

# LOS PATRIMONIOS SON POLÍTICOS

Clarisa **Appendino**  
Dora **Barrancos**  
María Isabel **Baldassarre**  
Karina **Bidaseca**  
Kekena **Corvalán**  
Elvira **Espejo**  
Georgina **Gluzman**  
Valeria **González**  
Ana **Longoni**  
Roxana **Ramos**  
Rita **Segato**  
Viviana **Usubiaga**

Compilación:  
Ana Laura **Elbirt**  
Juan Ignacio **Muñoz**



Ministerio de Cultura  
Argentina







**Secretaría de  
Patrimonio Cultural**



**Ministerio de Cultura  
Argentina**



# LOS PATRIMONIOS SON POLÍTICOS

Patrimonios y políticas culturales  
en clave de género

Clarisa Appendino

María Isabel Baldasarre

Dora Barrancos

Karina Bidaseca

Kekena Corvalán

Elvira Espejo Ayca

Georgina Gluzman

Valeria González

Ana Longoni

Roxana Ramos

Rita Segato

Viviana Usubiaga

Ana Laura Elbirt

Juan Ignacio Muñoz

(compilación)



**Presidente de la Nación**

Alberto Fernández

**Vicepresidenta de la Nación**

Cristina Fernández de Kirchner

**Ministro de Cultura de la Nación**

Tristán Bauer

**Jefe de Gabinete**

Esteban Falcón

**Secretaria de Patrimonio Cultural**

Valeria González

**Directora Nacional de Museos**

María Isabel Baldasarre

**Directora Nacional de Gestión Patrimonial**

Viviana Usubiaga

**Director del Museo Regional de Pintura**

**“José Antonio Terry”**

Juan Ignacio Muñoz

Los patrimonios son políticos : patrimonios y políticas culturales en clave de género /

Viviana Usubiaga ... [et al.] ; compilación de Juan Muñoz ; Ana Elbirt.- 1a ed revisada.-

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación ; RGC

Ediciones ; Tilcara : Museo Regional de Pintura José Antonio Terry, 2021.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4012-28-9

1. Feminismo. 2. Patrimonio Cultural Argentino. 3. Derechos Humanos. I. Usubiaga, Viviana. II. Muñoz, Juan, comp. III. Elbirt, Ana, comp.

CDD 305.4209

## **EQUIPO DE TRABAJO DE ESTA PUBLICACIÓN**

### **Coordinación**

Luciana Delfabro  
Juan Ignacio Muñoz  
Nicolás Sticotti

### **Compilación**

Ana Laura Elbirt  
Juan Ignacio Muñoz

### **Producción editorial**

Gabriel Lerman

### **Corrección**

Solange Victory

### **Asistente en edición**

María Cecilia Gordillo

### **Diseño de portada**

Camila Bages

### **Diseño editorial**

Ana Uranga

### **Foto de portada**

Silvina Frydlewsky

### **Equipo RGC**

Emiliano Fuentes Firmani  
Nicolás Sticotti  
Leandro Vovchuk



# ÍNDICE

Introducción .....11

Los patrimonios son políticos o Tilcara  
como centro del mundo

María Isabel Baldasarre y Viviana Usubiaga .....13

Pañuelos: de cómo las Madres se volvieron feministas  
y las feministas encuentran Madres

Ana Longoni.....23

Transmutaciones de un museo a cielo abierto.

Ana Mendieta: por una práctica curatorial erótica  
multiespecie

Karina Bidaseca .....57

¿Qué puede ir con? Hábitos y convenciones  
en el montaje de exposiciones

Clarisa Appendino ..... 83

Curadurías inestables: todo patrimonio es molesto

Kekena Corvalán ..... 103

Disputas en el archivo: fuentes sobre mujeres artistas  
en la Argentina

Georgina Gluzman .....121

<b>Componer el mundo: in-corporar la diáspora</b>	
Roxana Ramos .....	133
<b>Decolonialidad y patrimonio. Parte 1</b>	
Rita Segato .....	155
<b>Decolonialidad y patrimonio. Parte 2</b>	
Elvira Espejo Ayca .....	165
<b>Reflexiones en torno de la cultura, sus significados y la perspectiva de género</b>	
Dora Barrancos .....	181
<b><i>Incorporar cultura</i></b>	
Valeria González.....	201
<b>Sobre las autoras .....</b>	<b>211</b>

# INTRODUCCIÓN

En octubre de 2020, en plena pandemia, desde el Museo Nacional Terry llevamos adelante el encuentro virtual *Los patrimonios son políticos. Patrimonio y políticas culturales en clave de género*, un evento que reunió investigadoras, artistas, docentes y gestoras culturales, en espacios de reflexión e intercambio como diálogos, foros, talleres y producciones escénicas.

Con un enfoque federal y profundamente situado, buscamos poner en discusión el concepto de patrimonio cultural entendido como una configuración social, un espacio de disputas materiales y simbólicas, de homogeneización de identidades, cuya conformación implica procesos de reconocimiento, visibilización y distribución de ciertos bienes, saberes y actrices/actores sociales, al mismo tiempo que la invisibilización y exclusión de otras.

Este libro es el resultado de la polifonía de voces que intervinieron en el encuentro, compartiendo experiencias, temáticas, problemáticas y múltiples abordajes de la cultura en relación con los derechos humanos, el reconocimiento de la diversidad, el cuidado, la construcción de la igualdad y la justicia social, entre otras significaciones que marcan a fuego el desarrollo de la vida en este contexto histórico.

Esta publicación emerge de un doble desplazamiento enunciativo: de la construcción patrimonial-patriarcal a la crítica cultural feminista y del centro político nacional

(Buenos Aires) a una región de fronteras históricas (Tilcara, Quebrada de Humahuaca). Estos corrimientos nos permiten pensar e imaginar desde un otro lugar, apostando a visibilizar formas otras de investigar, documentar, cuidar, transmitir y activar las culturas.

-----

## Nota sobre el uso del lenguaje inclusivo

Las autoras que participan de la publicación abordaron el lenguaje inclusivo de distintas maneras.

La compiladora y el compilador de esta obra, junto con el equipo editorial, decidieron respetar las distintas manifestaciones discursivas entendiendo que responden a diversas trayectorias y anclajes políticos.

# LOS PATRIMONIOS SON POLÍTICOS O TILCARA COMO CENTRO DEL MUNDO

María Isabel Baldasarre  
Viviana Usubiaga

Desde la Dirección Nacional de Museos (DNM) y la Dirección Nacional de Gestión Patrimonial (DNGP) de la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación celebramos el primer encuentro *Los patrimonios son políticos* que, bajo el lema “Patrimonios y políticas culturales en clave de género”, llevaron adelante el Museo Nacional José A. Terry desde Tilcara y la Universidad Nacional de Jujuy (UNJu) en octubre de 2020.

¿Qué significa practicar la gestión cultural en clave de género? O mejor dicho: ¿qué importancia tiene para los procesos de construcción y valoración del patrimonio correrse de los lugares comunes de enunciación, muchas veces anidados en lógicas patriarcales, para ponerlos en jaque desde perspectivas atentas a las diversidades? En primer lugar, generar un encuentro desde el museo nacional situado más al norte de nuestro país, desde una comunidad pequeña y de gran mestizaje como Tilcara, en proximidad de la frontera con Bolivia, permite establecer ya un desplazamiento de los

ámbitos desde los que habitualmente se forjan políticas y se construye conocimiento.

Tilcara como centro del mundo: un enclave en medio de la quebrada jujeña, en diálogo con las comunidades que allí se entretajan, como sitio para pensar políticas proyectables al resto del país y la región. Establecer esa coordenada desde la/s mirada/s propia/s de les otros, mujeres, disidencias, minorías, implica un primer paso para suspender los sentidos comunes y avanzar en la construcción de una cultura más justa y comprehensiva en pos de la defensa de los derechos culturales en Argentina.

Sobreponer los conceptos patrimonio y política implica cuestionar desde lo más profundo los presupuestos sobre los que se asientan los parámetros que justifican la colección, guarda, exposición y difusión de los acervos históricos y culturales, e incluso la valoración de los patrimonios no materiales. Esos objetos y relatos, que atesoramos y cuidamos muchas veces porque otros antes que nosotros han decidido que así fuese, son ahora sujetos a interpelar. Instalar su politicidad es abrir instancias para reflexionar sobre los imperativos que se impusieron para considerar que esos, y no otros, eran los dignos de conservarse a lo largo del tiempo, así como cuestionar su poder de condensación para la construcción de “la Historia”. Esa historia, en singular y con mayúscula, que ahora aparece como una entre varias otras posibles y que, gracias a conceptos como “tradición selectiva”, tal como lo enunció el crítico cultural Raymond Williams (1997, pp. 137-138), comienza a revelar

las complejas operaciones de selección y silenciamiento que están en su base.

Asumir que los patrimonios, tanto en su concepción material como inmaterial, son políticos implica no tener miedo de sumergirse en un campo de disputas simbólicas y económicas, pero también en un campo fértil para los acuerdos, para las definiciones de una identidad común, aunque diversa y dinámica, que hoy por hoy comprenden necesariamente las perspectivas de género y raciales y que contemplan los cuidados de los ambientes naturales. No se trata del patrimonio pensado como propiedad individual o producto de determinaciones singulares, sino de una construcción constante y colectiva, que incluso puede poner en crisis lo que se ha señalado como significativo en otros momentos y debe explicitar lo excluido o escamoteado a nuestros sentidos y al conocimiento general en un proceso que hoy entendemos como decolonial.

Al mismo tiempo pensamos que es una tarea política ampliar las zonas de lo sensible, expandir más allá de lo objetual y de lo visual las formas de experimentar los patrimonios. Como ejemplos que se suman al de estas jornadas podemos mencionar otros proyectos llevados adelante desde la DNGP: el proyecto integral de difusión del camino ancestral Qhapaq Ñan como vía de integración de los Andes en nuestro país y la región, la puesta en acceso del extraordinario archivo de la Encuesta de Folklore en su centésimo aniversario, o la plataforma Sonidos y Lenguas, son algunas de las iniciativas de carácter pluridisciplinario dedicadas a la investigación, la experimentación, la

preservación y la puesta en común de los registros pertenecientes a distintas culturas, paisajes sonoros y patrimonios materiales e inmateriales de la Argentina. Cabe subrayar que trabajar sobre el patrimonio sonoro en estos tiempos de sobreexposición visual puede ser pensado como una política de expansión de una escucha atenta, afectiva y sensible.

El conocimiento y la accesibilidad del patrimonio son centrales para conservar las tradiciones pero, sobre todo, para recrearlas en la contemporaneidad e imaginar nuevas formas de vida, convivencia y bienestar. Dentro del vasto y elástico concepto de patrimonio, pensamos que tanto las reservas naturales como los reservorios culturales –y, dentro de ellos, en particular los museos– son lugares propicios para alojar e irradiar reflexiones críticas y acciones creativas que apunten a una sociedad más igualitaria, respetuosa y solidaria que estos tiempos convulsionados y urgentes nos demandan reconfigurar. Creemos que el primer encuentro compilado en este libro ha sido un excelente ejemplo de tales prácticas, las que esperamos no hagan más que potenciarse en su segunda versión, con su núcleo de irradiación y su renovado “centro del mundo” en la pequeña-gran localidad de Gancedo en la provincia de Chaco.

