

# ¿OPACAR LOS BORDES, REACTIVAR LA OTREDAD? CURADURÍAS CRÍTICAS EN LA ERA DE LA DIVERSIDAD

Luisa Villegas

---

Luisa Villegas G. Profesional en Curaduría y Museografía, Museo Casa de la Memoria, Medellín. Correo electrónico: [luisafernanda.villegasg@gmail.com](mailto:luisafernanda.villegasg@gmail.com)  
• Magíster en Historia del Arte y Cultura Visual, Universidad Complutense de Madrid

## Abstract

This investigation seeks to generate a reflection about the question of *post-coloniality in contemporary curatorial and artistic practices*, related to the *Idea of Latin American Art* and produced by *sudakas* curators and researchers, in artistic institutions located in Madrid. A voice in first person elaborates a critical-feminist-decolonial analysis of two projects developed in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía and Matadero Madrid, in 2010 and 2018: *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (2010); *Perder la forma humana* and *Devuélvannos el oro* (2018). This reflection highlights the relationships, contradictions, tensions and dialogues *about* and *of* the perpetuated *otherness* of Abya Yala, both in the construction of its stories, and in the conditions in which these are included and promoted by curators and institutions.

## Keywords

curatorship, *idea of latin american art*, decolonial feminist criticism

## Resumen

Esta indagación busca generar una reflexión en torno a la *cuestión de la post-colonialidad* en las prácticas curatoriales y artísticas contemporáneas, relacionadas con la *idea del arte latinoamericano* o producidas por curadorxs e investigadorxs *sudakas*, en instituciones artísticas ubicadas en Madrid. Partiendo de una voz en primera persona, elabora un análisis crítico-feminista-descolonial de dos proyectos desarrollados en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Matadero Madrid en 2010 y 2018. Estos proyectos son *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (2010) y *Devuélvannos el oro* (2018). Esta reflexión evidencia las relaciones, contradicciones, tensiones y diálogos *sobre* y *de* la otredad perpetuada de Abya Yala, tanto en la construcción de sus relatos desde el terreno artístico, como en las condiciones en que estos son incluidos y promovidos por curadorxs e instituciones.

## Palabras clave

curaduría, *idea de arte latinoamericano*, crítica feminista descolonial, Abya Yala, Europa

**Fecha de envío:** 30/08/2021

**Fecha de aceptación:** 12/10/2021

**DOI:** [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v7i1.2409](https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2409)

**Cómo citar:** Villegas, L. (2021). ¿Opacar los bordes, reactivar la otredad? Curadurías críticas en la era de la diversidad. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 98-130). Quito: USFQ PRESS.



## Del sujetx colonial o la cualidad de habitar la infamia

Una no se conduce hasta el límite para tener una experiencia emocionante, o porque el límite sea peligroso y sexy, o porque eso nos lleve a una excitante proximidad al mal. Una se interroga sobre los límites de los modos de saber porque ya se ha tropezado con una crisis en el interior del campo epistemológico que habita. Las categorías mediante las cuales se ordena la vida social producen una cierta incoherencia o ámbitos enteros en los que no se puede hablar. Es desde esta condición y a través de una rasgadura en el tejido de nuestra red epistemológica que la práctica de la crítica surge, con la conciencia de que ya ningún discurso es adecuado o de que nuestros discursos reinantes han producido un impás. (Butler, 2001)

Nada transformamos si la capacidad crítica sólo la empleamos para las y los otros y no para nuestros propios discursos y accionar individual y colectivo, pues una pedagogía [transfeminista descolonial] parte de entender que la transformación personal/colectiva es central. (Espinosa, 2013, 413)

El presente artículo resulta del trabajo de fin de máster *¿Apropiar el agravio?*

*Fricciones en los relatos sobre/desde lo sudaka en Madrid 2010-2020.* La aclaración es imprescindible porque el proceso de investigación fue, a su vez, uno de movilidad contenedora de sentidos éticos, estéticos y políticos (Barriendos, 2007), y de confrontación con la colonialidad interna y la neocolonialidad, en el desplazamiento de una pretendida subjetividad sudaka al centro geopolítico del poder colonial: Europa. Esta movilidad permitió transitar de la abstracción del pensamiento a la interpelación directa, física y emocional de la colonialidad activa, transformándose en conciencia corporal y política. Por ello, las preguntas que la atravesaron, así como a la escritura de este artículo, están llenas de motivos personales que desbordan la distancia y objetividad investigativa. Este lugar de enunciación particular aparece como punto de partida para comprender o abordar la encrucijada que supone encarnar una subjetividad sudaka (teniendo siempre en mente que no se trata en absoluto de un *síno* identitario y homogéneo) en el escenario de los circuitos del arte globales.

La red global que conecta centros hegemónicos del saber y sus sistemas de validación, circulación y valoración hace que para la mayoría de subjetividades productoras de conocimientos vinculados de alguna forma al pensamiento y praxis decolonial, descolonial o anticolonial, nos sea conflictivo, e incluso inconveniente, cuestionar, desaprender y deconstruir las formas de operar del sistema académico/artístico entroncado con la episteme hegemónica occidental. La encrucijada se materializa entre uno de los rasgos evidentes de la colonialidad del saber hoy, la preponderancia de los conocimientos académicos, por sobre cualquier otra forma de producción de conocimiento. Y las estéticas de la diversidad, en constante riesgo de anquilosamiento de la otredad en una forma

identitaria fija, transformadas en potencial terreno de capitalización, por medio de una especie de absorción que lenta y dirigidamente se cristaliza en canon hegemónico de la contemporaneidad.

Para ejemplificar, en una conferencia moderada por el Colectivo Ayllu, en el marco del programa público asociado a la exposición *Corazón pulmones hígado*, del Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid en 2019, la artista afrobrasileña Michelle Mattiuzzi narra el conflicto que representa para ella que su trabajo performativo, vinculado a su condición de mujer afro y a su posicionamiento descolonial, se convirtiera en material valioso para los circuitos expositivos internacionales del arte, solo si exponía o tocaba de alguna forma dicha condición. Poniendo en evidencia cómo la alineación de los circuitos artísticos del sistema internacional a las reivindicaciones de los discursos poscoloniales y decoloniales terminan operando como una suerte de re-explotación de la imagen de exs cuerpos subalternizadx y violentadx históricamente. Al igual que el trabajo de Mattiuzzi, hoy existe una prolífica producción artística, curatorial y académica, centrada en la crítica a la colonialidad, la colonialidad interna, el discurso del mestizaje, el racismo y el sexismo; en otras palabras, centrada en la crítica de la hegemonía de la episteme occidental. Esta se debate constantemente en la disyuntiva de las condiciones de pertenencia impuestas por lo que se establece como disidente, subalternizadx y críticx y las lógicas capitalistas de producción y circulación del sistema internacional del arte.

En ese contexto de fuerte tendencia hacia capitalizar la alteridad por vía de su inclusión, este artículo busca profundizar en los límites y potencias de la exposición artística como escenario para la despatriarcalización y descolonización.

Los trabajos de descolonización y despatriarcalización se construyen hoy desde muchos *sures simbólicos*,<sup>1</sup> desde lugares de enunciación y cuerpos que no están incluidos en los órdenes de poder y privilegio, desde comunidades históricamente relegadas a lo folclórico, desde resistencias contaminadas, rituales y creativas: desde "abajo". Pero también desde ubicaciones indeterminadas y cuerpos no hegemónicos, que reptan entre la Academia, las prácticas artísticas y sus instituciones, y los activismos y sentidos comunitarios; de esta manera evidencian los modos en que operaciones coloniales, raciales y de género siguen siendo fundamentales para el funcionamiento del *status quo* de la cultura.

*¿Opacar los bordes, reactivar la otredad? Curadurías críticas en la era de la diversidad* es una vuelta de tuerca de dicho proceso investigativo, que busca profundizar en la idea de las exposiciones y las curadurías como territorios de producción de pensamiento fronterizo y como superficies culturales donde efectuar

---

1 Con esto no me refiero a una ubicación geopolítica sino a una actitud de resistencia. Existen tantos *sures* como *nortes* hay en el planeta.

praxis descolonizadoras,<sup>2</sup> a partir de analizar las fricciones que estos dispositivos expositivos propician entre sujetos diversos en contextos hegemónicos. Esta reflexión parte de la exposición *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* como caso paradigmático, pues se considera su establecimiento como referente, en especial para contextos e instituciones latinoamericanas hasta la actualidad,<sup>3</sup> y como parte de una veta de curadurías críticas institucionales que bogan por la poscolonialidad. También se analiza la exposición *Devuélvanos el oro*, como contrapunto contemporáneo de producción de procesos críticos antirracistas y descoloniales efectuados por subjetividades racializadxs, migrantes y transgresorxs, dentro de la institucionalidad española.

El objetivo de este texto será analizar el tipo de relaciones que se establecen en la inclusión de construcciones discursivas críticas sobre y desde la otredad, denominada Latinoamérica, en los relatos hegemónicos del arte. A partir de un ejercicio crítico-feminista-descolonial, busca develar las formas en que se modulan las conversaciones entre las engañosas posiciones hegemónicas y subalternas, y sus pugnas, contaminaciones y puntos ciegos. Como una forma de evidenciar el doble efecto de la introducción y desarrollo de curadurías críticas en la institucionalidad museo: por un lado, su capacidad para abrir discusiones tanto conceptuales como desde operaciones estéticas, museográficas y curatoriales en torno a la colonialidad, y, por otro, la forma en que reproducen las lógicas de la colonialidad del saber desde las cuales históricamente se ha descrito y construido la otredad. Observar el impacto de la inclusión de la *otredad* en los dispositivos, relatos y estructuras de las instituciones hegemónicas, sin perder de vista el entramado de ubicaciones geopolíticas desde donde estos procesos se construyen, implica analizar críticamente el tipo de relaciones que se establecen desde eso *otrx*, latinoamericanx.

Las perspectivas de análisis que dirigen esta observación se acunan en los *feminismos descoloniales*, como procesos coalicionales que nos permiten cuestionar tanto a las instituciones y sus inercias, como a los curadorxs/investigadorxs que coadyuvan a construir los relatos en torno a eso denominado *arte latinoamericano*. El foco de la indagación aborda las operaciones estéticas y curatoriales de cada exhibición y sus implicaciones poético-políticas y las condiciones de posibilidad material y epistemológica de las instituciones que las promovieron y capitalizaron.

