lastly, it is relevant to mention that this museum practice, marked by activism, requires constant spaces for dialog and work, which are often limited by the precariousness the sector is going through. Spaces for reflection are hard to come by, when the to-do list is never ending, and the museum team, always small. The absence of instances for dialog also affects the internal tensions within the team, where not necessarily all workers have gone through the same process of self-reflection about their practice, nor in the same way. In the end, it is impossible to conceive a museum that is openly critical of itself, if its workers cannot find the space to reflect about their own practice, in relation to their context. The museum, as an institution, must review itself constantly, according to the sociopolitical scenario that coexists with it. Its collections are not static, but become active, acquiring diverse values, in relation to their context and uses. Today, it is urgent to recognize the museum worker as a key agent that gives fluidity to those processes.

Images

01. Image credits, from left to right: Façades of the National Fine Arts Museum, of the Contemporary Art Museum, and of the Salvador Allende Solidarity Museum. December 2019, personal archive.

Bibliography

- Alegria, Luis. "Patrimonio, Museos y Museología." In *Hecho En Chile. Reflexiones En Torno Al Patrimonio*, edited by Daniela Marsal, 147–72. Santiago: National Council for Culture and the Arts, 2012.
- Cortés Aliaga, Gloria. *Modernas. Historia de Mujeres En El Arte Chileno (1900-1950)*. Santiago, Chile: Origo, 2013.
- De Carli, Georgina. "Vigencia de La Nueva Museología En América Latina: Conceptos y Modelos." *Revista ABR A* 24, no. 33 (2004): 55–75.
- Maillard Mancilla, Carolina, Gloria Ochoa Sotomayor, Ximena Solar Arranz, and Juan Pablo Sutherland. "Guía Para La Incorporación Del Enfoque de Género En Museos." Santiago, Chile, 2012. https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/651/w3-article-25975.html?_noredirect=1.
- Mason, Rhianon, Alistair Robinson, and Emma Coffield. *Museum and Gallery Studies : The Basics*. Florence, UNITED STATES: Taylor & Francis Group, 2017. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/kcl/detail.action?docID=5172132>.
- MINCAP, Ministry of Cultures, Arts, and Heritage. "Estudio de Mujeres Artistas En La Macroárea Artes de La Visualidad: Brechas, Barreras e Inequidades de Género En El Campo Artístico Chileno." Santiago, Chile 2019.
- Peters, Tomás. "Espacios Culturales y Museos Bajo El Estallido Social de Octubre de 2019 En Chile:

13 Carolina Maillard Mancilla et al., "Guía Para La Incorporación Del Enfoque de Género En Museos" (Santiago, Chile, 2012), https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/651/w3-article-25975.html?_noredirect=1.

14 See: Tomás Peters, "Espacios Culturales y Museos Bajo El Estallido Social de Octubre de 2019 En Chile: Experiencias, Lecciones y Proyecciones," *Alteridades* 30, no. 60 (2020): 51–65, <https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsch/alt/2020v30n60/peters>.

- Experiencias, Lecciones y Proyecciones.” *Alteridades* 30, no. 60 (2020): 51–65. <https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alt/2020v30n60/peters>.
- Ross, Max. “Interpreting the New Museology”, *Museum and Society* 2, no. 2 (2004): 84–103. <https://doi.org/10.29311/mas.v2i2.43>.
- Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. Florence, UNITED STATES: Taylor & Francis Group, 2006. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/kcl/detail.action?docID=274412>.
- Vergo, Peter, ed. *The New Museology*. Reaktion Books, 1997.