Si bien ya es historia que desde los comienzos del siglo XX, con las acciones corrosivas pero inconclusas de las vanguardias contra la institución museística, se ha caracterizado y caricaturizado a los museos como mausoleos estáticos, sabemos también que hace décadas estos espacios culturales están en un proceso de autocrítica constante en cuanto a sus



TILCARA COMO  
CENTRO DEL MUNDO:  
UN ENCLAVE EN MEDIO  
DE LA QUEBRADA  
JUJEÑA, EN DIÁLOGO  
CON LAS COMUNIDADES  
QUE ALLÍ SE ENTRETEJEN,  
COMO SITIO PARA  
PENSAR POLÍTICAS  
PROYECTABLES AL RESTO  
DEL PAÍS Y LA REGIÓN.

funciones sociales. Y si bien falta mucho por hacer, existen casos que sin duda han dejado atrás el ser lugares mortuorios para colecciones inactivas para propiciar, en cambio, vínculos más complejos y productivos entre objetos y personas, es decir, activar sus patrimonios como la coartada perfecta para interpelar a comunidades, sumar audiencias diversas o contactar personas entre sí en la esfera pública. En otras palabras, los museos pueden ser lugares de enunciación excepcionales para que, lejos de anquilosar discursos hegemónicos y consolidar espacios de exclusividad, cedan lugar a otras voces y amplifiquen sus ecos y resonancias. También son plataformas para discutir y bordar acuerdos, para sembrar otros sentidos en espacios públicos y desplegar conceptualizaciones y experiencias compartidas por el bien común. Basten como ejemplos los programas públicos para infancias y juventudes como “Mi casa, un museo”, “Al otro lado del río” y “Siembra de sueños”, organizados por la DNM, el Museo José A. Terry y el Museo Casa de Ricardo Rojas, o el ciclo de “Saberes compartidos” que se despliega cada domingo desde las redes del Museo del Traje para enseñar paciente y amorosamente el ejercicio de diversas labores manuales. Estas propuestas conciben a sus públicos excediendo ya las paredes y los límites específicos de los recintos museísticos para extenderlos, física o virtualmente, a las comunidades. Entienden al “museo” como un entorno para las prácticas poéticas y significantes que pueden ser recreadas individual o colectivamente a partir de experiencias que las activan o les dan sentido: no es necesario ir o estar efectivamente “en” el museo, sino que todes podemos ser museo.

Desde ambas Direcciones Nacionales, trabajamos para que estos espacios físicos y virtuales sean efectivamente lo que llamamos “Museos animados”, museos que “Florece” y que funcionan “Abiertos al cielo”, tal como se desprende de los nombres de algunos de nuestros ciclos de actividades.

Transitamos un contexto excepcional, que nos llevó a revisar los criterios de apertura y cuidado. Nos vimos diagramando circuitos de circulación y discutiendo cuestiones de aforo, lo que llevó a concebir museos aún más personalizados y atentos a sus flujos de visitantes. Una vez que los museos reabrieron y volvieron a reverberar las risas, las miradas, las conversaciones, el asombro o la emoción de sus visitantes, reconfirmamos el porqué de su misión primera y la imperiosa necesidad de compartir experiencias –estéticas, artísticas, históricas– en forma simultánea y en copresencia con los otros. Las ánimas de los visitantes recorriendo sus salas hicieron aún más visibles las almas de sus colecciones que nunca los habían abandonado. Los museos han demostrado ser sitios resilientes, han persistido e inventado nuevos modos de estar presentes y activos. Gracias a sus trabajadores tienen la capacidad de sobreponerse y ser generadores de políticas culturales inéditas. Los museos entonces pueden convertirse en espacios vibrantes de pensamiento y experimentación, como lo fue el Museo Terry en *Los patrimonios son políticos* y lo será la comunidad que se active en Gancedo a partir de esta nueva edición.

En estos momentos complejos que todavía estamos transitando, las políticas del cuidado o, mejor dicho, las políticas

de los cuidados se han evidenciado como esenciales y no solo en términos sanitarios. En todo caso, esa es la dimensión insoslayable de la que partimos para pensar en todas las demás dimensiones que implica el cuidar, albergar y cobijar afectivamente los patrimonios y a las comunidades que interpelan y que se representan en ellos. En este sentido, imprimir la perspectiva de género en nuestras acciones públicas y en nuestras decisiones patrimoniales nos lleva a imaginar prácticas que dejen atrás las matrices patriarcales y coloniales, que desarmen los binarismos en todos sus campos de acción para poder pensar en procesos de inclusión y construcción social y colectiva no dicotómicos. Para ello es necesario proponer instancias que amplíen la representatividad de diversidades y colectivos a la hora de decidir quiénes participan en exposiciones y quiénes conciben los patrimonios, quiénes tienen el derecho de decidir qué se cuenta, se escucha o se muestra en las paredes o desde la web de un museo. Asimismo, en el contexto del Día Nacional del Patrimonio Natural y Cultural, es indispensable reflexionar fuera de la oposición naturaleza/cultura para adentrarnos en desentrañar o desarmar la naturaleza de la cultura (en singular) y promover las culturas de la naturaleza de la que somos parte inseparable.

Por último y tal como ha sucedido en nuestro primer encuentro, subrayamos la confluencia colaborativa de museos y universidad. Confiamos en la potencia de este vínculo, por fuera de los estereotipos del supuesto elitismo de las tareas académicas y curatoriales. Al contrario, creemos que el maridaje de estas instituciones es siempre un auspicioso desafío que promueve la investigación en sus formas

LOS MUSEOS  
PUEDEN SER LUGARES  
DE ENUNCIACIÓN  
EXCEPCIONALES  
PARA QUE, LEJOS DE  
ANQUILOSAR DISCURSOS  
HEGEMÓNICOS Y  
CONSOLIDAR ESPACIOS  
DE EXCLUSIVIDAD,  
CEDAN LUGAR  
A OTRAS VOCES  
Y AMPLIFIQUEN  
SUS ECOS  
Y RESONANCIAS.

estéticas y políticas, sin discriminación entre teoría y práctica. Destacamos también los diversos formatos que se dieron cita y se desplegarán en este tipo de encuentros: diálogos, foros, festivales, talleres y puestas artísticas virtuales y sonoras, entre otras, que nos muestran una diversidad de formas de comunicarnos, intercambiar y compartir saberes, oficios y experiencias.

Concebimos una gestión cultural que pueda pensar el hacer, y la reflexión sobre ese hacer, en sinergia, en la que las prácticas y el pensamiento se retroalimenten y los protagonistas de ambas esferas gestionen de modo participativo y no de forma excluyente. Así, celebramos los procesos de investigación artística como formas potentes de activar el patrimonio y sus proyecciones. En tiempos aciagos como el de la pandemia, las artes siempre han sido un mecanismo reparador, no solo para soñar una nueva normalidad sino, mejor aun, para crear esa nueva excepcionalidad que necesitamos para refundar y reconfigurar nuestras existencias en armonía con y en nuestra tierra.

# PAÑUELOS: DE CÓMO LAS MADRES SE VOLVIERON FEMINISTAS Y LAS FEMINISTAS ENCUENTRAN MADRES<sup>1</sup>

Ana Longoni

Elijo centrarme en una prenda sencilla como el pañuelo, ese triángulo de tela barata, rastreando sus orígenes como herramienta política, sus usos colectivos, los debates que conlleva, en busca de una secuencia o vector que vaya de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo iniciada en los comienzos de la última dictadura argentina (1976-1983) hasta la masiva y radical marea feminista que desde hace pocos años está transfigurando (dentro y fuera de la Argentina) los modos de hacer y entender lo político.

Entre los pañuelos blancos de las Madres y los pañuelos verdes de la lucha por la legalización del aborto puede trazarse una precisa genealogía nutrida en lazos de sororidad y reconocimiento mutuo entre movimientos sociales surgidos en momentos históricos distintos, cuyas trayectorias

---

<sup>1</sup> Este texto fue publicado por primera vez en Nelly Richard et al. (2020). *Carta(s). Tiempos incompletos*. Madrid: Museo Reina Sofía.

se entrelazan estrechamente en la maraña que llamamos presente.

## Retratos de familia

“Los Videla van a misa”. Así reza el epígrafe de una conocida foto de prensa del dictador Jorge Rafael Videla, su esposa y sus dos hijos caminando por la calle distendidos, dirigiéndose –como todos los domingos– a la misa de las 12 en la parroquia de San Martín de Tours, en el exclusivo barrio de Recoleta (Buenos Aires). Fue tomada en 1983, durante el último año de la dictadura, cuando ya empezaba a dimensionarse públicamente el alcance del accionar del terrorismo de Estado: la maquinaria de represión sistemática que buscó aniquilar toda forma de oposición, con su correlato de más de quinientos centros clandestinos de detención y exterminio, decenas de miles de desapariciones, torturas y asesinatos.

La foto, como otras semejantes que circularon de manera sistemática en los medios de comunicación oficiales y oficiales, pretendía reforzar dos cuestiones clave del régimen. Por un lado, la insistencia en la vuelta al orden y a la normalidad reinante luego de acabados el caos y la amenaza de la “subversión”. Por otro lado, la defensa de valores asentados en el modelo de familia “bien constituida”, esto es: heteropatriarcal, tradicional y católica.

Como señala Pilar Calveiro (2006, p. 53), esta foto nos recuerda que “terror y ‘normalidad’ no se excluyen, que los



tiranos suelen ser buenos padres de familia –e incluso aman a sus perros”.



Los Videla van a misa. *La Semana*, no 368, Buenos Aires, 1983.

Quiero iniciar esta reflexión estableciendo un contrapunto entre esa fotografía y otra, tomada por Eduardo Gil ese mismo año 1983 y también en el espacio público de la misma ciudad de Buenos Aires, en medio de una movilización en las inmediaciones de Plaza de Mayo convocada por los organismos de derechos humanos, que disputaron pacíficamente las calles al dispositivo de terror vigente. En ella se ve a una Madre de la Plaza de Mayo portando (casi diríamos abrazando) una pancarta con el retrato de su hijo desaparecido.

AL CUBRIRSE LA CABEZA  
CON EL PAÑUELO/PAÑAL  
BLANCO LAS MADRES  
NO SE ESCONDEN,  
SINO QUE SE ERIGEN  
PÚBLICAS Y  
CONVIERTEN  
SU DOLOR Y SU LLANTO  
ÍNTIMOS EN UNA  
POTENCIA POLÍTICA  
COLECTIVA.



Beba Galeano, Madre de Plaza de Mayo de Buenos Aires, llevando la pancarta de su hijo Julio Eduardo Galeano, 1983

FOTO: EDUARDO GIL

Dos fotos que componen retratos de familias muy distintas: el emblema de la moral dictatorial construido y atizado por buena parte de los medios masivos de comunicación

se contraponen a esta otra familia incompleta, desmembrada, estigmatizada como “cuna de subversivos”, desintegrada por la acción represiva, arrasada por la desaparición y la interminable incertidumbre sobre el destino corrido por l+s secuestrad+s.

A la vez, el gesto amoroso captado en medio de una multitud de manifestantes nos permite atisbar el instante de una familia vuelta a reunir, reconfigurada a través de la búsqueda incesante, reinventada en la gesta colectiva y la acción política común.