Este texto busca generar una reflexión en torno a la cuestión de la poscolonialidad en las prácticas curatorial/artísticas, es decir, las formas en que las teorías de Frantz Fanon, Edward Said, Gayatri Spivak, entre otrxs, aportaron a

---

2 Tomo este concepto acuñado por la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2015).

3 El XLV Encuentro Internacional de Historia del Arte, desarrollado en 2021 por la UNAM, dentro de su convocatoria propone esta exposición como uno de sus referentes de práctica curatorial que impugna el dominio epistémico del norte global.

revalorar (en todo el sentido de la palabra) *la idea de arte latinoamericano* en algunas exposiciones artísticas en instituciones españolas. Así mismo, cuestiona los posibles vínculos con procesos descoloniales y anticoloniales, operados en el campo artístico desde múltiples localizaciones inspiradas en la producción de investigadorxs sudakas como Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Silvia Rivera Cusicanqui, María Lugones o María Galindo, quienes profundizaron, desde la especificidad de Sudamérica, o dieron una vuelta de tuerca desde subjetividades minorizadas y marginalizadas, al discurso poscolonial. Ubicaciones teóricas y epistémicas que, si bien están emparentadas, se diferencian en las formas cómo se articula y reproduce la matriz de opresión colonial. A su vez, opera desde una suerte de conciencia fronteriza, que retoma la perspectiva de la epistemología *ch'ixi* descrita por Silvia Rivera Cusicanqui (2015), esa ubicación en el mundo del medio —*taypi* en Aymara: zona de contacto que nos permite vivir al mismo tiempo adentro y afuera de la máquina capitalista. Este posicionamiento teórico es, además, una actitud vital que pone de manifiesto el poder político de lo personal, contextual y común, y bebe de las prácticas pedagógicas descoloniales feministas y sus procesos que “comienzan por cuestionar la dominación racista, colonial, capitalista y del sistema moderno colonial de género con el fin de producir procesos que coadyuven a un horizonte de buena vida en común” (Espinosa, 2013, 406).

## La exposición como dispositivo del poder

En estrecho vínculo con la consolidación de los Estados-nación en Europa, los museos aportaron a cristalizar las identidades nacionales fundadas en una suerte de invención del pasado asociada a la colección de objetos saqueados de las colonias (Borja, 2000, 35). Así, la exhibición y su capacidad de articular y escenificar discursos fue uno de los terrenos desde donde se legitimó simbólicamente el colonialismo.

Entre la segunda mitad del siglo XVIII y la Segunda Guerra Mundial, existió un tipo de exhibiciones que profundizaron en su potencial como dispositivo de construcción de estereotipos e imaginarios sociales en torno a la otredad: los zoológicos humanos. Estos dioramas donde se exhibieron cientos de personas extraídas de sus contextos culturales, a quienes se forzaba a representar un performance de la condición salvaje, son probablemente el primer performance intercultural (Fusco, 2011). Estas exhibiciones, que masificaron su alcance y sacaron réditos económicos, políticos y epistémicos, lograron un efecto de diferenciar entre quien observaba y quien era observadx, y posibilitaron una construcción y afirmación identitaria, vinculada a las ideas de civilización, evolución y superioridad, de quien ocupaba el lugar del observadorx. Se justificó el exterminio de esa otredad salvaje a través del proceso civilizatorio de la expansión imperial de las naciones más poderosas.

Dicho en otros términos, estas exposiciones funcionaron como dispositivos políticos e ideológicos de la colonialidad y su proceso de expansión y conquista de los últimos territorios libres del globo. Esa potencia de construcción de imaginarios sociales también fue ampliamente explotada por las naciones civilizadas en exposiciones nacionales y universales, como instrumento para consolidar la noción de identidad nacional, que aportó a diagramar las redes de centros aglutinadores de prácticas, agentes e instituciones del mundo occidental capitalista.

La *idea de arte latinoamericano* (Barriendos, 2013) ha sido una construcción a muchas manos y capitales a lo largo del siglo XX, que continúa activa. Este polisémico concepto ha servido para emparentar una heterogeneidad de expresiones vinculadas a contextos desiguales entre sí, que en muchos casos ni siquiera remiten a una zona geográfica concreta, sino también a unxs sujetxs políticxs móviles. En el establecimiento de un modelo hegemónico en el sistema/mundo, en medio de las múltiples disputas que actualizaron el colonialismo durante el convulso siglo XX, ese concepto fue promovido e instrumentalizado desde distintos flancos, bien desde estrategias norteamericanas de dominación por vía cultural (Godoy, 2018, 58) que incluían procesos expositivos, así como desde iniciativas de resistencia en busca de la autonomía cultural, relativamente sintónicas en regiones posicionadas en el *sur global* como las “bienales de los no alineados, del tercer mundo, del sur” (Gardner, 2017, 14).

Ello evidencia el establecimiento de un orden hegemónico que se ha estructurado, en su génesis, en función de relaciones asimétricas de capital económico, cultural e ideológico, así como una alta cuota de participación de agentes culturales e instituciones en Sudamérica o Abya Yala,<sup>4</sup> bajo retóricas de la cooperación intelectual y el desarrollo. Así mismo, esta *idea de arte latinoamericano* también ha funcionado como dispositivo simbólico e ideológico, donde se disputan territorios y zonas colonizables en el campo de batalla comercial de la globalización y la consolidación de identidades culturales diversas.

Muchas instituciones museales de arte contemporáneo en los ejes de poder en Abya Yala han sido construidas y beneficiadas de la cooperación internacional y se han incluido en ese complejo entramado de poder artístico global. Así mismo, aunque en otro registro, las grandes instituciones museales de la contemporaneidad, ubicadas en los centros de poder del mundo globalizado, han consolidado su carácter internacional, y se han constituido a sí mismas a

---

4 Usaré a lo largo de este artículo los términos Sudamérica y Abya Yala de manera alternada. Ninguno de los dos representa para mí una adhesión identitaria sino una reapropiación del agravio *sudaka* en el caso de Sudamérica, y una posición descolonial frente a las imposiciones epistemológicas de los términos América, Hispanoamérica, América Latina, Latinoamérica, en el caso del vocablo Abya Yala del pueblo kuna (perteneciente a las lenguas *chibchas*) que podría traducirse al español como “tierra fecunda”, “tierra en crecimiento”.

partir de la inclusión de la *alteridad* de productos y procesos culturales de los sures simbólicos como la colección del Museo de Arte de Nueva York, MoMa.

Los años noventa fueron el inicio de incursiones dispersas en la contienda por la *idea del arte latinoamericano* —en plena construcción— y sus réditos en el Estado español, a partir de una intrincada trama que involucró patrocinadorxs privatxs y estatales, curadorxs, e instituciones museales; locales e internacionales. A través de episodios marcados por oleadas de conmemoraciones, mareas multiculturales y globalización, instauraron pautas para establecer distintas relaciones con agentes y sentidos provenientes de Abya Yala.

Bogando por el multiculturalismo norteamericano en 1992, se desarrollaron distintas exposiciones en el Estado español que, si bien no pretendían hablar sobre la idea de arte latinoamericano, se vincularon por vía de las conmemoraciones del V Centenario del “descubrimiento” en 1992. La Exposición Universal de Sevilla, un megaevento que buscaba construir hacia afuera y hacia adentro la imagen de España como una nación moderna, tuvo como eje temático central la era de los descubrimientos. Esta se organizó para coincidir con el tiempo de viaje de Colón a América en 1492 (6 meses) y fue clausurada en un acto público por el rey Juan Carlos I el 12 de octubre. Como parte de la Expo Sevilla 92 se desarrolló *Plus Ultra*, un proyecto de intervenciones *site specific*, curado por Mar Villaespesa que buscaba resignificar las nociones del viaje en vínculo con geografías concretas e históricas relativas al hecho colonial, incluyendo perspectivas de algunxs artistas sudamericanxs.

Años después, Ivo Mesquita presentó *Cartografías* en la Fundación Caixa de Madrid. que desde otra perspectiva de lo geográfico planteaba la compleja discusión en torno a lo artístico latinoamericano y, a su vez, sobre el ejercicio curatorial. La exposición, con un claro tenor internacional, había itinerado antes por Canadá, Caracas, Bogotá y Nueva York. Sin embargo, esta no tuvo el nivel de recepción y debate que pudo haber tenido, para Estrella de Diego fue “una ocasión perdida para replantear las relaciones entre España y América Latina para renegociar los significados a muchos niveles” (2009, 304).

Atendiendo la transición de siglo y en plena consolidación del estudio de la poscolonialidad en los discursos artísticos, el curador canario Octavio Zaya conceptualizó, por invitación del entonces director del MNCARS José Guirao, el proyecto *Versiones del Sur*. Esta es una de las exposiciones más ambiciosas hasta el momento del MNCARS,<sup>5</sup> en la que Zaya invitó a varios curadorxs provenientes de Abya Yala, insertxs en el circuito internacional del arte y algunos de

---

5 El anterior Cocado y crudo (que atendía la globalidad multicultural desde Nueva York), curado por Dan Cameron en 1994, bajo la dirección del MNCARS de María del Corral en el año. (Godoy, 2018)

sus epicentros de poder. En ella, se construyeron cinco muestras diferenciadas<sup>6</sup>, compuestas por “revisiones radicales del discurso establecido, de eso que se había dado en llamar el arte ‘latinoamericano’ y que en aquel momento pasaba a ser arte “de Latinoamérica” (De Diego, 2009, 306).

Enmarcadas en una nueva oleada de conmemoraciones del Bicentenario de las Independencias de los Estados Sudamericanos en 2010, se presentaron distintas exposiciones, que, si bien no buscaban alinearse con las conmemoraciones, fueron generadas en ese denso espacio discursivo. En el CA2M de Móstoles se presentó *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, curada por el colectivo *El Espectro Rojo*: Cuauhtémoc Medina, Mariana Botey y Helena Chávez Mac Gregor. Esta muestra, según Godoy, “cayó en la formalización como criterio de inclusión, sin dar cuenta de los diferentes sentidos que obras divergentes ahí expuestas podrían introducir” (2018, 332).

Por su parte, el MNCARS —dirigido por Manuel Borja-Villel— presentó *Principio Potosí ¿Cómo cantar el canto del señor en tierra ajena?* en 2010, curada por los artistxs y curadorxs alemanxs Alice Creisher, Andreas Siekmann y Max Jorge Hinderer, con la participación de Silvia Rivera Cusicanqui y el Colectivo 2. Esta muestra, desde una perspectiva posmarxista, buscaba reubicar la modernidad en el hecho colonial.

A partir de estas curadurías se puede evidenciar el protagonismo que instituciones museales como el MNCARS y prácticas curatoriales de algunxs de los curadorxs más visibles de Abya Yala han asumido en la producción de la *idea de arte latinoamericano* que circula en el Estado español. Este proceso inició con la inclusión de obras sudakas curadas por autoridades españolas, pasó por curadurías de las voces autorizadas del mundo curatorial internacional provenientes de Sudamérica, hasta llegar a una multiplicidad de presencias *sudakas* migrantes, tanto en las colecciones y en las programaciones, así como profesionales en los museos, que durante los la última década han delineado una suerte de relación de codependencia entre las instituciones y circuitos españoles y agentes artísticxs, investigadorxs, curadorxs provenientes de Abya Yala e inscritxs en los circuitos de circulación globales en los que el “arte latinoamericano”, así como el arte de otras regiones “periféricas”, continúa aumentando su valor.