La historia singular de esta foto es conmovedora. Eduardo Gil, entonces estudiante de Sociología y fotógrafo amateur, recuerda haber tomado dos o tres rollos durante aquella manifestación, y muchas de sus fotos recién fueron llevadas al papel treinta años más tarde. No sabía quién era la Madre retratada, hasta que, en 2013, una militante de la agrupación HIJOS de la ciudad de Zárate se topó con la imagen mientras recorría la exposición “El siluetazo” en el Parque de la Memoria (Buenos Aires). Reconoció en ella a Beba Galeano, Madre de Plaza de Mayo de su ciudad, llevando la pancarta de su hijo Julio Eduardo Galeano, militante del partido maoísta Vanguardia Comunista y estudiante en la Universidad de Tucumán, desaparecido a los 27 años en Zárate el 12 de agosto de 1977. De inmediato, registró la foto con su teléfono y la envió a Gretel Galeano, hija de Julio, nacida en 1976, quien llegó junto a su madre a Catamarca, al norte del país, adonde todavía vive, cuando escaparon ante la desaparición de Julio. Gretel relata así la significación de ese hallazgo en su historia familiar:

Pasaron años, y aún sigo recorriendo y armando el rompecabezas que es mi vida. (...) En la marcha número 36 (por el aniversario del golpe) estuve en Buenos Aires y fui a Zárate a visitar la tumba de mi abuela. También a conocer esa esquina de donde se llevaron a mi padre. Recorrí organismos en busca de información, golpeé puertas, fui a la biblioteca de Abuelas en busca de fotos de mi abuela en alguna marcha... y nada. (...) Cuando vi a mi abuela y a mi papá en la pancarta simplemente se me estrujó el corazón. No tengo nada, solo unas cinco o seis fotos y un par de cartas que sobrevivieron al dolor y a la dictadura. (Carta personal de Gretel Galeano a la autora, Catamarca, 14 de agosto de 2013)

Este testimonio termina de configurar el contrapunto entre ambos retratos de familia. A diferencia de la foto de la familia del dictador, la foto de Beba Galeano y su hijo no circuló en los medios de comunicación y demoró tres décadas en hacerse pública. Si la primera imagen es inmediatamente parte del operativo mediático del régimen de facto, la segunda emerge inesperada, mucho tiempo después de ser tomada, entre los pliegues de la memoria, incorporándose a un álbum familiar para siempre incompleto.

Gretel rememora “la frase del cuadro que mi abuela tenía en su habitación: ‘Es preferible tener el alma dolorida de tanto buscar que tenerla en paz por haber renunciado a la búsqueda’” (Ibid.). La mirada de Beba Galeano –cansada e incansable– logra resumir la gesta de las Madres: el dolor de su tragedia las arroja a la calle, las reúne y las vuelve sujeto político colectivo, protagonistas de la resistencia a la dictadura más sangrienta de la historia argentina, con la que confrontan desde la

vulnerabilidad de sus cuerpos, la potencia de la fragilidad. Se inventan así como gran familia: mujeres que no solo buscan a su hij+ o niet+, sino a tod+s l+s que faltan. “Nuestros hijos nos parieron”, afirman, en una inversión que disloca el cauce biológico y funda un orden otro, o mejor dicho un desorden, en múltiple desobediencia ante la norma y la resignación.

En síntesis, el insistente uso público de la imagen fotográfica de l+s desaparecid+s entre los recursos creativos (pancartas, banderas, recordatorios) que el movimiento de derechos humanos en Argentina (y en otras latitudes) ha empleado, solapa tres dimensiones. Primero, muchas de las fotos provienen de los documentos de identidad, lo que puede leerse como una interpelación precisa al Estado desaparecedor (que niega la existencia de l+s desaparecid+s : “El desaparecido no tiene entidad, no está. Ni muerto ni vivo, está desaparecido”, afirmaba Videla en una conferencia de prensa en 1979), ya que el mismo Estado fue antes identificador. Así, el resultado de un mecanismo de control de la población puede devenir en evidencia de lo ocultado y clandestino del terrorismo de Estado, exhibiendo la negativa a dar respuesta por parte de las autoridades de facto, así como las complicidades civiles, empresariales y eclesiásticas que avalaron el genocidio.

Segundo, las fotografías insisten en señalar la biografía previa al secuestro y los lazos afectivos y filiales que unen a esas personas ausentes con quienes portan sobre el cuerpo sus retratos y sostienen una búsqueda que no cesa de quienes nos faltan: sus nombres, sus rostros, sus historias violentamente interrumpidas.

Y tercero, las fotografías devuelven a l+s desaparecid+s al foro público, los hacen partícipes de la manifestación y la disputa de las calles. Esas fotos en blanco y negro de miles de rostros jóvenes no solo hablan del antes de la desaparición, sino también de su después: *la presencia de la ausencia* convertida en una condición espectral que habilita un encuentro con l+s que no están, la posibilidad de que esas familias partidas y arrasadas vuelvan a estar fugaz y frágilmente reunidas.

## Pañuelo/pañal

“Esa foto es todo para mí: es la única foto que tengo de ella con el pañuelo blanco”, señala Gretel de la foto que Eduardo Gil tomó de su abuela Beba en algún instante de descanso en medio de una larga jornada de manifestación (Carta personal de Gretel Galeano a Eduardo Gil, 9 de agosto de 2013).

Desde su conformación como colectivo en 1977, las Madres de Plaza de Mayo han encabezado la lucha contra el “poder concentracionario” (Calveiro, 1997) reclamando por la aparición con vida de sus hij+s. Estigmatizadas por la dictadura como “las locas de la plaza”, estas mujeres –muchas de ellas provenientes de la clase media o de sectores populares, en su mayoría amas de casa, algunas pocas profesionales, casi todas sin ninguna experiencia política previa– fueron arrojadas a la faz pública y a la acción política en la desesperada búsqueda de sus hij+s.

Siendo muy pocas, desafiaron la más cruenta represión desde la vulnerabilidad de sus cuerpos desarmados y en

riesgo, y poco a poco ganaron creciente masividad y apoyo popular dentro y fuera del país.

En esa batalla desmesuradamente desigual, las Madres tuvieron, desde el primer instante, una conciencia muy precisa del poder de los signos. “Querían ser vistas. Era una obsesión. (...) Se dieron cuenta de que su propia imagen de madres estaba, a su modo, imponiendo otra verdad” (Gorini, 2006, p. 117). La frase, tomada de la extensa historia de las Madres de Plaza de Mayo escrita por Ulises Gorini, explicita el protagonismo que asumió para ellas –desde un principio– la dimensión visual, la generación de símbolos que las identificaran y las cohesionaran como grupo a la vez que hicieran visibles ante los demás familiares de desaparecidos, ante la sociedad argentina y ante la comunidad internacional, su existencia y su reclamo. También señala la voluntad y la conciencia puestas en juego a la hora de idear estos recursos simbólicos. Recurriendo a diversos recursos visuales (como fotos, siluetas, máscaras, huellas de manos)<sup>2</sup> insistieron por todos los medios a su alcance en hacer visible lo negado: la desaparición sistemática de decenas de miles de personas como tecnología de exterminio de toda oposición y de diseminación del terror en el conjunto de la sociedad.

En los años setenta, la militancia de izquierdas se había resguardado en la clandestinidad y también el terrorismo de Estado desencadenó una sistemática represión ilegal y clandestina, en cambio las Madres optaron por hacerse ver, a plena luz del día, dando vueltas en torno a la pirámide central

---

2 Desarrollo esta idea en Longoni (2010).



de la plaza más importante de la capital del país, ese espacio urbano que concentra el símbolo del poder político (la Casa Rosada y el Cabildo, sedes del gobierno nacional y municipal), el poder económico (el Ministerio de Economía y el Banco de la Nación), el poder religioso (la Catedral) y que fue el escenario de sucesos cruciales de la historia argentina: desde la revolución anticolonial de 1810 hasta los bombardeos aéreos durante el golpe de Estado contra Perón en 1955.

Su táctica de hacerse visibles suponía un camino muy riesgoso (como quedó claro pronto, cuando en diciembre de 1977 desaparecieron tres de las Madres fundadoras del movimiento, junto a dos monjas francesas y otras personas, secuestradas mientras estaban reunidas dentro de la Iglesia de Santa Cruz, en Buenos Aires). Hacerse ver ante la opinión pública local e internacional supuso una apuesta por la supervivencia y la amplificación de sus demandas, a la vez que una respuesta a la desaparición y a la clandestinidad, e instauró definitivamente otro modo de hacer política.

Ya en su primera convocatoria a una acción pública en medio de una procesión religiosa usaron, para reconocerse entre ellas, un gran clavo de carpintero apretado en el puño. Muy poco después surgió el pañuelo como señal de identidad, contraseña para identificarse y hacerse visibles ante la prensa y la comunidad internacional. El pañuelo se volvió muy pronto un recurso central, signo inequívoco que inviste a las Madres como tales durante sus apariciones públicas, que las vuelve reconocibles entre ellas y para l+s demás, dentro y fuera de la Argentina.

LOS MODOS DE USAR  
EL PAÑUELO VERDE  
SON MUY DISTINTOS.  
SON MÚLTIPLES Y  
COTIDIANOS,  
NO EXCEPCIONALES.  
USOS NON-STOP,  
A TODA HORA,  
EN TODO LUGAR.  
EL PAÑUELO VERDE  
ES UN ESTANDARTE  
COLECTIVO,  
UNA CONTRASEÑA  
DE RECONOCIMIENTO,  
UNA TOMA  
DE POSICIÓN PÚBLICA.

El pañuelo blanco otorga a la mujer que lo porta una condición pública/política reconocible. Las Madres no lo llevan permanentemente sobre la cabeza. Es decir, pueden pasar perfectamente desapercibidas hasta que se autoinvisten con ese triángulo de sencilla tela blanca sobre la cabeza en las apariciones “públicas” (al comenzar la ronda de los jueves o durante otras movilizaciones o presentaciones en las que representan al movimiento).

Antes de ser pañuelo, ese trozo de tela fue pañal, usado en la crianza de sus hij+s durante la primera infancia. Una prenda que se vuelve otra, enarbolando la memoria de su uso primigenio. Las Madres elijen como su emblema un resto material de la escena fundante de la maternidad, del tiempo en el que l+s hij+s están indefens+s y requieren de todos sus cuidados. Al envolver amorosamente la cabeza de la madre con el pañal que recibió los fluidos y excreciones del bebé, exhiben ese resto como su legitimidad pública, su razón de estar allí.

Si tradicionalmente el pañuelo que cubre la cabeza femenina está asociado a una señal de respeto (sobre todo en el mundo rural), como prenda fuera de la cabeza se asocia también con otros usos. El pañuelo se agita en la mano a la hora de despedir a alguien o bailar, y cubre el cuello para proteger la garganta. Y es, como el pañal, contenedor de fluidos corporales íntimos, que se quieren contener, ocultar o disimular (lágrimas, sudor y mocos).

Al cubrirse la cabeza con el pañuelo/pañal blanco las Madres no se esconden, sino que se erigen públicas y convierten su dolor y su llanto íntimos en una potencia política colectiva.

## Tensiones y fracturas

Al decidir qué bordan amorosamente en su pañuelo/ pañal con hilo azul, usando el tradicional punto cruz, las Madres inscriben sobre esa superficie la huella de posiciones que atraviesan (y fracturan) el movimiento, que podríamos situar en la tensión entre el duelo particular y la socialización de la maternidad. Algunas eligen bordar el nombre propio de su hij+ y la fecha de la desaparición: una historia particular que las ubica en la lucha colectiva. Otras defienden la socialización de la maternidad (“nuestr+s hij+s nos parieron, somos madres de tod+s”) y solo bordan el nombre de la asociación que las nuclea y la consigna en la que insisten desde 1980: “aparición con vida de los treinta mil desaparecidos”.



38° Aniversario de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo  
(Buenos Aires, 2015).

FOTO: SILVINA FRYDLEWSKY / MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN

El siguiente pasaje de una entrevista a Hebe de Bonafini resulta ilustrativo del origen de esta segunda posición y de cómo se traduce en un uso diferenciado de los recursos creativos:

Un día, nos reunimos y charlamos mucho con otras compañeras, y dijimos que lo que teníamos que hacer era socializar la maternidad y hacernos madres de todos. (...) Sacamos el nombre del hijo del pañuelo y no llevamos más la foto con el nombre. (...) Para que cuando a la madre le vengan a preguntar, diga: “Sí, somos madres de treinta mil”. (...) Cuando íbamos a la Plaza intercambiábamos las pancartas de nuestros hijos. Empecé con esta idea para que la madre se dé cuenta que socializar la maternidad es un hecho impresionante, multiplicador y de amor. La primera idea fue que cada una llevara la pancarta de otro hijo. Las llevábamos en una camioneta, y cada una agarraba una, cualquiera. Pero ¿qué pasaba? Había muchas madres que se la pasaban mirando a ver dónde estaba la foto de su hijo, quién llevaba la foto de su hijo, si la llevaba bien, si la llevaba derecha, si la bajaba... Era como una pasión. Entonces yo decía: “Esto tampoco sirve porque si todavía no logramos confiar en quien se lleva la foto del hijo, estamos lejos”. Después dijimos que no podían llevar la foto colgada en el pecho por el nombre y porque el periodismo siempre lo enfoca. Porque si nosotros decimos que socializamos la maternidad porque nuestros hijos nos enseñaron que todos somos iguales y todos los hijos son iguales, ¡cuántos hijos no tienen fotos! ¡Cuántas madres no tienen fotos de sus hijos! ¡Cuántas madres no vienen a esta plaza! Entonces tenemos que identificarnos con todos: sin nombre y sin nada. Todos son todos. (De Bonafini, 2006)

Las diferencias políticas en los primeros años de gobierno democrático se centraron en el debate en torno a las exhumaciones de tumbas NN (del latín, *nomen nescio*, es decir, “desconozco el nombre”), brindar testimonio ante la comisión nacional de investigación (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, CONADEP) y la justicia, aceptar la figura legal del detenido-desaparecido (lo que suponía el reconocimiento de la presunción de muerte) y recibir las reparaciones económicas de parte del Estado. Se plantearon además discusiones sobre el verticalismo y personalismo en la organización interna de la agrupación. Todo esto llevó en enero de 1986 a la fractura de Madres en dos asociaciones (Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora y Asociación Madres de Plaza de Mayo). Me interesa señalar aquí que –en el marco de este debate político– entraron en cuestión la evaluación y los modos de uso de los recursos creativos de los que se habían dotado las Madres desde los inicios del movimiento.

En relación al uso de las fotos, pasan de ser un recurso individual (el cartel que cada Madre construía y portaba sobre su cuerpo) a alimentar un archivo colectivo. Tal archivo fue creado en 1983 por iniciativa del matrimonio de Santiago y Matilde Mellibovsky, padres de Graciela, una economista desaparecida en 1976. Estos dos activos militantes en el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) y en Madres de Plaza de Mayo tenían un pequeño estudio fotográfico e idearon, acometieron y financiaron la tarea de reunir las fotografías disponibles de desaparecid+s, ampliarlas a un buen tamaño (70 x 50 cm aproximadamente), y luego

montarlas en cartón sobre una “T” de madera. Ese sencillo procedimiento convertía las fotos en impactantes pancartas, que desde abril de 1983 empezaron a usarse en sucesivas marchas. Las fotos se despegan así del ámbito íntimo (familiar) para pasar a ser un dispositivo colectivo. Las pancartas llevaban, por lo general, además de la foto ampliada de una persona desaparecida, el nombre y la fecha del secuestro, y a veces algún dato sobre su profesión u ocupación. En algunos casos, también datos biográficos tales como “madre de dos nenes”.

Aunque el sector de Madres liderado por Hebe de Bonafini (que luego conformó la Asociación Madres de Plaza de Mayo) insistía en que no había que buscar la pancarta del hijo o hija, sino llevar cualquiera, al azar, como un gesto que reforzara la socialización de la maternidad (“somos madres de tod+s”), muchos testimonios de familiares de desaparecid+s relatan la extrañeza que les provocó toparse con que la foto de su ser querido era portada en alto por alguien desconocido. El retrato de familia de Beba Galeano y su hijo Julio, del que hablamos al principio de este texto, da cuenta de que ella escogió qué pancarta llevar en andas por las hostiles calles de Buenos Aires. Y como ella, muchas otras eligieron a quien portar y sostener con sus cuerpos, en el medio de esa multitud de presencias espectrales mezcladas con l+s manifestantes.

Cuando se cumplían cuatrocientas rondas de los jueves, en abril de 1985, las Madres convocaron a una nueva marcha, en la que tod+s l+s manifestantes (a excepción de las

Madres, que llevaban su pañuelo blanco) fueron invitad+s a cubrir su rostro con una máscara blanca. Estas máscaras provenían del activismo europeo contra la bomba nuclear y habían sido retomadas por la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas (AIDA), una asociación de artistas europeos y exiliados latinoamericanos surgida en París y en otras ciudades europeas, que en los primeros años de los ochenta impulsó una serie de campañas solidarias y actos callejeros denunciando la represión que se vivía bajo dictaduras. Las máscaras blancas se usaron en concreto en una acción por cien artistas desaparecid+s en Argentina (Cristá, 2017). Y reaparecieron en Chile y Argentina en distintas marchas del movimiento de derechos humanos, en un nuevo ejemplo de la diseminación de recursos comunes, que también se puede percibir en el uso de las fotografías y las siluetas para visibilizar a las víctimas de la represión dictatorial en ambos países (Red Conceptualismos del Sur, 2012, pp. 229 y ss.).

Hebe de Bonafini –entonces presidenta de Madres- empezó su discurso en la marcha de las máscaras blancas diciendo “ustedes son nuestros hijos” ante una multitud de jóvenes con el rostro cubierto, colocando al manifestante en el lugar de/l+ desaparecid+. Y continuó: “Cada uno de estos jóvenes que están con nosotros aquí, representan a los miles y miles de hijos que nos fueron quitados. (...) Nos llevaron a los nuestros y nos nacieron miles de hijos” (citado en Bayer, 1985).



UN VECTOR SE DIBUJA ENTRE  
EL PAÑUELO/PAÑAL BLANCO  
DE LAS MADRES,  
QUE RECLAMAN  
POR LA APARICIÓN  
CON VIDA DE SUS HIJXS,  
Y EL PAÑUELO VERDE,  
QUE PUGNA POR  
EL DERECHO DE LAS MUJERES  
A ABORTAR, DECIDIR SOBRE  
SUS CUERPOS Y OPTAR POR  
SER O NO SER MADRES,  
Y CUÁNDO SERLO.  
NO SE TRATA DE UNA  
ARTICULACIÓN DADA,  
SINO DE UNA CONMOCIÓN  
HISTÓRICA:  
DA CUENTA DE CÓMO LAS  
MADRES SE VOLVIERON  
FEMINISTAS.



La presidenta de Madres de Plaza de Mayo, Hebe de Bonafini en una marcha en Madrid, por la detención del General Pinochet (22/10/1998)

FOTO: SILVINA FRYDLEWSKY

Ulises Gorini señala este momento como un hito en la socialización de la maternidad:

Bonafini explicó en aquel momento –y en otras ocasiones posteriores– que el uso de las máscaras buscaba producir un efecto. Para ella y otras madres las movilizaciones no debían convertirse en una rutina (...) sino como una puesta en escena que debía esforzarse en el hallazgo de alguna novedad impactante. (...) En las máscaras idénticas (...) se reconocía un nuevo estadio: el desaparecido ya no era el hijo propio, o en todo caso, todos los desaparecidos eran un mismo hijo, un mismo rostro. La maternidad socializada trascendía a la maternidad singular que se expresaba en la fotografía individual de las pancartas. (Gorini, 2006, pp. 385-387)

Lo cierto es que el recurso de la máscara desató evaluaciones encontradas entre las Madres. En las actas internas de la asociación queda constancia de la discusión que las máscaras blancas provocaron entre ellas. Varias Madres (entre quienes poco después se conformaría Madres Línea Fundadora) pusieron reparos, considerando que, al anonimizar y borrar el rostro de cada un+, la máscara blanca reproducía un mecanismo semejante al que la dictadura había ejercido sobre l+s desaparecid+s al negarles su identidad y su existencia. En contrapunto, decían, en las fotos o los pañuelos blancos, en donde constaban el nombre de/l+ hij+ y la fecha de la desaparición, se insistía en precisar la identidad de las víctimas y en subrayar el vínculo afectivo entre cada Madre y su desaparecid+.

## La socialización del pañuelo

En mayo de 2017 ocurre un parteaguas en la larga historia del uso de los pañuelos blancos. En oposición al intento judicial conocido como “2 x 1” de reducir a la mitad las condenas a los genocidas de la dictadura que están presos, una multitud salió a protestar a las calles. En los días previos, de manera espontánea, por las redes sociales se diseminó la propuesta anónima de llevar pañuelos blancos a la marcha. Como en otras ocasiones, las Madres debatieron internamente esa propuesta y arribaron a conclusiones distintas. Hebe de Bonafini, presidenta de la Asociación, se manifestó en contra de la iniciativa: “el pañuelo es sagrado, no lo puede usar cualquiera”. En cambio, las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora comunicaron públicamente que “hemos decidido

por mayoría sumarnos a la convocatoria (surgida a través de las redes sociales) para usar el pañuelo por esta vez. (...) Durante el acto central, avisaremos desde el escenario el momento preciso en el que todxs lxs presentes se colocarán los pañuelos en la cabeza como señal de repudio al 2 x 1”.

Se propagó entonces la consigna de que cada un+ lleve un pañuelo blanco a la manifestación. La gente se organizó en distintos puntos de la ciudad para cortar sábanas y telas blancas y producir innumerables e improvisados pañuelos para repartir entre los miles que marchaban hacia la Plaza. Se llevaban en las manos o el cuello, nunca en la cabeza.

Cuando llegó “el momento preciso”, las Madres indicaron desde el micrófono del escenario que la multitud elevara su pañuelo sujetándolo con las dos manos. La respuesta fue inmediata y emocionante, y se convirtió en la contundente imagen que dio vuelta al mundo: un mar de pañuelos sostenido por una muchedumbre. Con medio millón de personas en las calles, el intento de la Corte Suprema de instalar el 2 x 1 se frenó.