6 *Más allá del documento*, curada por Octavio Zaya y Mónica Amor; *Heteretopías: medio siglo sin-lugar, 1916-1968*, curado por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea; *No es sólo lo que ves. Pervertiendo el minimalismo*, curado por Gerardo Mosquera, *F(r)icciones*, curado por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa y *Eztétyka del sueño*, curada por Octavio Zaya y Carlos Basualdo.

## Principio Potosí, anverso y reverso

*Principio Potosí. ¿Cómo cantar el canto del señor en tierra ajena?* fue un proyecto expositivo desarrollado por el MNCARS, la Haus der Kulturen der Welt como y el SEACEX (Acción Cultural Española), que contó con un “presupuesto global de cerca de un millón de euros” (Godoy, 2018, 341).

La curaduría del proyecto estuvo a cargo de Alice Creischer y Andreas Siekmann, artistas alemanes “herederos de la crítica institucional y la investigación militante” (Godoy, 2018, 339) de corte posmarxista, con una larga trayectoria en los circuitos del arte europeos. Este fue su segundo proyecto expositivo en estrecho vínculo con Sudamérica, ya que en 2004 fueron los directorxs artísticxs de la muestra *Pasos para huir del trabajo al hacer*, dentro del proyecto *Ex-Argentina*, del Instituto Goethe de Buenos Aires. Para *Principio Potosí* tuvieron la co-curaduría del investigador germano-boliviano Max Jorge Hinderer Cruz, quien en ese momento adelantaba estudios de doctorado en Alemania acerca de la economía política de la coca y cocaína; este fue su primer proyecto expositivo. La exposición también tuvo un apéndice curatorial en Bolivia encabezado por Silvia Rivera Cusicanqui y un grupo de sociólogxs bolivianxs denominado El Colectivo.<sup>7</sup> El objetivo de tener un apéndice curatorial en Bolivia respondía a la necesidad de establecer puentes entre el proyecto y lxs curadorxs en Europa con el contexto boliviano, así como una mediación local para el proceso de préstamo de obras coloniales.

El proyecto curatorial se planteó, en términos conceptuales, “como una operación crítica que intentaba descentrar el origen de lo que entendemos por modernidad occidental, hacia sus arranques en el proyecto colonial como primer momento de globalización, tanto económica como de los sistemas de control” (Godoy, 2019, 340). Rastreó su origen hasta la Villa Imperial de Potosí del siglo XVI, hoy conocida como Potosí, una ciudad boliviana ubicada en una zona rica en metales preciosos que siguen siendo explotados. En términos prácticos, la exposición proponía una especie de conversación diacrónica entre obras del periodo colonial y obras contemporáneas. Esta operación curatorial ampliamente usada en la actualidad fue uno de los elementos de ruptura de la exposición.

La conversación diacrónica entre pinturas coloniales y algunas republicanas, producidas en su mayoría en territorios de Abya Yala —veintidós de veintisiete—, interpeladas por proyectos contemporáneos individuales y colectivos, que oscilaban entre el arte y el activismo —veintinueve en total—, evidenciaba la actualidad de las tesis poscoloniales-posmarxistas centrales en la exposición. En sintonía con la idea de lxs curadorxs de que “la ‘curaduría’ no es una profesión,

7 El Colectivo estaba integrado por: Luis Alemán Vargas, Helena Castaño Silva, Molly Geidel, Álvaro Pinaya Pérez, Hernán Pruden, Eduardo Schwartzberg Arteaga y Juan Vaca Carraffa.

sino una forma de indagar cómo el artista puede continuar su trabajo bajo las condiciones políticas actuales” (Creischer, 2010, 12), los proyectos contemporáneos invitados estaban directamente relacionados con conflictos asociados a las consecuencias de la modernidad colonial y el capitalismo en el presente, en relación con la explotación de la vida, es decir, de la capacidad productiva y reproductiva de los territorios y cuerpos en países como España, China, Bolivia, Argentina y Abu Dhabi.

En otra línea discursiva, la reubicación del proyecto moderno también se expresó mediante la alianza entre arte, economía y poder (poder análogo a la religión en el siglo XVI), en relación con las dinámicas y términos de la conversación entre las obras coloniales, las contemporáneas, las instituciones, lxs artistas y curadorxs. En el catálogo de la exposición, Alice Creischer afirma:

En la ecuación entre la producción artística actual y la pintura colonial existe una fractura que señala un desequilibrio histórico que perdura y que atañe directamente a esta exposición y a su génesis: lo que está en juego es la relación de fuerzas entre la política internacional de museos, las demandas de devolución rechazadas y el robo de objetos rituales y de arte que todavía no se han repuesto. (2010, 48)

Como una vía para establecer lazos de cooperación desde el terreno de la conservación, lxs curadorxs esperaban negociar el viaje de algunas obras coloniales que eran propiedad de las comunidades. Sin embargo, se exacerbaban los miedos y recelos de años, generados gracias a lógicas de colonialismo internas. Entre estos, la corrupción estatal que participaba del saqueo de patrimonios de las parroquias, ocultando e ignorando el problema; instituciones museales que expropiaron a las comunidades de sus patrimonios artísticos bajo el chantaje de la conservación y la seguridad, y condiciones de neocolonialismo, como coleccionistas extranjeros que durante años recientes habían comprado obras con valor histórico, muchas de las cuales terminaron en colecciones de museos europeos. Estos patrimonios, una vez eran sacados del circuito en los que tenían un valor de uso, pasaban a tener un valor de cambio, “un precio, encubierto bajo la noción de ‘patrimonio nacional’, si se atesora en un museo, o en efectivo, si se realiza en el mercado ilegal” (Pruden, 2010, 46).

En este farragoso terreno, los conflictos por el préstamo de obras patrimoniales no se hicieron esperar, no solo en territorios bolivianos sino también en el europeo. Varias obras que estaban dentro de la curaduría nunca llegaron a estar en la exposición. Dos ejemplos de ello fueron la obra *Inferno* de 1739 del Maestro de Caquiaviri la cual pese a la mediación en las negociaciones de Cusicanqui y El Colectivo, la participación de funcionarios del Gobierno boliviano e incluso del director del MNCARS, Manuel Borja Vilel, no fue prestada por la comunidad

parroquial a la que pertenece. Y una obra custodiada por el Museo de las Américas de Madrid y algunos quipus custodiados por el Museo Etnológico de Berlín, que no fueron prestados bajo distintas justificaciones.

Las negativas de los préstamos de obras coloniales en Europa, la negativa a prestar la obra *Infierno*, albergada en la Iglesia de Caquiaviri, Bolivia y la forma como los curadores y las instituciones manejaron el problema expresan la paradójico el carácter colonial de *Principio Potosí*. En un intento por evidenciar el delicado tema de los saqueos y el patrimonio artístico, lxs curadorxs narran en el catálogo las razones de *Por qué vienen y por qué no vienen los cuadros*. Esta anécdota también se expuso en sala:

El Alcalde de Caquiaviri exigió primero, a cambio del préstamo, una exposición individual en el Museo Reina Sofía y en el Centre Pompidou para un famoso artista folclórico que es hijo predilecto de la comunidad. En el transcurso de las negociaciones posteriores exigió, además, un tractor de alta montaña y la posibilidad de que 20 miembros de la comunidad pudieran viajar a Madrid con el cuadro. Existen rumores de que con estas exigencias el alcalde quería recuperar las simpatías de la comunidad, que había perdido. (Creischer, 2010, 19)

Varias cosas pueden decirse de este fragmento, entre ellas que dista considerablemente de cómo El Colectivo relata esta negociación:

La preocupación de las autoridades indígenas por la salida de los cuadros señalaba que este equilibrio podía ser afectado y producirse alguna catástrofe, dado el poder inscrito en las imágenes y sus símbolos. Posteriormente las posibilidades del préstamo se fueron reduciendo al intervenir los infaltables intereses culturales locales: el pintor aymara Mamani consiguió que las autoridades municipales pusieran como condición del préstamo su inclusión como artista invitado a la muestra. Transcurridas unas semanas, intentaron negociar directamente con la Embajada española el préstamo de cuadros a cambio de un tractor. En versión del párroco de Caquiaviri, estas condiciones ni siquiera habían surgido de una consulta con las comunidades o el obispado. La iglesia parecía también sentirse con la primacía propietaria sobre estas obras. (Schwartzberg, 2010, 50)

Sin entrar en todos los detalles de lo que unxs y otrxs argumentan, lo interesante en este caso es poner sobre la mesa la pregunta por las implicaciones de incluir esta anécdota en el catálogo y en la muestra. Considero que estas líneas que dibujaron lxs curadorxs revelan de una manera exacta la afirmación de Creischer, de que el *quid* de esta exposición fue la relación de fuerzas desiguales entre la política internacional de los museos, las demandas de devolución rechazadas y el robo de objetos rituales y artísticos que todavía no se han repuesto. Todo ello con la profunda y activa relación de subalternidad entre el Estado español y los Estados de Abya Yala como telón de fondo.

Independiente de los distintos intereses que estaban en pugna aquí, desde el terreno de la curaduría vale la pena preguntarse: ¿por qué resulta extraño que el alcalde de Caquiaviri propusiera como condición de préstamo que un artista de su comunidad (un artista folclórico como lo identificaron lxs curadorxs) fuera incluido en la muestra? ¿Es acaso muy distante esta solicitud, a la efectiva inclusión de artistas por parte del Museo en esta misma exposición? (Godoy, 2018, 349) Sin ir demasiado lejos, ¿no sería equiparable a la normal y aceptada práctica de fundaciones europeas de apoyar proyectos en Abya Yala con sus recursos, a cambio de que artistxs de sus países participen en ellos?<sup>8</sup>

También resulta paradójico que un proyecto ubicado en el terreno discursivo de las *modernidades múltiples* considere incomprendible que en su cosmogonía sea necesario que personas de la comunidad acompañen el viaje de las obras. ¿Podría ser esta una solicitud comparable a lxs correos o *comisarixs*, — como les llamamos en Abya Yala — y técnicxs que exigen las instituciones para que algunas de sus obras puedan viajar y ser exhibidas en otros lugares?

Finalmente, es irónico que justo en el marco de un proyecto que intenta pensar en las formas en que los sistemas económicos coloniales han generado profundas desigualdades y opresiones, sea digno de mofa que el alcalde de una comunidad pida un tractor de montaña — y no un Ferrari — a cambio del préstamo de una obra con un valor imponderable para su comunidad. ¿Acaso no sería esto equivalente a un *fee* pagado por el préstamo de una obra a una institución privada o a un artista?