Con esa sabiduría antigua de “hacerse ver” como táctica de supervivencia y una precisa conciencia del impacto que esa imagen tomada por un dron podía alcanzar en la opinión pública internacional, las Madres condujeron un acto único, excepcional. Tomaron las riendas de una convocatoria que había nacido por fuera de ellas y se había diseminado indetenible. Ocurrió entonces un nuevo devenir del pañuelo, que no implicaba investir a tod+s l+s presentes como Madres, sino usarlo de un modo inédito, como pancarta o estandarte colectivo.



Marcha en Neuquén capital contra la aplicación del 2x1.

FOTO: TATI ARREGUI (WIKIMEDIA)

## Pañuelos verdes

Desde 2015, el movimiento feminista en la Argentina (y en muchas otras partes del mundo) viene conjugando masividad y radicalidad, dos dimensiones que pueden parecer contradictorias pero son indisociables de su rotunda irrupción en la acción política. Ese año surgió el movimiento “Ni una menos”, en activa denuncia de los feminicidios y la violencia contra las mujeres, logrando interpelar a una generación muy joven que se posicionó activamente contra el patriarcado. La lucha por la legalización del aborto alcanzó durante 2018 un pico inédito y empujó el debate parlamentario con masivas manifestaciones.



Mujeres feministas en una movilización al Congreso de la Nación para pedir por la votación a la Ley del Aborto Legal en la Argentina

(Buenos Aires, 30/07/2018).

FOTO: SILVINA FRYDLEWSKY

Fue en ese contexto que el uso del pañuelo verde, que identifica el reclamo por el derecho al aborto legal, se popularizó, hasta el punto de que es inequívoco referirse hoy al protagonismo feminista en términos de “marea verde”. Pero este emblema se origina mucho antes. Se acuñó en el Encuentro Nacional de Mujeres en Rosario en 2003, buscando dotar de un emblema visual a la campaña iniciada por un núcleo de militantes y organizaciones feministas. Carolina Muzi investiga esos inicios y relata que el pañuelo no fue violeta –como se había propuesto en un primer momento, en consonancia con el color que reconoce al movimiento feminista a nivel internacional– por una circunstancia casual o aleatoria: no había en existencia suficiente tela de ese color, entonces debieron elegir otro (Muzi, 2018).

Otras versiones señalan que se eligió el verde porque era un color disponible o vacante, sin connotaciones ni asociado a ninguna ideología o institución:

Si bien en un principio se pensó en el color lila para el reclamo por la despenalización del aborto, este ya representaba al feminismo en su integralidad, y había organizaciones que lo usaban. El verde era de los colores uno de los pocos vacantes, ya que el amarillo era símbolo papal, el rojo de varios partidos políticos de izquierda, el azul el justicialismo, el celeste de la bandera argentina, el violeta y el lila es el color del feminismo, y el blanco es de las Madres y Abuelas. (Blau Makaroff, 2018)

Carolina Muzi aporta un dato que revela el impacto en el lenguaje cotidiano de la marea verde: los tenderos de telas al por mayor del barrio del Once, en Buenos Aires, que nombraban “verde Benetton” el color de la tela usada en el pañuelo, pasaron a denominarlo “verde aborto”. Un nuevo nombre para un color asociado a una lucha en curso; como proclama el manifiesto del colectivo activista Cromoactivismo: “Pantone no, tinte político sí”.

El pañuelo verde lleva impreso en blanco el logo de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, aunque hay grupos que se juntan a bordar su pañuelo verde para convertirlo en un objeto (auto)biográfico. No solo se ha masificado en la Argentina, también ha sido retomado por las feministas chilenas, uruguayas y de otras partes de América Latina, con distintas consignas específicas

de cada contexto (por ejemplo, en el caso chileno, “No bastan las tres causales”).

En la elección del pañuelo como emblema, su mismo tamaño y forma, el movimiento feminista asume y reconoce una relación estrecha con la lucha de las Madres como referencia inequívoca.

Pero los modos de usar el pañuelo verde son muy distintos. Son múltiples y cotidianos, no excepcionales. Usos *non-stop*, a toda hora, en todo lugar. El pañuelo verde es un estandarte colectivo, una contraseña de reconocimiento, una toma de posición pública. Muy rara vez se porta sobre la cabeza, más bien se suele llevar en el cuello o en la muñeca, o atado a la mochila o cartera. En las manifestaciones, puede desplazarse y cubrir parte del rostro (como pasamontaña), para proteger la identidad y el aire que se respira.

## Del “Nunca más” al “Ni una menos”

Se ha señalado un rasgo particular del movimiento de derechos humanos en Argentina: el peso de los lazos de sangre y los vínculos biológicos a la hora de articular organizaciones tales como Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, Familiares de Desaparecidos y Detenidos y también –surgida a mediados de los años noventa– HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). Cecilia Sosa señala que de ese vínculo emana legitimidad, autoridad, derecho a tomar la palabra: “Madres,



abuelas, hijos, hermanos, familiares de los ausentes han sido los guardianes del duelo en la Argentina. Y ese derecho ha sido animado por la sangre” (Sosa, 2014). Dicho rasgo ha sido (y sigue siendo) clave como fundamento para constituirse en comunidad política a partir de la relación de parentesco con las víctimas. No tanto un ocupar el lugar dejado por el/la ausente, sino más bien el convertir el suceso traumático de la desaparición en un motor o sostén del hacer política.

Los lazos de sangre no tienen el mismo peso en otros contextos, como por ejemplo en el movimiento de derechos humanos chileno. Si bien también las mujeres tuvieron un enorme protagonismo en la resistencia contra la dictadura de Pinochet (1973-1990), especialmente la organización Mujeres por la Vida, se trata de un frente donde confluyeron mujeres con trayectorias y experiencias políticas diversas, que provenían tanto del feminismo, la Democracia Cristiana, partidos políticos de izquierda, como de la militancia cristiana en grupos de base vinculados a la Vicaría de la Solidaridad. Un frente que se sostenía en vínculos de solidaridad que excedían los vínculos familiares con las víctimas.

Las Mujeres por la Vida recurrieron a tácticas distintas a las de las Madres de Plaza de Mayo en su disputa del espacio público ante el dispositivo represivo. Si las Madres ocupan un espacio simbólico central en la trama política, religiosa, económica del país al instalar en la Plaza de Mayo cada jueves su ronda a las tres de la tarde, las Mujeres por la Vida chilena optaron en cambio por irrumpir con inesperadas acciones-relámpago, que podían suceder en cualquier parte y hora,

Y CÓMO  
LAS JÓVENES  
FEMINISTAS  
SE RECONOCEN  
HIJAS Y NIETAS  
DE LAS MADRES  
Y HEREDERAS  
DE SUS MÁS  
DE CUARENTA AÑOS  
DE LUCHA.

sin aviso, y que duraban hasta que llegaban los carabineros a disolverlas.



Mujeres de la Agrupación de Familiares Desaparecidos se manifiestan frente al Palacio de Gobierno durante el régimen militar de Pinochet.

FOTO: KENA LORENZINI (WIKIMEDIA)

Ante la incomodidad que produce la insistente retórica familiarista y biologicista en los organismos de derechos humanos argentinos, Luis Ignacio García propone una brecha distinta cuando afirma que las Madres y las Abuelas “nos enseñan a politizar la naturaleza desde una perspectiva materialista y hasta naturalista radical”:

[En ellas], la naturaleza no es lo opuesto a la cultura (esto es, a la política), y por eso podemos hablar de la sangre; la naturaleza no es mera “naturalización” ideológica, por eso podemos rehabilitarla en sentido emancipatorio. (...) Hay una memoria que no pasa por la conciencia, que se inscribe en nuestros cuerpos

como información material, genética, y que no limita sus efectos al ámbito biológico, sino que revierte sobre procesos de subjetivación y de construcción colectiva. (García, 2019)



Pañuelazo previo al debate en la Honorable Cámara de Diputados de la Nación en la Ciudad de Salta (2018).

FOTO: AILIN CARDOSO PLAZA

Nora Cortiñas, una de las fundadoras y más activas integrantes de Madres de Plaza de Mayo, quien está a punto de cumplir 90 años, manifestó su adhesión a la huelga feminista del 8 de marzo de 2019, usando desde entonces junto a su pañuelo blanco (en la cabeza) el pañuelo verde (en la muñeca). Madre/feminista, en su pequeño-cuerpo-enorme se condensa la concatenación del “Nunca más” al “Ni una menos”. Un vector se dibuja entre el pañuelo/pañal blanco de las Madres, que reclaman por la aparición con vida de

sus hijxs, y el pañuelo verde, que pugna por el derecho de las mujeres a abortar, decidir sobre sus cuerpos y optar por ser o no ser madres, y cuándo serlo. No se trata de una articulación dada, sino de una conmoción histórica: da cuenta de cómo las Madres se volvieron feministas (Nora Cortiñas relata que cuando desaparecieron a su hijo ella no se consideraba feminista y vivía en el seno de un hogar machista) y cómo las jóvenes feministas se reconocen hijas y nietas de las Madres y herederas de sus más de cuarenta años de lucha.

Caminos de ida y vuelta que conectan memorias y contagian saberes, pasados y futuros entremezclados en

un remolino histórico que enlaza, en su centro más álgido, las prácticas de las madres y abuelas con las de las hijas y nietas, un nudo histórico-político que está transformando radicalmente los parámetros con los que pensamos la política: (...) llevar lo íntimo al corazón de lo político, con la puesta en valor de la dimensión sensible y afectiva de la acción y la organización política. (García, 2019)

Una preciosa y sorora alianza entre las que fueron tildadas “locas de la plaza” y las que se proclaman “nietas de las brujas que no pudieron quemar”, todas ellas mujeres insurrectas y amorosamente dispuestas a poner en común un reservorio de experiencias, viejas recetas e invenciones, pocimas secretas y pañuelos bordados para conjurar antiguas pesadillas y renovadas caras del terror.

## Bibliografía

- Bayer, Osvaldo (mayo de 1985). Los 450 jueves que nos devolvieron la dignidad. *Madres de Plaza de Mayo* (Buenos Aires), (6).
- Blau Makaroff, Hagar (18 de junio de 2018). El origen del pañuelo verde fue hace quince años y en Rosario. *Rosario Plus*. <https://www.rosarioplus.com/enotrostemas/El-origen-del-panuelo-verde-fue-hace-15-anos-y-en-Rosario-20180616-0023.html>
- Calveiro, Pilar (1997). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Calveiro, Pilar (2006). Los Videla van a misa. En AA. VV., *Treinta ejercicios de memoria*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Cristá, Moira (2017). Imaginación y resistencia antidictatorial en los años ochenta. La acción por América Latina de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA). *Izquierdas* (Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile), (36), 156-180. <http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2017/n36/art7.pdf>
- De Bonafini, Hebe (2006). Entrevista por Graciela di Marco y Alejandra Brener. En Natalie Lebon y Elizabeth Maier (coords.), *De lo privado a lo público. 30 años de la lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*. México: UNIFEM, LASA, Siglo XXI.
- García, Luis Ignacio (8 de noviembre de 2019). Del Nunca más al Ni una menos. *Haroldo* (Buenos Aires, Centro Cultural Haroldo Conti). [https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=412&fbclid=IwAR1fhJZuS3JwvaTg309h\\_bZUgeJq8Q10-rw\\_A4XD7zTrmbSQ3GwNBe26j3g](https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=412&fbclid=IwAR1fhJZuS3JwvaTg309h_bZUgeJq8Q10-rw_A4XD7zTrmbSQ3GwNBe26j3g)
- Gorini, Ulises (2006). *La rebelión de las Madres*, tomo I. Buenos Aires: Norma.

- Longoni, Ana (2010). Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos. En Emilio Crenzel (comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (pp. 35-57). Buenos Aires: Biblos.
- Muzi, Carolina (5 de agosto de 2018). La historia del pañuelo verde. *Infobae* (Buenos Aires). <https://www.infobae.com/cultura/2018/08/05/la-historia-del-panuelo-verde-como-sur-gio-el-emblema-del-nuevo-feminismo-en-argentina/>
- Red Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Sosa, Cecilia (15 de agosto de 2014). Paradojas de la sangre. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/el-pais/1-253040-2014-08-15.html>





# TRANSMUTACIONES DE UN MUSEO A CIELO ABIERTO. ANA MENDIETA: POR UNA PRÁCTICA CURATORIAL ERÓTICA MULTIESPECIE

Karina Bidaseca

Mi raza comenzó como comenzó el mar,  
sin nombre y sin horizonte,  
con piedrecitas bajo mi lengua,  
y un orden distinto para las estrellas...

Derek Walcott (1992).

“Toda instalación es arte falso”,  
Ana Mendieta dixit

Magma volcánica  
sustancia inestable y peligrosa  
del interior de la tierra u otros planetas  
fundidas  
fugacidad porosa que perfora los muros.  
Arrojada del vientre - la naturaleza

me hago una sola con la tierra  
una extensión de la naturaleza  
de mi cuerpo  
de mis lazos con la tierra  
fuerza femenina omnipresente  
energía universal que lo recorre todo  
desde los (seres humanos) hasta los espectros  
desde los espectros hasta las plantas  
desde las plantas hasta la galaxia.

No existe ningún pasado original que redimir  
existe el vacío  
el tiempo que nos mira  
desde el interior de la tierra.

Sumergirme  
regresar al origen  
conseguir magia  
con solo estar allí  
desnuda.

Un diálogo  
entre el paisaje  
y mi silueta  
recuperación  
huellas indelebles  
como ritual  
fusión orgásmica  
latido de la tierra

respiración del pasto  
movimiento sísmico  
subterráneo  
nos sacude e invade  
latido jadeante  
vínculo íntimo  
se diluye  
reaparece  
el cuerpo desnudo  
enterrado vivo;  
el cuerpo envuelto en magma;  
el aplastamiento del rostro;  
el cuerpo que flota en el mar,  
un cuerpo en devenir;  
un ave.<sup>1</sup>

El videoarte de Ana Mendieta, caracterizado por la fugacidad, es no-museificable, inaprehensible, irreductible a una línea de tiempo lineal. Más próxima a la concepción del animal-humano, a su exploración con la conexión espiritual

---

1 Fragmentos transcritos de *Ana Mendieta. A retrospective* (New York, 1987) y de mi libro *Ana Mendieta. Pájaro del océano* (2021) transmutaron en una llamada a invocar desde la espiritualidad feminista a una acción poética ritual, pensada y activada con Victoria Lagos y Verona Fischer. Este ritual se inspiró en la pieza *Ñáñigo Brutal* (1976), en la que Ana Mendieta dejó durante siete días cuarenta y siete velas encendidas en una galería en Nueva York. Cuarenta y siete artistas, activistas, que enviaron sus propias imágenes a la convocatoria *Llama(r) Anas*, cuarenta y siete retazos de siluetas que arman una, iluminadas por cuarenta y siete llamas de velas.

¿QUÉ IMPLICA  
PREGUNTARSE POR LA  
DESCOLONIZACIÓN  
DE LOS MUSEOS  
BAJO LA LÓGICA  
COLONIAL QUE  
AÚN LOS SOSTIENE?

y erótica con el universo, la temporalidad de sus trabajos resiste al tiempo diseccionado unilineal del guión eurocéntrico que escriben los museos.

Durante su estancia en la Academia de Roma, comenzó a crear “objetos” de arte, que incluían dibujos y esculturas. Una serie de esculturas de bajo relieve hechas de arena y tierra fueron exhibidas en la Galería de Piano de Roma.

Me dieron un hermoso estudio en Roma. Yo nunca tuve un estudio porque no necesité uno. Ahora he estado trabajando en interiores. Siempre tuve problemas con esa idea ya que siento que no puedo imitar a la naturaleza. Una instalación es un arte falso. Así es que me he dado un problema a mí misma... trabajar adentro. Así que me he dado una manera de hacerlo y en eso estoy envuelta ahora, trabajando con arena, con tierra, mezclándolas con una pega y haciendo esculturas. Estoy muy satisfecha porque consigo el mismo tipo de textura que consigo afuera. Estaba trabajando y trabajando insegura de si había algo ahí, y entonces, un día llegué al estudio y vi que las esculturas tenían una presencia real. Todas tenían una “carga” en ella. (Ana Mendieta y Linda Montano, entrevista sin publicar, citado en Barreras del Río, 1987, p. 50)

Su muerte en 1985, arrojada desde el piso treinta y cuatro de una torre en Manhattan, es convocada en demanda de justicia en los museos al grito de: “¿Dónde está Ana Mendieta?”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Su pareja, el pintor minimalista Carl André, fue el principal sospechoso de su muerte.

Frente a las profundas crisis ecológicas globales, las formas vibrantes del agua en las prácticas curatoriales feministas multiespecie de su obra, que surgen en la reciente Bienal de Shanghai “Bodies of water” (2021), continúan explorando las posibilidades de otras lecturas y otras prácticas que enfrentan las “retóricas salvacionistas” eurocéntricas (Spivak, 1988; Bidaseca, 2010), inscritas en esa analogía entre feminismo e imperialismo, para expandir universos de sentido y colaborar en la ética de una curaduría erótica y comprometida. Y ello implica observar los contextos culturales, las escrituras postheroicas porque, realmente, lo que me interesa es promover el gesto de descentrar el heroísmo cis blanco de la supremacía presente en la arquitectura colonial.

## Des(poseer) el pasado bajo ojos no occidentales

Distintas ciudades del mundo, desde antiguos imperios coloniales a excolonias, tramadas por historias de racismo de la esclavitud y del tiempo presente, cuestionaron la materialidad discursiva y los guiones curatoriales de los museos. Es indiscutible que los legados de tales instituciones se fundaron en el colonialismo y en la supremacía blanca del eurocentrismo. La blanquitud como dispositivo de la colonialidad del poder/saber y el género (Quijano, 1999; Lugones, 2008) funciona en estos espacios como metáfora de la modernidad/colonialidad cuyo esplendor en Europa y América del Norte acaece desde la mitad del siglo XIX hasta inicios del siglo XX.

Las prácticas de la esclavitud tanto de la población africana traficada a América Latina (Lélia González), como de las poblaciones indígenas nativas, las poblaciones del Caribe, de América Central, América del Sur y del Norte, permitieron enriquecer a las naciones occidentales en la conformación del sistema mundo/moderno/colonial. Es sabido que las colecciones de estas naciones fueron propiedad de donantes que se enriquecieron a través de los imperios. El Museo Británico, por nombrar alguno, fue financiado por Sir Hans Sloane quien mantuvo, junto con su esposa, plantaciones de esclavos en Jamaica (Espacio Visual Europa, 2020). El pretexto de estos coleccionistas fue la “preservación de la cultura de los pueblos”. Poseer el pasado cosificando y exotizando a las poblaciones, designándolas como “no humanas o subhumanas” fue la empresa que dirigió estos destinos.

En los últimos tiempos el movimiento de justicia racial puso en el foco de la discusión el origen de estas colecciones. Imágenes de derrocamiento de estatuas de colonizadores y plantadores en Estados Unidos, Europa, Sudáfrica, América Latina y el Caribe circularon con denuncias y consignas de restitución de restos de cuerpos como pedidos de reparaciones históricas. Los movimientos anticoloniales juegan un papel clave en contrarrestar la cultura esencializada implementada en el proceso de la colonización por las potencias europeas que se repartieron el botín del Tercer Mundo. En estos movimientos se incluyen las políticas de tratamiento de los restos humanos que intentan dar respuesta a los pedidos de las propias comunidades. Entre ellos, mencionamos al Museo de Historia de Canadá que en 1991 estableció la Política de

Restos Humanos en respuesta a las peticiones de repatriación de las comunidades indígenas.<sup>3</sup>

La supremacía blanca a partir de la idea de raza construyó los imperios, clasificó a la humanidad en humanos y no humanos, reservó para las poblaciones africanas el orden de lo mágico. De un lado, se encuentra el hombre europeo, es decir, el conquistador; del otro, los colonizados a quienes se

---

3 Los restos de niños indígenas en Canadá, encontrados recientemente en las escuelas cristianas, sin dudas demuestran que el presente continuo colonial está en la superficie de la piel de las naciones occidentales. En Argentina, mencionamos el pedido de restitución de Damiana Kryygi, una niña aché de tres años capturada en la selva paraguaya en 1896 luego de la matanza de su familia. Ella fue convertida en objeto de estudio de la antropología y la ciencia alemana. Tras la restitución de su cuerpo el 4 de mayo de 2012, sus restos reposan ahora en los bosques de Ypetími, en Caazapá. “Al completarse el regreso, después de 116 años, de los restos mortales –dispersados entre Argentina y Alemania– de nuestra hermanita Kryygi raptada en 1896 y que falleció sin nunca más ver a su familia y su gente, esperamos que el Gobierno paraguayo pida perdón al pueblo aché (y por ende a muchos otros pueblos hermanos del Paraguay), que sufrió actos genocidas y sigue soportando –tres décadas después de la finalización (1978) del proceso de sedentarización forzosa de los últimos grupos aché en aislamiento voluntario– los graves e irreversibles perjuicios del etnocidio: robo de nuestros territorios ancestrales, tala anárquica y desaparición de nuestro bosque, contaminación de nuestro ambiente, tierras insuficientes, agotamiento de los recursos naturales y acceso difícil al agua potable, destrucción de nuestra economía tradicional, mala alimentación y pobreza, aculturación, pérdida de nuestros valores tradicionales, erosión de nuestra lengua e identidad...” (Comunicado de la Federación Nativa Aché del Paraguay, FENAP, y la Liga Nativa por la Autonomía, Justicia y Ética, LINAJE, citado en *Última Hora*, 2012).



asignaron identidades y colores inexistentes: “indios”, “negros”, “mestizos”, nos dice Quijano (1999).

El gesto de “invitar” a los integrantes de esos pueblos, sea en calidad de expertos o artistas, a los comités científicos de los museos<sup>4</sup> replica, a través de los artilugios empleados por el colonialismo, la misma historia de opresión y subyugamiento. De ningún modo esta “cuota” de inclusión ficticia puede contradecir el relato de la historia que estos museos atesoran.