No estoy diciendo en modo alguno que estas solicitudes debieron ser aceptadas, estoy poniendo en relieve que justo estas estaban en el orden de las diferencias y asimetrías que eran los problemas conceptuales centrales de *Principio Potosí*. Además, en lugar de ser activadas políticamente en la muestra, o incluso ignoradas, fueron expuestas y banalizadas como sinónimo de oportunismo provinciano.

En este momento de las negociaciones de obras coloniales, pero también de la negociación interna entre lxs curadorxs, los desencuentros alcanzaron un punto irreconciliable, por lo que Rivera y El Colectivo decidieron abandonar el proyecto. Argumentaron lo siguiente:

La subalternidad se expresó también a nivel del equipo de curadores: el papel central lo ocupaban los europeos, en tanto que los andinos nos veíamos reducidos al papel de informantes, a producir textos como materia prima, mientras las abstracciones teóricas y estéticas eran patrimonio de los artistas y curadores europeos. Un discurso de “solidaridad” y de “radicalidad” que no pasó de ser un eufemismo para encubrir la incompreensión de la propuesta curatorial andina. (Schwartzberg, 2010, 49)

8 Como la misma Acción Cultural Española, y otras presentes en Colombia, como la Fundación Mondrian o Pro Helvetia, por mencionar solo algunas.

Ante esta situación, el Museo propuso un espacio alternativo para desarrollar la propuesta de El Colectivo. Frente a esta posibilidad, y después de *consultar a la coca*, por medio de un ritual con una autoridad espiritual aymara, El Colectivo 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” (Godoy, 2019, 392). Pese al desencuentro curatorial, esta decisión y sus consecuencias supusieron un elemento conflictivo inédito que activó políticamente la encrucijada del colonialismo interno en *Principio Potosí* y su *Reverso*.

Resulta significativo que el Museo planteara un espacio de posibilidad y editara la publicación: *Principio Potosí Reverso*. Cerca del 37 % de las obras seleccionadas del periodo colonial eran anónimas, todas ellas producidas en Abya Yala. El asunto del anonimato, más que un complejo nudo de condiciones históricas, depende también de las posibilidades materiales y epistémicas de las academias y espacios de investigación en los distintos países para construir los relatos artísticos. Esta es otra dimensión que revela las asimetrías fundadoras de la colonialidad.

*Principio Potosí Reverso*, en términos de contenidos, es una versión *otra*, el reverso de la exposición. Fue un punto de vista distinto que permitió transparentar los conflictos que se quedan en la oscuridad, incluso de los proyectos más radicales, porque parece que la memoria es solo para el éxito. Por ello, esta publicación resulta un valioso material de trabajo para el quehacer curatorial e investigativo, pues expone sus procesos complejos en múltiples niveles. Esta publicación fue “integrante de la muestra pero a la vez desafiando lo que esta suponía en términos teóricos y estéticos” (Godoy, 2019, 392). En ella se ocupan una gran cantidad de palabras en aymara y un glosario, que implica un trabajo adicional para lxs lectorxs. Inicia 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.

Respecto a este apéndice disidente de la exposición, es significativo que algunxs académicxs e investigadorxs que están realizando y estudiando procesos históricos de sus antepasadxs, que continúan hoy activos y de los que son —somos parte— se sitúen en el lugar de la resistencia y creación de mundo y cultura, aun en este hábitat de la infamia. En este caso, lxs involucradxs 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 la curaduría europea. El hecho de que no se haya logrado establecer un diálogo con esas personas que ocupan lugares de resistencia activa —desde instrumentos propios y relatos apropiados—, argumentando que distorsionaba la coherencia del relato positivo, que traduce, interviene y mastica a cuadros y personas en esa misma

maquinaria que buscaba denunciar, eliminó la posibilidad de hablar no con unx otrx, sino desde unxs nosotrxs en la exposición. Sin embargo, tal vez más productiva críticamente, esta publicación permitió exteriorizar una discusión conflictiva, álgida y dolorosa.

Para este estudio, consulté, sobre todo, el catálogo de la exposición y la publicación *Principio Potosí Reverso*. Ambos escritos y editados por lxs curadorxs, como espacios de memoria. El catálogo de la exposición reúne tanto el recorrido de la muestra, como algunas piezas visuales y un compendio de fuentes: entrevistas, artículos y relatos, que profundizan y amplían las ideas y razones del proyecto expositivo. Esta publicación intenta, a modo de Rayuela, generar un recorrido polimórfico de lectura. Sin embargo, y al igual que en la exposición, las opciones para abordarla eran realizar la lectura-recorrido propuesto, enrevesado entre textos principales, en ocasiones cortados y continuados en anexos junto a las imágenes de las obras, montaje museográfico y mapas del recorrido, o perder la mitad de la información. En esta suerte de curaduría editorial, se incluyeron voces de intelectuales de Abya Yala, que funcionaron como fuentes de información y documentación, pero sobre todo como legitimación del relato de lxs curadorxs, sin que su inclusión implicara una conversación en sala.

## Del inconsciente colonial, el multilinguaje y la opacidad

En este apartado me referiré a algunos aspectos que considero revelan un *modus operandi* nodal en esta curaduría. Para Aníbal Quijano,<sup>9</sup> la represión del proceso colonial “recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión finalizada y objetivada, intelectual o visual” (Quijano, 1992, 12), que derivó en la *colonialidad del saber*. Por su parte, María Lugones realizó una revisión de Quijano en la que incluyó otra perspectiva, a la que define como “colonialidad del género”, que “construye, hegemonícamente, al género y a las relaciones de género [y] constituye el significado mismo de ‘hombre’ y ‘mujer’ en el sentido moderno/colonial” (Lugones, 2008, 98). Esto permite imponer la heterosexualidad, que

permea el control patriarcal y racializado sobre la producción, en la que se incluye la producción del conocimiento, y sobre la autoridad colectiva. Entre los/as hombres y mujeres burgueses blancos, la heterosexualidad es, a la vez, compulsiva y perversa ya que provoca una violación significativa de los poderes y de los derechos de las mujeres burguesas, y sirve para reproducir el control sobre la producción (Lugones, 2008, 98).

<sup>9</sup> A modo de dato curioso el MNCARS tiene una cátedra denominada *Anibal Quijano* y ni un solo libro suyo en la biblioteca aunque sí una modesta colección de teoría poscolonial.

A los procesos de la colonialidad descritos anteriormente se suman los efectos en la reproducción de aparato estético moderno, cuya vigencia se puede rastrear en la contemporaneidad. Estos procesos hacen posible que unx de los curadorxs más reconocidxs en Abya Yala, el mexicano Cuauhtémoc Medina, a propósito de *Principio Potosí* escriba en el mismo texto:

Es una paradoja inmanente a la condición global y su condición neocolonial que las mejores intenciones hagan emerger frecuentemente confusión perniciosa” (Medina, 2010) y “la claridad intelectual<sup>10</sup> de esas dos obras no consigue purgar aberraciones como la melcocha neocatólica de populismo visual de los videos y acciones del grupo boliviano Mujeres creando. (Medina, 2010)

Con la intención de desgajar esa paradoja, mencionaré algunas de las obras de la muestra, para abordar la colonialidad en relación con la construcción social del gusto estrechamente vinculado a las prácticas artísticas.

Dentro del primer bloque de la exposición: *Existe una acumulación de capital que solo se llama así*, se ubicó la *mita* como primera institución de opresión capitalista. En esta sección se encontraba el cineasta alemán Harun Farocki, a quien se le encargó realizar una pieza sobre el cuadro *Cerro Rico y la Villa Imperial*, de Gaspar Miguel de Berrío (Potosí, c. 1706- c.1762), llamada *La Plata y la Cruz*. El autor relata en el catálogo que no existía en ese momento casi ninguna reproducción que permitiera observar todos los detalles del cuadro. Este se hallaba en el Museo Colonial de Charcas, en la ciudad de Sucre, Bolivia, y viajaría a Europa dos semanas antes de la exposición. Por ello, decidió visitar la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín, según cuenta, considerada una de las mejores del mundo, que alberga libros en español, portugués, inglés y en menor medida alemán y francés. Sobre esto comenta: “Aquí el objeto de estudio ‘Latinoamérica’ raras veces sale de sus fronteras idiomáticas” (Creischer, 2010, 73). A pesar de estas “barreras”, halló mucha información sobre Potosí y su historia, “incluso información altamente especializada sobre las condiciones de vida y de trabajo de los indígenas o sobre la introducción de medios de trabajo y bienes de lujo” (Creischer, 2010, 73). Aun así, no logró encontrar información suficiente sobre la pintura, por lo que decidió viajar a Bolivia con su equipo: “El cámara Ingo Kratisch, el técnico de sonido y director de producción Matthias Rajmann”. Ya en el museo, la directora y las empleadas le ayudaron personalmente, incluso movieron el cuadro de sitio para que pudieran filmarlo con mejores condiciones de luz natural. Al terminar esta labor, Farocki viajó a Potosí:

Nunca me había ocurrido que un lugar en el que no hubiera estado antes me resultara tan familiar gracias a un cuadro pintado 250 años atrás, y me sorprendió

10 Refiriéndose a *La Plata y la Cruz* de Harun Farocki y 143.353 (*los ojos no quieren estar siempre cerrados*) de Marcelo Expósito.

la naturalidad con que las personas habitaban las casas de la ciudad antigua. Primero había escrutado la obra del pintor y ahora examinaba a los habitantes de la ciudad que él había pintado con tanto detalle (Creischer, 2010, 73).

¿Podría decirse que la afirmación de Cuauhtémoc Medina respondía a una mirada occidental universalizante? Una interiorizada en todos nosotros, inclusive en investigadorxs de este talante crítico, una que nos constituye a tal nivel que aprobamos y alimentamos la asociación de la condición de privilegio con la claridad intelectual. Se normaliza el acceso a recursos económicos, técnicos y sistémicos que posibilitan y garantizan operaciones limpias, es decir, comprensibles dentro de un régimen escópico<sup>11</sup> concreto, como definición de calidad indiscutible. Será esta una mirada colonizada/occidentalizada que escamotea bajo la idea de calidad occidental una reactualización artística de la expedición como institución de saqueo, en este caso, simbólico, que se sigue sustentando sobre la superioridad blanca y masculina que además produce un ejercicio obvio de contraste.

El primer corte de la narración fue marcado por unas tijeras que indican varias consecuencias de la *mita*.<sup>12</sup> La primera, la administración de la vida, pretendió revisar las prácticas en torno al cuerpo y al patriarcado en relación con el colonialismo. En otras palabras, era la sección feminista de la exposición. El punto de partida en este corte fue una reflexión sobre la administración de los cuerpos, que conducía a reflexionar sobre el patriarcado y la colonialidad.

En respuesta al cuadro anónimo, *Virgen del Cerro* (1720), el colectivo Mujeres Creando, encabezado por la mediatizada María Galindo, realizó dos acciones callejeras en La Paz. En la primera, *Virgen del cerro*, una actriz intervenía sobre una gigantografía del cuadro homónimo, con el objetivo de subvertir sus símbolos —desnudando al Padre y al Hijo, cortando la cabeza del Rey y superponiendo al Sol y la Luna sobre el Espíritu Santo. En la segunda, *Virgen Barbie*, una virgen blanca era transformada en *chola* en un acto de procesión. De estas acciones se incluyó en sala un registro en video. También se realizaron dos grafitis en sala. El primero: *Ave María llena eres de rebeldía* y el segundo: “*Tú me quieres virgen, tú me quieres santa, por eso, tú me tienes harta*” que respondían al cuadro anónimo

11 Desde los estudios visuales, este concepto se refiere a una suerte de orden visual no natural que establece formas de ver y entender el mundo en relación estrecha con el horizonte de posibilidad técnica, tecnológica de una época determinada.

12 La mita colonial es una deformación del sistema de trabajo o contribución incaico. Esto implicaba un turno de trabajo por un periodo de tiempo determinado para los hombres de un rango de edad específico dedicados a la construcción de caminos, puentes, acueductos entre otras “obras públicas” de los tawantinsuyanos. Con la invasión española, este modelo de trabajo se usó para explotar la mano de obra indígena bajo lógicas esclavistas, para extraer minerales y cultivar la tierra con ninguno o muy desigual beneficio para los indios mitayos. Debido a este modelo de explotación, tanto del territorio como de las personas, los grupos indígenas y su cultura fueron drásticamente reducidos.

de primera mitad del siglo XVIII, *Las Novicias*.<sup>13</sup> Este colectivo trabaja desde 1992 en la Paz, Bolivia, y se sitúa en el anarcofeminismo, desde cuyas posturas realiza críticas directas y explícitas al poder religioso, político e incluso indígena de su país. Desarrollan acciones callejeras y grafitis, pero, sobre todo, articulan procesos activistas y redes de mujeres, desde su casa comunitaria: Virgen de los deseos.

Hay que otorgarle a Medina que la palabra —aberración sea la más precisa para describir el trabajo de *Mujeres Creando*, para seguir con la corrección, según la RAE esta palabra significa: —acto o conducta depravados, perversos, o que se apartan de lo aceptado como lícito—. La pregunta que surge aquí es: ¿qué posibilita que esa toma de la voz propia, radicalmente contextual, sea, por un lado, una falta al buen gusto —obviando por completo su inscripción en un escenario político de resistencia— y, por otro, la voz autorizada para hablar de la complejísima relación de género y colonialidad que para lxs curadorxs pareciera que debe seguir siendo responsabilidad de las mujeres? Francisco Godoy relata que la obra de Rogelio López Cuenca que cierra esta sección no fue una obra nueva sino una ya existente, ya que lxs curadorxs se negaron a que, como hombre, hablara de un tema feminista (Godoy, 2010, 400). Aunque el proyecto asume una “posición decididamente internacionalista y anti-identitaria” (Creischer, 2010, 13) resulta muy confuso dónde se establece una línea de límite ético y filosófico para hablar o no por lxs otrxs en este proyecto.

Acerca del sincretismo cultural, a través de la superposición de la Virgen y la Madre Tierra, la investigadora y artista plástica Elvira Espejo propuso una instalación que respondía a la pintura del siglo XVIII de Luis Niño, *Virgen de Candelaria de Sabaya*. En su proyecto, la artista anudaba la historia de migración de la Virgen de la Candelaria de Tenerife a los Andes, con la fiesta del Tata Quri, en la que un santo de oro envuelto con textiles, dentro de un *kipu*, en el que también se encontraba la pintura de Luis Niño. “La instalación fue completada por una serie de representaciones del camino a su poblado y un audio con canciones interpretadas por la misma artista para reflexionar sobre los procesos globales del textil desde su localidad” (Godoy, 2010, 400). Según la artista, los *kipus* que aportaba eran “información oculta o cifrada que no obstante podría revelar muchas cosas” (Creischer, 2010, 62).

Esta fue una de las obras a las que más me costó acercarme (teniendo en cuenta que no la vi en directo), ya que no lograba dilucidar sus relaciones internas ni sus conexiones con la idea de administración de los cuerpos y el territorio que sugería la curaduría. Ni con las imágenes de la obra, ni las entrevistas a Espejo ni los textos del catálogo, lograba atisbar los puntos de conexión. Es gracias a *Principio Potosí Reverso* que logré ver una *chispa*:

---

13 En el catálogo de la exposición se reproduce un texto alusivo a la pintura *Entre dos poderes* de María Galindo / Mujeres Creando, que acompañaba las obras en sala a través de un audio.

Los *kipus* fueron un sistema mnemotécnico y de registro usado por la gente antigua de los Andes, vinculado al arte textil y a los significados abstractos de nudos y colores. La mayor colección de *kipus* prehispánicos se conserva en el Museo Etnológico de Berlín, pero poco se ha avanzado en el desciframiento de su lenguaje, a pesar de que seguían usándose en varios lugares de los Andes hasta hace poco. Los rastros de su uso revelan que no sólo eran registros numéricos sino también inscripciones propiciatorias de naturaleza ritual, que permitían ordenar el cosmos al enumerar las ofrendas a las *wak'as* o lugares sagrados de culto a los antepasados. La lectura académica sobre los *kipus* arqueológicos, obsesionada por establecer sus regularidades numéricas, ha terminado por convertirlos en “códigos sin mensaje”. (Rivera, 2010, 1)

Considero el proyecto de Espejo como una de las evidencias más claras del juego de “códigos sin mensaje” de *Principio Potosí*. Esta exposición intentó construir un dispositivo de decodificación de los mensajes de las obras coloniales arraigadas a Sudamérica y sus configuraciones coloniales, a partir de los valores del sistema de códigos del arte contemporáneo, para hablar de un sistema que por 500 años ha extractivizado la vida en una compleja filigrana de jerarquías. Para este juego se invitó a artistas que participaban de los circuitos del sistema del arte internacional, así como a agentes como Elvira Espejo, María Galindo con Mujeres Creando o Silvia Rivera con El Colectivo 2; quienes, estando en la periferia del código, o hablando otros idiomas, interactuaron de formas distintas con desde sus ubicaciones particulares.

Por su parte, Rivera y El Colectivo 2 intentaron ofrecer una traducción parcial de su propio lenguaje-código (en el sentido idiomático, pero también visual), como punto de partida para entablar una conversación en el libro *Principio Potosí Reverso*. Galindo y Mujeres Creando<sup>14</sup> también tradujeron parcialmente su mensaje plagado de extranjerismos, al usar herramientas, estrategias y plataformas del campo del arte, que deformaban y contaminaban uno y otro lenguaje en sus acciones en espacio público y grafitis dentro del museo. Espejo tradujo solo el enunciado general, manteniendo el idioma original del contenido de su proyecto en la *Obra Camino de las santas*, que conservaba los códigos cifrados, ocultos para la mirada no indígena. Estas traducciones lingüísticas y culturales implican pérdidas de sentido en muchas direcciones, en especial para quienes no ocupan los lenguajes hegemónicos. Al final lxs espectadorxs se llevaron la peor parte, cuando menos la más pobre, estandarizada y vaciada.

*Principio Potosí* buscó no tanto establecer una relación historicista entre presente y pasado, sino “crear genealogías propias dentro la historia del arte”

14 En distintas ocasiones Mujeres Creando ha usado los lenguajes del arte (en el MNCARS en *Versiones del sur Cinco propuestas en torno al arte en América 2000*, por ejemplo) estratégicamente para fines de comunicación incluso mediáticos, que por una vinculación al campo artístico, sus lógicas y sentidos.

(Creischer, 2010, 226), en las que el presente tuviera la potestad de extraer imágenes y memorias del pasado en función de su potencial revolucionario. La pregunta que surge al respecto es: ¿quién está en posición o tiene la potestad de crear esas genealogías y de extraer ese potencial revolucionario? Lo que sucedió en este caso fue que una serie de artistas contemporáneos con la potestad otorgada por su ubicación geopolítica en el entramado artístico internacional se enfrentaron e interpretaron obras coloniales que, en su gran mayoría, nunca antes habían visto. Gracias a ello, estas obras fueron subsumidas en las lógicas del arte desde un desapego historicista que, más allá de descontextualizarlas en términos históricos, en algunos casos las desconectó de sus sentidos simbólicos actuales y vivos, en el caso de las obras coloniales pertenecientes a comunidades parroquiales que sí viajaron a la exposición. Al tiempo, propició espacios de posibilidad para que agentes artísticos y activistas vinculados a los sures simbólicos entrarán a ciertas discusiones en sus propios términos.

## Devolver el agravio

Este espacio es más seguro para ustedes que para mí. Este espacio es más seguro.  
Este espacio es para mí. Este espacio no es seguro. Este espacio [no] es para mí.  
Este espacio seguro que no es para mí. Este espacio no es seguro pero va a ser  
para mí. (Montes, 2018, 193)

En 2017 iki yos piña y Francisco Godoy, integrantes del colectivo Migrantes Transgresorxs, se acercaron a Manuela Villa Acosta, responsable del Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid, para proponer un taller. Luego de esta primera toma de contacto, y como Colectivo Ayllu, construyeron un proyecto de investigación-acción en torno a la experiencia de migración de cuerpos disidentes y no hegemónicos en el Estado español, desde acciones anticoloniales, con el que fueron seleccionados para el programa de larga duración de residencias de investigación artística de Matadero Madrid. Esta es una institución del Ayuntamiento de Madrid dedicada a la creación contemporánea, fundada en 2006, que, a lo largo de su existencia, ha desarrollado programas culturales experimentales y proyectos artísticos multidisciplinares vinculados con su contexto más próximo y con otros entornos culturales.

Ayllu es un colectivo de investigación conformado por migrantes de las excolonias racializadas, disidentes sexuales y de género, que se encuentran en Madrid. Todxs ellxs trabajan entre el activismo y la Academia, trezando vínculos en el

terreno de las prácticas artísticas desde la acción política.<sup>15</sup> Desde la residencia, Ayllu ha desarrollado múltiples actividades: talleres relativos al cruce de anti-racismo, antiespecismo, migración, autodefensa y acciones anticoloniales en espacios culturales que conservan legados coloniales. Han participado también en otros espacios de Matadero, como Intermediæ, dentro del proyecto Una ciudad muchos mundos, con la corpografía colectiva *Madrid, Una ciudad muchas fronteras*.<sup>16</sup> Construyeron el Programa Orientado a Prácticas Subalternas, O. S, que ha contado con numerosxs invitadxs provenientes o posicionadxs en el sur global.<sup>17</sup> También construyeron la exposición *Devuélvannos el Oro*, así como diversas publicaciones.