Durante la primera posguerra, entre la renovación estética –en el interior del movimiento surrealista y del primitivismo– y la política anticolonial, el arte africano aparece como “la vía astral de un posible retorno a los orígenes, gracias al cual podrían desertarse potencias adormecidas, reinventarse rituales” (Mbembe, 2016, p. 87). Frente a las fantasías coloniales, en el marco de las luchas anticoloniales, despatriarcales y de justicia racial, los movimientos sociales denuncian los imaginarios coloniales que persisten en las colecciones y en los guiones curatoriales como un trauma colectivo y una narración colonial en un contexto de reconfiguración y recrudescimiento del racismo, signado por la “necropolítica” (Mbembe, 2011).

En los años setenta, Ngũgĩ wa Thiong’o (1986) llamó a “descolonizar la mente”, mientras V. Mudimbe habló de

---

4 El Museo de Historia Natural de Chicago invitó a los artistas americanos originarios Bunky EchoHawk y Chris Pappan a presentar sus trabajos (Espacio Visual Europa, 2020).

la “biblioteca colonial”. La Conferencia Mundial contra el Racismo, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, celebrada en el año 2001 en la ciudad de Durban, Sudáfrica, abrió hace veinte años un proceso capaz de aportar a la humanidad el más potente programa de lucha antirracista hasta nuestros días, fruto de un amplio y diverso consenso internacional y del liderazgo afrodescendiente (Campoalegre y Bidaseca, 2017). De la Conferencia de Durban emerge un relato de afro-reparación articulado en un lenguaje y una gramática que integran la ancestralidad, la memoria histórica, la defensa del territorio, los derechos culturales conquistados durante el siglo XX y la configuración de una “América ladina” (González, 1988).

En general, los escritos teóricos contemporáneos sobre colonialidad cultural se fundaron tras el impacto que la colonización imperialista produjo en el campo cultural indígena del Tercer Mundo (Fanon, 2009 [1965]); Said, 2004 [1978]). En el campo de los estudios poscoloniales y feministas, Gayatri Chakravorty Spivak (1998 [1988]) habló de la “violencia epistémica” que se produce cuando el discurso occidental falocéntrico habla en nombre del dominante. Homi Bhabha (1996), por su parte, nos invita a explorar en el espacio *in-between*;<sup>5</sup> mientras que Edward Said (2004 [1978]) trabajó con el dispositivo de poder que denomina “orientalismo”, bajo el cual Occidente representó a su otredad “Oriente” como una entidad monolítica.

---

5 Esta noción es definida por el autor en tanto desplazamiento y negociación de las diferencias, que dan lugar a signos de identidad (Bhabha, 1996).

¿Qué implica preguntarse por la descolonización de los museos bajo la lógica colonial que aún los sostiene? ¿En qué momento irrumpe la lucha anticolonial y antipatriarcal por la trama de una práctica curatorial y una museografía “de género” performativa, colectiva, feminista, no binarie (Corvalán, 2021)?<sup>6</sup> ¿Qué se induce al reclamar la descolonización del museo? ¿Pueden estos espacios activar políticas de reparación y “poéticas eróticas de la relación” frente a las “retóricas salvacionistas” de Occidente (Bidaseca, 2010; 2020),<sup>7</sup> *cerca de y*

---

6 Keken Corvalán llama así a aquella curaduría que designa un conjunto de performatividades basadas en los siguientes supuestos: 1. Revisión de las categorías de autor, autora, artista varón, artista mujer, no binarie. 2. Revisión del museo en tanto custodia y exhibición de objetos fetichizados y consagrados por la historia del arte, realizados en un 80% por varones cis blancos. 3. Postulado que propone que, así planteado, el museo es una institución patriarcal y patriarcalizante, enfocada tradicionalmente en la doble dinámica de exhibir y ocultar piezas fetichizadas, según una mecánica que convierte la vivencia museística en un material sensible dentro de lo que se conoce como economía de las experiencias. 4. Postulado que considera que, ahora, en cambio, para nosotres, los museos son espacios de construcción de vínculos comunitarios, intergeneracionales, que aportan a la creación de pertenencias e identificaciones transitorias, y que, por lo tanto, se constituyen como productores de mundos imaginarios comunes. Según esta perspectiva, “los museos son espacios de construcción de otras ciudadanías” (Corvalán, 2021, p. 14).

7 La definición de “retórica salvacionista” que trabajé a comienzos de los 2000 más tarde fue desarrollada en el texto “Mujeres blancas buscando salvar a las mujeres color café de los hombres color café” (Bidaseca, 2011). Este concepto busca describir la ausencia del tratamiento del racismo, de la lesbofobia y de la colonialidad en las teorías feministas hegemónicas, en el sentido que provocativamente ubica la ya mencionada analogía entre feminismo e imperialismo. A menudo el concepto se utilizó de manera abstracta, sin observar la importancia de los contextos culturales.

*no sobre* las comunidades? Es en este sentido que presentaré mis reflexiones teóricas y mis interrogantes sobre los contextos históricos del colonialismo, capitalismo y patriarcado en relación con la práctica curatorial sobre la obra de la artista cubana Ana Mendieta y las huellas de la africanía en la memoria ancestral.

## Gorée. Puerta de no retorno<sup>8</sup>

¿Qué es la raza y cómo se vincula con la ancestralidad y la preservación del pasado? La “puerta de no-retorno”, ubicada al final del recorrido del museo Casa de los Esclavos en la isla de Gorée, Senegal, es un potente símbolo representado en diferentes paredes de la ciudad de Dakar. A través de esa puerta eran deportadas las poblaciones africanas obligadas a trabajar como esclavas en las plantaciones de América, apelando a los discursos científicos y religiosos del siglo XV que justificaban su no-humanidad. El abismo que se abría al atravesar la puerta marcaba el tránsito de tales poblaciones de sujetos a mercancías. Muchos morían antes de atravesarla; otros, al perecer en la travesía, eran arrojados al mar.

La puerta está ubicada en la trama de dos temporalidades que se confunden en el *tout-monde*/mundialización proclamado por el poeta de la negritud, Édouard Glissant. Construida en 1786, la Casa de los Esclavos estuvo bajo dominación francesa desde 1817 hasta la independencia de Senegal

---

8 He trabajado anteriormente sobre los temas expuestos en este apartado en Bidaseca (2019).

en 1960, y en 1978 fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. Esa puerta orientada hacia la inmensidad del Atlántico negro es, sin dudas, el límite abismal con el llamado “Nuevo Mundo”. Se llega a ella a través del último itinerario del recorrido de la Casa de los Esclavos, institución que funcionó como enclave de la comercialización de seres humanos que fueron reclutados en África durante la trata esclavista del siglo XVI. Cuando los barcos anclaban allí, ya no había posibilidad de retorno desde América. Tampoco había retorno para nuestra humanidad. Se calcula que entre trescientos y cuatrocientos cincuenta esclavos podían ser hacinados en un solo barco en el que emprendían un viaje que duraba aproximadamente cien días.

Es muy impactante escuchar a Glissant, en “Un mundo en relación”, una entrevista a bordo de un barco rumbo a la isla en la que nació y vivió, hablar acerca de su propio viaje biográfico:

Estamos acá en Anse Cafard, en las afueras del Diamant (isla de Martinica). Es el lugar que ha sido consagrado por Laurent Valère, un artista joven de Martinica que hizo este monumento, donde Jacques Coursil está tocando la trompeta. El monumento fue hecho para honrar a las víctimas del barco de la trata esclavista clandestina que naufragó acá. (...) Parecía que el barco transportaba igbos esclavizados. Puesto que los igbos fueron reconocidos por suicidarse para escapar de la esclavitud, los comerciantes de esclavos prefirieron ocultar su identidad; dijeron que eran fongs u otros nombres. (Glissant, 2009)

En este sentido, es necesario, explica Mbembe (2016), “apoderarse de todos los objetos que acompañan a esos cuerpos (bisutería, piastras, cadenas y así sucesivamente) antes de que los museos estén en condiciones de recibir finalmente los objetos funerarios arrancados a las sepulturas” (p. 207). El desenterramiento de los muertos, sin dioses ni ancestros a quienes invocar, fue introducido por la lógica colonial de una economía simbólica despojada del tiempo de lo sagrado.

Para Glissant (2009), “cada diáspora es el viaje desde la unidad hasta la multiplicidad”. Esto es importante en todos los movimientos del mundo. No nos olvidamos de que África fue la fuente de todo tipo de diásporas. Existió la diáspora que dio a luz a la humanidad hace millones de años, porque África es la fuente del género humano. Y (también dio a luz a) otras diásporas, por ejemplo la diáspora que fue impuesta por la esclavitud.

## Por una poética de lo diverso en Édouard Glissant

El término *mondialité* utilizado por Édouard Glissant se contrapone a la globalización neoliberal y multiculturalista de los años noventa. Este autor trabajó en su libro *Poética de la relación* (2017) la idea de que tal poética se constituye como un vínculo de elementos divergentes que producen lo “diverso” en tanto singularidad:

Los africanos llegan con lo puesto, despojados de cualquier posibilidad, desprovistos incluso de su lengua. (...) Pero,

partiendo de los únicos poderes de la memoria, vale decir, de los solos pensamientos del *indicio* que le[s] quedan, realiza[n] algo de todo punto imprevisible; por una parte, crea[n] idiomas criollos y, por otra, formas artísticas universales, tales como la música de jazz, que se reformula con el auxilio de los instrumentos adoptados, pero con base en la huella de los ritmos africanos esenciales. (Glissant, 2016 [1996], p. 16)

Los imaginarios de cimarronajes, de fugas, de cuerpos en movimiento impregnan dicha huella:

Cuando los deportados cimarronearon por los bosques, yéndose de la plantación, las huellas que fueron siguiendo no implicaron ni abandono de sí mismos ni desesperación, aunque tampoco orgullo o henchimiento de la persona (...) la huella no tiene apariencia de senda inconclusa (...) La noción de huella permite ir más allá de los estrechamientos del sistema. (Glissant, 2006, p. 23)

La plantación fue, de hecho, el primer sistema de acumulación a gran escala en la fase mercantilista del capital. Esta es descrita como: “El universo más inicuo, más siniestro que quepa imaginar se gesta a pesar de todo, pero el ‘ser’ queda mutilado” (Glissant, 2016 [1996], p. 19). En su libro *Introducción a la poética de lo diverso*, Glissant trabaja las dimensiones de este concepto que se encuentra en las antípodas de la idea de mestizaje. Este autor, afirma que “los fenómenos de la criollización son (...) de enorme importancia porque permiten hacer efectivo un nuevo enfoque de la dimensión espiritual de la humanidad en su diversidad” (2016 [1996], p. 18), que exige

que los elementos heterogéneos concurrentes “se intervaloricen”, es decir, que no haya degradación o disminución del ser, ya sea interno o externo, en ese contacto y en esa mezcla. ¿Y por qué criollización y no mestizaje? Porque “la criollización es imprevisible mientras los efectos del mestizaje son fácilmente determinables” (2016, p. 19).

“Lo mismo” representa la idea eurocentrada del colonialismo occidental, mientras que “lo diverso” refiere al “derecho a la opacidad” que proclama el autor.

## Por una práctica curatorial erótica multiespecie en las obras de Ana Mendieta

Hacer esculturas cuerpo-tierra  
es para mí la etapa final de un ritual.

Ana Mendieta (papeles de la artista).