Aunque varias de sus actividades han sido abiertas al público en general, su programación siempre ha estado dirigida a personas migrantes no blancas; por ello, buena parte de estas actividades han sido de carácter no mixto.

Al igual que la exposición revisada anteriormente, *Devuélvannos el oro* tuvo una publicación homónima, *Devuélvannos el oro, cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*, que reunió una serie de voces y conversaciones conectadas con los problemas centrales de la exposición y en general de la residencia. Estas reflexiones en primera persona fueron construidas por lxs integrantes de Ayllu y por al-gunxs participantes e invitadxs a realizar acciones anticoloniales, entre otrxs.

Una de estas voces fue Manuela Villa Acosta, quien reflexionó en un texto dentro de la publicación llamado: “De las profundidades surgió con un precioso vestido”, sobre la presencia del colectivo en Matadero. La coordinadora de residencias habla de su nivel de implicación en este proyecto en función de la conexión establecida por la experiencia compartida de la migración a la Europa colonial<sup>18</sup> y de la búsqueda por posibilitar espacios para la de-construcción y re-construcción de procesos críticos colectivos, generados desde la experiencia de cuerpos vivos dentro de la institución.

15 Ayllu está integrado por Alex Aguirre, Francisco Godoy, iki yos piña narváez, Lucrecia Masson y Leticia/Kimy Rojas Miranda. Todxs ellxs han cursado o están cursando estudios posgrado. Resulta paradójico que una de las formas de extender y justificar la permanencia legal en el Estado español, para muchas personas migrantes, sea realizar estudios de posgrado, los cuales en algunos de los Estados de Abya Yala resultan igual o más costosos que en algunas universidades españolas.

16 Véase: “Una Ciudad, Muchas Fronteras”. *Una ciudad, muchos mundos*. Intermediæ, Ayuntamiento de Madrid. Último acceso: 25 de agosto de 2020. <https://www.unaciudadmuchosmundos.es/articulos/una-ciudad-muchas-fronteras>.

17 Sirin Adlbi Sibai, Gladys Tzul Tzul, Musa Michelle Mattiuzzi, Elvira Dyangani Ose, Daniel B. Coleman, entre otrxs.

18 Ella es española, pero sus padres son migrantes de excolonias.

Manuela Villa ubica su práctica como gestora-facilitadora cultural y no tanto como curadora. Los pensamientos respecto a la idea de curaduría o comisariado que la llevan a posicionarse de ese modo se resumen de la siguiente manera:

La posición generalizada del comisario es, sin duda alguna, la de un prescriptor de lo normativo, un narrador de la Historia que habitualmente cuenta la misma versión, la de cuerpos heteronormativos, occidentales, blancos y burgueses. Es por ello que el lugar que ocupa el comisario me resulta incómodo, porque pienso que habitualmente i) establece un régimen de verdad racional en un espacio supuestamente neutro como el cubo blanco, ii) extrae las obras de una realidad manchada / caótica / bulliciosa para mostrarlas en un lugar blanco / aurático / silencioso y pretendidamente elevado, iii) no sigue los ritmos de la vida / de la naturaleza sino que sigue los ritmos de la producción industrial, iv) es una figura que impone su lógica / su discurso curatorial sobre una realidad que muchas veces le es ajena —la mayoría de las veces es extractivista—, v) es a menudo una figura épica / heroica que lidera un proceso de construcción de conocimiento basándose en una legitimidad académica o relacional y no en un liderazgo surgido desde la comunidad sobre la cual va a establecer su relato, vi) suele tener como interlocutor a otros miembros de la comunidad artística o de la élite intelectual y no a la sociedad en su conjunto, y por último, vii) ejerce una autoría rígida y habitualmente individual. Estos son algunos de los vicios coloniales que observo en las maneras de comisariar exposiciones más allá de los discursos —políticamente correctos, anti-coloniales y/o feministas— que aparecen en las hojas de sala o en los catálogos. Es por esto, y ya por terminar, que apelo a la posibilidad de ese lugar de producción de obra artística y de conocimiento, de estéticas no-neutras, de militancias, de vidas, de afectividades, de compartir lo cotidiano, de generar tiempos lentos para la experimentación, para el error, para el amor, para la supervivencia. (Villa, 2018, 198)

Esta postura resulta interesante a la hora de pensar proyectos curatoriales contruidos en torno a la *idea del arte latinoamericano*. Lejos de la inmovilidad que genera la evidencia de que la curaduría es uno de los espacios más productivos para establecer relatos hegemónicos, incluso los contruidos por agentes provenientes de Abya Yala —como he apuntado hasta aquí—, sugiere la necesidad de hacerse cargo de la complejidad de “incluir” los relatos de quienes han estado orilladxs a las afueras de las epistemes hegemónicas y, más problemático aún, de “incluir” sus cuerpos y vidas. Según Villa, esta construcción requiere un diálogo constante y transversal entre la institución y los grupos autoorganizados, construido a partir del establecimiento de relaciones que experimenten formas de gobernanza más allá de los modelos verticales clásicos y de las prácticas horizontales de lo común (Villa, 2017).

Es claro que en el caso de Matadero Madrid la institución no alberga una colección, por ende, un aparato discursivo concreto y materializado en objetos cargados simbólicamente; cuenta con un terreno de posibilidades y unas

temporalidades para la experimentación muy distantes a las de un museo. En este marco de posibilidad y disposición a la experimentación se desarrolló la residencia y exposición del colectivo Ayllu.

## Curar la herida colonial y caminar con el pasado

*Devuélvannos el Oro* fue presentada en el Centro de Residencias Artísticas del 6 al 28 de octubre de 2018, como cierre del ciclo del primer año de trabajo e investigación de la residencia. Esa corta temporalidad en relación con el tiempo de exhibición de exposiciones como *Principio Potosí* implica un tiempo extendido de proceso y un tiempo corto de exhibición, en tanto la exposición funciona más como corte, que como punto de llegada u objetivo. En ella, Ayllu operó como colectivo artístico y curatorial, más que seleccionando objetos y trayectorias, estableciendo aliadxs posicionadxs en diversas formas de crítica a la colonialidad: Sergio Zevallos, jota mombaca, Yuderlys Espinosa, Carlos León-Ximénez y Daniela Ortiz. Desde el colectivo realizaron las exploraciones performáticas *El abominable pecado de la sodomía* y *Serían unxs criadxs magníficxs*, desarrolladas en lugares representativos de la memoria colonial española como el Muelle de las Carabelas o el Museo Nacional de Antropología, y también consultaron algunos fondos del Archivo General de Indias.

Las acciones anticoloniales jugaban con la fantasía de “asaltar las instituciones coloniales” (Colectivo Ayllu, 2019, 30) para interpelar sus legados desde corporalidades por fuera de la norma. Tanto el contenido de las acciones como su disposición instalativa en el espacio expositivo indicaban explícita y acusatoriamente la deuda colonial. Este cuestionamiento a la actual cultura española y a su relato amortizador del hecho colonial, fundado en la rabia y en la idea de la “redistribución de la violencia” (mombaca, 2018, 176), buscaba desplazar la incomodidad de los cuerpos racializados a los cuerpos blancos a partir del uso continuo y reiterado de lo que Joaquín Barriendos denomina “imágenes-archivo”, “formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales, se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónica” (2011, 27).

Estas imágenes aparecen como instrumentos de denuncia y resistencia, al generar un acceso crítico a imágenes y sus espacios de poder epistémico — como el archivo —, por parte de cuerpxs que de alguna forma encarnan al cuerpX colectivo violentadx por el hecho colonial y el esclavismo — comunidades afro e indígenas. En este caso, las acciones anticoloniales se dirigieron a impugnar y exponer las cargas y sentidos coloniales de dichos espacios y sus contenidos. Podría pensarse que estas operaciones sobre el archivo funcionan como artefactos de doble filo, que al visitar esas imágenes reactivan y redimensionan su contenido intrínseco; reactualizan su intención de “negar

moral, política y ontológicamente la humanidad indígena" (Barriendos, 2011, 27) y también negrx, desde su racialización etnocartográfica. Al mismo tiempo, reubican la imagen del conquistador, por contraste temporal, en el lugar de la barbarie. Así se perpetúa el binario víctima/victimario y se radicalizan los antagonismos.

Esta exposición, como otros proyectos en una línea similar de Matadero, no recibió una especial atención de la prensa especializada. Sin embargo, de los pocos textos críticos que pude encontrar en línea, los argumentos para rebatir la muestra estaban más fundados en negar la colonialidad e increpar a lxs creadorxs y promotorxs por el dinero público con que esta se realizó, que en entablar una discusión en torno a los legados coloniales. Esto evidencia que, no solo en el terreno de lo artístico sino respecto a los relatos históricos y las epistemologías, seguimos sin tener las herramientas para entrar con autonomía al centro neurálgico de los debates.

Por otro lado, las actividades no mixtas construidas desde Ayllu generaron otros desencuentros. En un nivel menos tenebroso, pero no menos preocupante, está el conflicto con activistas y espacios pretendidamente libertarios, como la escena madrileña *vogue* y *queer* respecto a un taller-encuentro de *vogue* exclusivo para personas racializadxs, organizado por Ayllu en colaboración con lx artista @Galaxialaperla. Estx fue intimidadx en redes sociales por representantes del *vogue* blancxs, quienes argumentaban que no querían gente racializada en la escena que excluyera a la gente blancx, y aseguraban que el tema racial iba separado de la cultura del *voguing* (piña, 2019, 46).

El asunto de la voz y la autoridad para hablar resulta central aquí. Cuando salimos de los lugares de voz y visibilidad asignados por quienes tienen la hegemonía de estas, la violencia estructural se hace visible con toda su potencia. En consecuencia, se genera un proceso doble de exclusión: en primer lugar de las escenas, grupos e instituciones y sus espacios de visibilidad preconfigurados, bajo el pretexto de que se llega al límite de la tolerancia, cuando esa otredad se posiciona en el lugar de quien la ejerce —aunque sea solo de forma simbólica. En segundo lugar, y como efecto rebote, se da un encapsulamiento de prácticas que, aun pareciendo protectoras, convierten en diana a quienes buscan lugares de protección. Todo ello a riesgo de conformar un círculo de autoexclusión, que busca refutar e impugnar la exclusión, pero que puede terminar generando una especie de reconfiguración de la diferencia.

A pesar de ello, es indiscutible que la residencia en conexión con diversxs colectivxs de personas migrantes ha sido un espacio de posibilidad para estrechar redes y generar comunidad en la diáspora, allanando el terreno no solo para construir conocimiento colectivo, sino también para valorarlo y permitir que circule desde lugares no hegemónicos. En este sentido, es sumamente significativo que

Ayllu y Afroconciencia<sup>19</sup> hayan sido lxs colectivxs seleccionados por Matadero Madrid para desarrollar residencias pensadas para un rango de cuatro a cinco años de duración; luego dieron algo más de tiempo, espacio y recursos a tan complejos procesos —cargados con cinco siglos de evasión y capitalización—, como pequeño gesto para saldar la enorme deuda colonial.

“Caminar con el pasado por delante” es una de las máximas del colectivo Ayllu. Es un concepto de la cosmogonía aymara que busca traer y mantener presentes y evidentes las complejas lógicas del hecho colonial de subordinación, racialización y violencia, extrapolándolas al presente en relación con temas como la persecución a lxs migrantxs en el Estado español. Pero... ¿qué implica una acción artístico-curatorial guiada por esta máxima? ¿Pueden construirse prácticas que permitan establecer espacios de diálogo donde lxs participantes estén dispuestxs a abrirse a la posibilidad de la otredad que somos todxs?

Ayllu representa para mí no solo un interesante caso de estudio, sino, y sobre todo, un proceso de interpelación personal, no por las razones que parecieran más obvias con respecto a su sentido de construcción de comunidad en el exilio desde la rabia, sino por todo lo contrario. En mi paso por el Estado español fui consciente de mi no pertenencia, ni a un nicho de producción de conocimientos migrantes adaptados e integrados en las lógicas académicas, ni a otro que los produce desde experiencias de cuerpxs periféricxs, exiliados por el neoliberalismo y vinculadxs a sentidos ancestrales.

Me sorprendí desencajada y de alguna manera insultada al ser identificada como blanco-mestiza. He experimentado en carne propia la sensación que genera la apropiación del agravio al enunciar me sudaka o maricx, y del otro lado he visto como lo heterosexual se transforma, lentamente y con sus debidas proporciones, en sinónimo de eso otrx que en ciertxs círculos es digno de reproche o mofa. Del mismo modo, lo blancx o blancx-mestizx implica el lugar del opresor. Por lo que sentirme interpelada en el autoexilio de un país históricamente gobernado desde discursos criollo, de derecha y paramilitares, en la huida de lo que consideraba externo a mí, fue un golpe de realidad frente a la normalización de mi propia condición de privilegios, en relación con un contexto donde las formas de racismo operan de maneras más soterradxs y están más profundamente internalizadxs. Esto significó analizar mi lugar de origen, la cultura en la que crecí y a la que pertenezco, una históricamente marcada por el racismo, los discursos eugenésicos y de blanqueamiento, asuntos a los que estoy abiertamente en resistencia pero que, de diferentes formas, me han otorgado algunos espacios de visibilidad, protección y oportunidad.

---

19 Espacio Conciencia Afro es el otro colectivo residente de Matadero Madrid, junto al Colectivo Ayllu desde 2017. Véase: <https://www.mataderomadrid.org/residencia/espacio-conciencia-afro>

Por todo ello, me pregunto si en el ejercicio de apropiar el agravio, de darle la vuelta a esas imágenes archivo que fueron construidas para negar la posibilidad de humanidad, para agraviar la otredad, opera un efecto de rebote que ofende a la hegemonía en función de su potencia disruptiva e interpeladora de la normalización del colonialismo. En este caso, si los visitantes de la muestra se dividieron casi exclusivamente desde lo estético-político, en quienes se sintieron insultadxs y quienes apropiaron el agravio, también me cuestiona si este lugar del antagonismo visceral sigue siendo productivo para mellar las estructuras o las deja intactas. En tanto cierra las vías de comunicación entre sujetxs con ubicaciones epistémicas opuestas al tiempo que depende de sujetxs aliadxs dentro de la institucionalidad para poder existir.

## Máquinas de opacidad: museos, exposiciones y curaduría

Only by understanding that it is impossible to reduce anyone, no matter who, to a truth he would not have generated on his own. That is, within the opacity of his time and place. Plato's city is for Plato, Hegel's vision is for Hegel, the griot's town is for the griot. Nothing prohibits our seeing them in confluence, without confusing them in some magma or reducing them to each other. This same opacity is also the force that drives every community: the thing that would bring us together forever and make us permanently distinctive. Widespread consent to specific opacities is the most straightforward equivalent of nonbarbarism. (Glissant, 1997, 194)

Sin duda, *Principio Potosí* propició una serie de conversaciones con agentes y ejercicios artísticos y curatoriales “sudakas” que, de múltiples formas, han intentado rellenar baches o impugnar las invisibilizaciones de agentes históricamente subalternizadxs e invisibilizadxs, tanto en los relatos canónicos del arte, como en la producción material de legados culturales, a partir de la intención de construir espacios de posibilidad para el diálogo intercultural. Esta exposición propició el establecimiento de puentes de comunicación y colaboración entre España y América Latina, y estimuló múltiples debates y discusiones. Por ejemplo, la creación de la plataforma interdisciplinar de debate sobre arte, curaduría y colonialidad en el Estado español y Portugal denominada *Península*, creada por un grupo de investigadorxs, estudiantes de posgrado y artistas durante 2012 (a la que Francisco Godoy, integrante Ayllu, perteneció).

Este grupo de más de cuarenta personas fue auspiciado y acogido por el MN-CARS, donde desarrolló actividades de su programación entre 2012 y 2014, año en el que el Museo realizó la exposición *Perder la Forma Humana una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Esta exposición fue curada por la Red Conceptualismos del Sur RedCSur, un grupo de investigadorxs latinoamericanxs

que indagan historias del arte alternas olvidadas por los discursos hegemónicos. Luego de la exposición, el Museo ha mantenido una relación continuada con la RedCSur. De hecho, una de sus integrantes, Ana Longoni, fue directora del área de Programas Públicos del MNCARS entre 2017 y 2021. Trabajó en distintas colaboraciones entre Latinoamérica y el Museo (especialmente Argentina y Chile), y con el entorno del barrio Lavapiés y sus procesos de resistencia en especial de grupos de migrantes.

Todo ello ha posicionado al MNCARS, en palabras de Claire Bishop, como un ejemplo claro de museo contemporáneo radical, experimental y políticamente comprometido. Una transformación de la institución artística, que explora el potencial simbólico del museo, no determinado solo por su arquitectura y por los objetos que colecciona sino por las personas, y que se ubica en una perspectiva decolonial que asume las modernidades múltiples. “Una historia del arte ya no concebida en términos de originales vanguardistas y derivados periféricos, ya que esto siempre prioriza el centro europeo e ignora hasta qué punto las obras aparentemente ‘tardías’ poseen otros valores en sus propios contextos” (Bishop, 2018, 61).

Matadero Madrid, aunque no es un museo, se crea en este estadio de las prácticas artísticas contemporáneas comprometidas socialmente, que le ha permitido establecer relaciones con diversos agentes del arte contemporáneo, muchxs de ellxs vinculadxs a las luchas de los sures simbólicos, así como con comunidades aledañas o que han encontrado en este espacio una posibilidad para desarrollar sus proyectos. Ese nivel de apropiación social está en constante negociación con la institucionalidad de la que depende (el Ayuntamiento de Madrid) y sus fluctuaciones en función de las agendas políticas de turno.

Manuel Borja-Villel ha sido una figura clave para establecer conexiones entre España y diversos agentes sudamericanxs. Manuela Villa Acosta, responsable del Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid, ha establecido relaciones no solo con agentes de Abya Yala sino también con personas de otras latitudes construidas como periféricas, como el Medio Oriente que conecta con procesos comunitarios locales.

Además de todo lo dicho anteriormente, se puede evidenciar cómo las instituciones y circuitos en los que estaban insertxs y circularon estas exposiciones implican de algún modo una suerte de reificación de la colonialidad. Espacios museales como el MNCARS, pero también espacios culturales como Matadero, dependen, en muchas ocasiones, de recursos y políticas públicas que responden a estrategias diplomáticas y políticas no exclusivas del terreno de lo artístico-cultural. Estas, a su vez, están compuestas por personas que implican capitales culturales concretos, y formas de relacionarse con las estructuras y el campo artístico que inciden en las instituciones a las que pertenecen.

A través de este recorrido, resulta evidente que los últimos diez años (abonados por los diez anteriores) han sido el terreno para consolidar y estrechar relaciones desde el ámbito artístico y cultural entre algunos centros del Estado español y otros de los Estados nacionales sudamericanos, en el escenario de la reactivación de relaciones de capital neocoloniales entre estos territorios. Estas relaciones se articulan con un proyecto político que trae sus secuelas hasta el presente, de búsqueda de posicionamiento como potencia cultural, de un país que fue duramente golpeado tanto por la dictadura como por la reconfiguración económico-política de la hegemonía en Europa durante el siglo XX.

Esta posición *sur* en Europa ha establecido redes de producción cultural y artística que buscan repeler la neocolonialidad norteamericana, que se evidencia en la producción académica y el coleccionismo. Operan relaciones coloniales y de recolonización en relación con Abya Yala y atizan las asimetrías entre los nortes y sures existentes en estos territorios. Estas aperturas y conexiones entre campos resultan tan significativas como manidas de relaciones de poder. Del mismo modo, construir redes de personas migrantes y subjetividades particulares implica unas posibilidades acotadas, unos resquicios de acción más o menos herméticos y no necesariamente democráticos.

En esta línea, las exposiciones aparecen como terrenos de disputas políticas y discursivas, como dispositivos de fricción entre artistas, obras, colecciones, curadorxs, instituciones, imaginarios sociales y estructuras estatales. Los proyectos curatoriales y artísticos generados al interior de aparatos institucionales oficiales u oficializados, que buscan generar pensamiento crítico en torno a esa otredad —llámese arte latinoamericano, indígena, afro, mestizo, disidente, transgresor— son los que más evidencian la profundidad de la paradoja descrita hasta aquí.

La idea del derecho de la opacidad de Édouard Glissant resulta pertinente para pensar en la necesidad de construir narrativas culturales colectivas desde la permanente y necesaria mutabilidad de lxs sujetxs. Una se genera a través de la relación con el otrx múltiple, aunque bajo la conciencia de que no existen las condiciones de posibilidad para que todxs podamos operar desde la plena potestad de la autodeterminación. Bajo esta idea, el ejercicio de la curaduría, tanto como las exposiciones y las instituciones artísticas, aparecen como posibles máquinas de producción de opacidad: terrenos indefinidos pero propicios para gestar estéticas de la relación, en las que se estimule la experimentación de lenguajes, códigos y traducciones, en función de la conexión pero fundadas en el principio del caos.

Tras este recorrido por las exposiciones *Principio Potosí* y *Devuélvannos el oro*, y sus operaciones de traducir al otrx, nombrar y apropiar el agravio, o de expulsar, incluir o encarnar el disenso, pueden entrecruzarse espacios en los que la opacidad de la curaduría y las exposiciones expresa su potencial simultáneo de comunicación y diferenciación. Cada proyecto desplegó la diversidad de las estrategias

de extractivismo y denuncia en torno a la construcción de un relato que, si bien en ningún caso versaba sobre la *idea de arte latinoamericanx*, se apoyaba de formas distintas en la compleja historia compartida, que es una de las razones más potentes que hermana los pueblos de Abya Yala: el hecho colonial y la neocolonialidad. Estas exposiciones trabajaron con procesos que se encuentran a medio camino entre el arte y el activismo, muchos de ellos vinculados de formas distintas a grupos enmarcados en contextos espacio-temporales concretos. Por eso, lo artístico estuvo definido en mayor medida por sus potenciales poécticx-políticx, lo que hizo desplazar los marcos de valoración de eso artístico, empujando a su vez a la institución para ampliar sus marcos de posibilidad en lo que se refiere a dialogar con un otrx.

Estas relaciones de lo artístico han sido construidas por un grupo transnacional y heterogéneo de agentes pertenecientes al ámbito académico y curatorial, afines al discurso poscolonial, decolonial y anticolonial, los feminismos y a las disidencias sexuales y de género. Se han establecido redes de trabajo y procesos que siguen circulando y poniendo en valor producciones afincadas a unas subjetividades abigarradas. En medio o más precisamente a través de todo ello, diversxs agentes procedentes de o que viven en Abya Yala, artistas y curadorxs han operado una suerte de representación de esa otredad indefinible que es la *idea de arte latinoamericano*. Este es un conjunto amorfo de productos artísticos que remite una amplísima heterogeneidad de expresiones vinculadas a contextos desiguales entre sí, pero que son a su vez rentables y útiles para reproducir el *statu quo* de unos circuitos del arte que intentan integrar los discursos de la diversidad.

Ya no son los zoológicos humanos los que secuestran y exhiben la otredad, sino investigadorxs y en especial curadorxs. Estxs, voluntaria o inconscientemente, movilizan esas imágenes-archivo de la otredad en marcos institucionales que tienden a congelar ciertos relatos y ayudan a cristalizar identitariamente ciertas producciones discursivas. Estas exposiciones que producen operaciones de impugnación, reapropiación y señalamiento de las lógicas y sentidos con pretensiones universalizantes terminan construyendo y asentando eso que pretenden criticar "o en el mejor de los casos aportando un *feedback* que abre potencialidades y fortalece los flancos de la institución" (Borja, 2010, 1).

Provenir o habitar algo denominado Sudamérica, Abya Yala o Sur global no garantiza la infalibilidad crítica ni exime de las lógicas de poder a que están supeditadas o implican las prácticas curatoriales. De allí que tanto desde posicionamientos más dialógicos como desde los más radicales quienes pretenden representarla nos sustituyan y quienes intentan darle voz nos usen como muñecos de ventrílocuo. Este es el nudo de esta indagación, uno que me interpela de manera personal. Este este polisémico concepto ha sido una construcción a muchas manos y capitales a lo largo del siglo XX, que continúa activa y ha servido para emparentar una heterogeneidad de expresiones vinculadas a contextos

desiguales entre sí, que en muchos casos ni siquiera remiten a una zona geográfica concreta, sino también a unxs sujetxs políticxs móviles.

Construir conocimientos en torno a ese territorio entre el Caribe y la Patagonia, omitiendo e ignorando lo indígena y afro, implica refrendar la neocolonialidad que hoy continúa extractivizando sus vidas y territorios. Representarlx implica ejercicios de traducción que, además de excluirlxs cooptan y malforman sus relatos. La alternativa pareciera ser abrir espacios de visibilidad y participación para que esa otredad pueda interpelar al poder, cualquiera que sea su manifestación cultural, política y económica. Pero ¿puede esto hacerse acogiendo los marcos epistemológicos propios de dichas comunidades? Y, más complejo aún, ¿ubicados toxos nosotrxs en un sistema/mundo moderno/colonial, podemos hablar de lugares reales de autonomía para estas poblaciones, que les permitan hablar no solo desde ideas esencializantes?

En este sentido, indagar por las prácticas curatoriales y su producción discursiva sobre la *idea de arte latinoamericano*, o *lo sudaka*, en los circuitos artísticos españoles implica un increíble ejercicio de abstracción sobre ese complejo territorio. Inevitablemente se opera una reducción que se concentra en prácticas curatoriales específicas, prácticas artísticas acotadas, centros artísticos y sus instituciones. Aun cuando se parte de una intención crítica, resulta interesante pensar que la intención de recoger eso artístico sudamericano en una exposición es cercano a la intención de describirlo en la historia de las exposiciones,<sup>20</sup> pues implica una abstracción, por un lado, y particularización, por el otro, que ratifica la universalidad de lo aborigen y originario, y la particularidad de lo europeo.

Muchos movimientos feministas, afros y de disidencias sexuales se ubican en posicionamientos, como dejar de educar a los hombres, lxs blancxs o lxs heterosexuales, ya que revisar sus privilegios es su propia responsabilidad. Con el recrudescimiento del conservadurismo en muchas localizaciones del globo y en ciudades como Madrid, y en respuesta a las voces críticas de migrantes y activistas, increpar a lxs migrantxs para que dejen de “usurpar” recursos y regresen a sus países aumenta drásticamente hasta niveles de violencia y amenazas absurdos. En este escenario en que el poscolonialismo se muestra como un terreno políticamente estéril, la conversación desde la diferencia, no desde *lo original* y *lo otro*, sino entre un *nos-otrxs* con diferencias abisales, posibilidades y formas de comprensión del mundo, resulta indispensable. Es aquí donde encuentro que prácticas curatoriales enraizadas en los feminismos descoloniales crean terrenos simbólicos de posibilidad, partiendo de lo contextual y planteando la autorreflexividad crítica como forma de aportar opacidad para seguir con el problema.<sup>21</sup> **post(s)**

---

20 Como las tesis doctorales de Godoy y Barriendos.

21 Donna Haraway, *Seguir con el problema, generar parentesco en el chthuluceno*, traducido por Helen Torres. (Bilbao: CONSONNI, 2019).

## Referencias

- Butler, J. (2001). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos. *Transversal*. Subido en mayo de 2001. <https://transversal.at/transversal/0806/butler/es>
- Barriendos, J. (2007). El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos* 5 (V).
- Barriendos, J. (2013). *La idea del Arte Latinoamericano, Estudios Globales del arte, geografía subalternas, regionalismos críticos*. Universidad de Barcelona.
- Barriendos, J. (2007). El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos* 1. <http://www.scielo.org.mx/pdf/liminar/v5n1/2007-8900-liminar-5-01-159.pdf>
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas* 35. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf>
- Bishop, C. (2018). *Museología radical, o ¿qué es "contemporáneo" en los museos de arte contemporáneo*. Libretto.
- Borja, J. (26 de octubre de 2000). El objeto-monumento y configuración de la identidad nacional [Memoria de Conferencia]. Museo en tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos frente a la situación actual (p 35-42). Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura. [https://www.museonacional.gov.co/elementosDifusion/publicaciones/MNC%20Museos%20en%20tiempos%20de%20conflicto%20junio%2030%20\(2\).pdf](https://www.museonacional.gov.co/elementosDifusion/publicaciones/MNC%20Museos%20en%20tiempos%20de%20conflicto%20junio%2030%20(2).pdf)
- Borja-Villel, M. (2010). Editorial. ¿Pueden los museos ser críticos? *CARTA Revista De Pensamiento y Debate del Museo Centro de Arte Reina Sofía, Principio Potosí # 1* (primavera-verano). MNCARS.
- Creischer, A., Hinderer, M., y Siekmann, A. (curadorxs). (2010). *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto ajeno en la tierra del Señor?* Catálogo de la exposición. Haus der Kulturen der Welty / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Colectivo Ayllu. (2019). *No son 50 son 500 años de resistencias*. Colectivo Ayllu, Matadero Centro de residencias artísticas.
- De Diego, E. (2009). Narrativas de Ultramar. *Revista Pensamiento Iberoamericano, El poder de la diversidad Cultural* 4.
- Espinosa, Y., Gómez, D., Lugones, M., y Ochoa, K. (2013). Capítulo 12: Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo descolonial: Una conversa en cuatro voces. En C. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales, Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Abya Yala.
- Fusco, C. (2011). La otra historia del *performance* intercultural. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (p 311-342). Fondo de Cultura Económica.
- Gardner, A. (2017). Bienales al borde o una mirada de las bienales desde las perspectivas del sur. *Errata* 14. [https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata\\_14](https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_14)
- Glissant, É. (1997) . "For Opacity" *Poetics of Relation*. Traducido por B. Wing. The University of Michigan Press.
- Godoy, F. (2018). *La exposición como recolonización, Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989 - 2010)*. Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema, generar parentesco en el chthuluceno-* Traducido por H. Torres. CONSONNI.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa* 9.
- Medina, C. (2010). Nuevo traje poscolonial. *Esfera pública*. <https://esferapublica.org/nfblog/nuevo-traje-poscolonial/>
- Montes, N. (2018). Los Visibles. En *Devuélvannos el oro, cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Colectivo Ayllu-Matadero Centro de residencias artísticas.
- mombaca, j. (2018). ¡Rumbo a una redistribución de la violencia, des-obediente y anticolonial. En *Devuélvannos el oro, cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. ¿Colectivo Ayllu-Matadero Centro de residencias artísticas.

- Moreno Moya, N. (2013). *Arte y juventud, el Salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia*. IDARTES, La Silueta. <https://issuu.com/idartes/docs/merged>
- piña narvaéz, i. (2019). El Vouguing is not white, honey. En *No son 50 son 500 años de resistencias*. Colectivo Ayllu, Matadero Centro de residencias artísticas.
- Pruden, H. (2010). De la iglesia al museo (De la mano de ladrones , rescatiris y policías). En *Principio Potosí Reverso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/razionalidad. *Perú indígena* 13.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen, miradas chi'xi desde la historia andina*. Tinta limón.
- Rivera Cusicanqui, S., et al. (2010). *Principio Potosí Reverso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Schwartzberg, E. (2010). Cultura patrimonio y arte. Eufemismos de la cadena colonial. En *Principio Potosí Reverso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Villa Acosta, M. (2018). De las profundidades surgí con un precioso vestido. En *Devuélvannos el oro, cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Colectivo Ayllu-Matadero Centro de residencias artísticas.
- Villa Acosta, M. (2017). Instituciones en transición, otras institucionalidades posibles (conferencia). III Encuentro Cultura y Ciudadanía Acceso, Acción. [https://www.youtube.com/watch?v=fN5HYu\\_ZxPY](https://www.youtube.com/watch?v=fN5HYu_ZxPY).