En el prefacio del libro *Ana Mendieta: a retrospective* (1987) –editado por The New Museum of Contemporary Art en Nueva York–, Marcia Tucker transcribe las palabras de Ana Mendieta: “El arte es una parte material de la cultura, pero su valor mayor reside en su rol espiritual y en su influencia en la sociedad, ya que es la contribución más grande que podemos hacer al desarrollo intelectual y moral de la humanidad” (Tucker, 1987, p. 7).

La obra de Ana Mendieta es elocuente. Su voz también. Está dotada de una éstesis que supo interpelar los imperativos políticos del feminismo y del arte del *establishment* a lo



INTRODUCIR  
LÓGICAS DE  
CONTRA-GRAVITACIÓN  
QUE ABRAN ESPACIOS  
NO PREVISTOS  
SE VUELVE,  
EN EL VUELO POÉTICO,  
EL HORIZONTE DE  
UN NUEVO MODO  
DE HACER POLÍTICA  
CULTURAL  
MULTIESPECIE,  
VINCULAR,  
CONSTELADA  
CON EL UNIVERSO.

largo de una vida espiritual tan efímera y, a la vez, perdurable como su obra. Utilizando barro, arena y hierba, hojas y ramas, fundía su cuerpo y lograba transmutar su dolor en energía artística.

Para 1972, Ana Mendieta deseaba que sus imágenes “tuvieran poder, que fuesen mágicas” (Barreras del Río, 1987, p. 41). Su propio cuerpo fue el medio en que plasmó esas representaciones efímeras. Expresa la artista: “Abracé tradiciones espirituales de los yorubas en África y elementos del catolicismo” (p. 43). Su sentido estaba unido a su interés por los orígenes, por los ritos de los ñañigos,<sup>9</sup> por la santería, por las huellas corporales. Transformó los elementos que la naturaleza le proveía en ofrendas artísticas (p. 50). Flores, agua, rocas, granizo, fuego, tierra, esqueletos, sangre se convertían en sus trabajos en metáforas poéticas de gran valor espiritual y de “imágenes curativas” (Papeles de la artista). “Hacer esculturas-cuerpo es para mí –sostenía– la etapa final de un ritual”. Convencida de que la cultura capitalista podía acabar con la conectividad espiritual con la tierra, dejó sus huellas corporales en Oaxaca, México, Cuba, Iowa y Nueva York. Mendieta sentía una fuerte inclinación por los árboles. Es preciso considerar su obra mimetizada con ellos. Su final quedó disuelto por la trágica interrupción del proyecto de plantar siete árboles en el parque McAuthur en Los Ángeles. Entre sus escritos, ella menciona que leyó una tradición oral africana que

---

9 Sociedades secretas de la santería cubana, de religiosidades de matriz africana.

hablaba de cómo las jóvenes, cuando se casaban y migraban a otra aldea, se llevaban un saco de tierra y comían un poco de ella cada día, para apaciguar el dolor del desarraigo.

“La tierra habla” (2019), catálogo de la exhibición de Anna Lovatt, documenta obras de tierra específicas, creadas en diversos sitios desde su exilio a Estados Unidos hasta el regreso a su Cuba natal, pasando por Oaxaca, que expanden una temporalidad propia y abrazan distintos mundos.

Los momentos crean tiempos, pueden expulsar la productividad y son una expansión de los gestos poéticos. Si la lógica de la política se presenta como efímera, para luego intentar ser capturada en una nueva lógica, Ana Mendieta nos sugiere que *no* es imperioso prolongar la duración de lo efímero.

“Mi arte se basa en la creencia de que la Energía Universal lo recorre todo, desde los hombres hasta los espectros, desde los espectros hasta las plantas, desde las plantas hasta la galaxia”, expresó la artista (citado en Barreras del Río, 1987, p. 48) bajo el cielo abierto. Imagino su cuerpo frente al estallido de su cuerpo contra el asfalto. La piel se eriza.

En Asia del Este la gente denomina *qixi* a la “respiración” de una palabra. En este territorio al sur, los mapuches nombran *newen* a la energía vital. Estas energías transcurren en el reino de lo invisible, de lo espiritual. Aun así, la energía/espíritu se puede captar en las obras, en los papeles de la artista, como se aprecia en las trasposiciones temporales y espaciales que toman forma en las instantáneas captadas

por Zhongshi Yuang en la Bienal de Shangái que me fueron ofrecidas como obsequio. Espectrales son las formas que surgen de los videos y fotogramas en esta circulación de una autora caribeña exhibida en Oriente. Espectral, asimismo, es la sensible presencia de una niña que se dirige atraída hacia la pantalla para intentar traspasarla. Es, acaso, ¿un fantasma, un espectro?



Video “Siluetas” de Ana Mendieta en la exposición “Bodies of water”.  
Bienal de Shanghái, junio 2021.

FOTOGRAFÍA TOMADA POR ZHINGSHI YUANG. AGRADEZCO SU COLABORACIÓN.

Los museos son estandartes de la transparencia moderno-occidental, representan la idea una identidad de raíz europea, que es monolingüe. En términos de Glissant:

La transparencia deja de aparecer como el fondo del espejo donde la humanidad occidental refleja el mundo a su imagen;

en el fondo del espejo hay ahora opacidad, todo el limo depositado por los pueblos, limo fértil pero, también a decir verdad, incierto, inexplorado aún hoy, y casi siempre negado, ofuscado, cuya presencia insistente no podemos dejar de vivir. (2016, p. 143)

Introducir lógicas de contra-gravitación que abran espacios no previstos se vuelve, en el vuelo poético, el horizonte de un nuevo modo de hacer política cultural multiespecie, vincular, constelada con el universo.

## Obras

Mendieta, Ana (2020). *Feathers on a woman* [performance]. En *Siluetas works (1973-1977)*. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art.

Mendieta, Ana (2020). *Imagen de Yagul* [fotografía]. En *Siluetas Works (1973-1977)*. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art.

## Bibliografía

Barreras del Río, Petra (curadora) (1987). *Ana Mendieta: A retrospective* [Catálogo]. New York: The New Museum of Contemporary Art en Nueva York.

Bhabha, Homi (1996). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bidaseca, Karina (2010). *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos)coloniales en América Latina*. Buenos Aires: SB.

- Bidaseca, Karina (2011). Mujeres blancas buscando salvar a las mujeres color café de los hombres color café. *Andamios* (Universidad Autónoma Metropolitana de México), 8(17). <http://dx.doi.org/10.29092/uacm.v8i17.445>
- Bidaseca, Karina (2019). Las “puertas del no retorno” en África: performatividad descolonial y estéticas feministas en las memorias afro-transatlánticas en Ana Mendieta y Édouard Glissant. En Rosa Campoalegre Septien y Anny Ocoró Loango (eds.). *Afrodescendencias y contrahegemonías. Desafiando al decenio*. Buenos Aires: Clacso/CIPS. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/posgrados/20191018124924/Afrodescendencias.pdf>
- Bidaseca, Karina (2020). *Por una poética erótica de la relación*. Buenos Aires: El Mismo Mar.
- Bidaseca, Karina (2021). *Ana Mendieta. Pájaro del océano*. Buenos Aires: El Mismo Mar.
- Bidaseca, Karina y Lustman, Matías (2021). Édouard Glissant. Poética de la Relación. En Mario Rufer (coord.). *Poscolonialismos/Decolonialidad: Conceptos claves desde América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI/CLACSO. En prensa.
- Campoalegre Septien, Rosa y Bidaseca, Karina (coords.) (2017). *Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes*. Buenos Aires: CLACSO.
- Corvalán, Kekena (2021). *Curaduría afectiva*. Buenos Aires: Cariño.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudiro & Co.
- Espacio Visual Europa (22 de junio de 2020). Qué significa descolonizar un museo. <https://evemuseografia.com/2020/06/22/que-significa-descolonizar-un-museo/>

- Fanon, Frantz (1983 [1961]). *Los condenados de la tierra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Fanon, Frantz (2009 [1965]). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Glissant, Édouard (2006). *Tratado del todo-mundo*. Barcelona: El Cobre.
- Glissant, Édouard (2009). *One world in relation*. Nueva York. Film dirigido por Manthia Diawara.
- Glissant, Édouard (2016 [1996]). *Introduction à une poétique du divers*. Madrid: Cinca.
- Glissant, Édouard (2017). *Poética de la relación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- González, Lélia (1988). A categoría político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro* (Rio de Janeiro), (92/93), 69-82.
- Loorde, Audre (1984). Uso de lo erótico: lo erótico como poder. En *Sister outsider. Essays and speeches by Audre Lorde*. California: Crossing Press Berkeley.
- Lovatt, Anna (2019). *La tierra habla (The earth speaks)*. [Catálogo de exhibición]. New York: Galerie Lelong & Co.
- Lugones, María (2008). Colonialidad y género. Hacia un feminismo descolonial. En *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica*. Madrid: Melusina.
- Mbembe, Achille (2016). *Crítica de la razón colonial*. Buenos Aires: NED-Futuro Anterior.
- Mendieta, Ana (1982). Arte y Política [Texto leído por Ana Mendieta el 18 de febrero de 1982 en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York]. Publicado en *Lumière*. <http://elumiere.net/especiales/mendieta/mendietaarteypolitica.php>

- Mudimbe, Valentin-Yves (1988). *The invention of Africa*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Perreault, John (1988). Tierra y fuego. La obra de Mendieta. En Petra Barreras del Río (curadora). *Ana Mendieta: A retrospective* [Catálogo]. New York: The New Museum of Contemporary Art en Nueva York.
- Quijano, Aníbal (1999). ¡Qué tal raza! (Tema central). *Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones* (Quito, CAAP), (48), 141-152. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5724/1/RFLACSO-ED48-09-Quijano.pdf>
- Said, Edward (2004 [1978]). *Orientalismo*. Barcelona: Sudamericana.
- Shoenberger, Elisa (2020). What does it mean to decolonize a museum? *Museum Next*. <https://www.museumnext.com/article/what-does-it-mean-to-decolonize-a-museum/>
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1998 [1988]). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6). <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTvo3no6to1>
- Thiong'o, Ngũgĩ wa (1986). *Decolonizing the mind: The Politics of language in African Literature*. Londres: Heinemann.
- Tucker, Marcia (1987). Prefacio y reconocimientos. En Petra Barreras del Río (curadora). *Ana Mendieta: A retrospective* [Catálogo]. New York: The New Museum of Contemporary Art en Nueva York.
- Última Hora (3 de mayo de 2012). Alemania restituye cráneo de niña aché tras 116 años de haber sido cazada en Paraguay. <https://www.ultimahora.com/alemania-restituye-craneo-nina-ache-116-anos-haber-sido-cazada-paraguay-n524966.html>



Villegas, Fabián y Sissikho, Cindy (2020). Descolonizar el museo no es un performance ni una metáfora. *Terremoto*. <https://terremoto.mx/online/decolonizar-el-museo-no-es-un-performance-ni-una-metafora/>

Walcott, Derek (1992). Names: for Edward Brathwaite. En *Sea grapes*, en *Poems 1965-1980*. Londres: Cape.



# ¿QUÉ PUEDE IR CON? HÁBITOS Y CONVENCIONES EN EL MONTAJE DE EXPOSICIONES

Clarisa Appendino

Desde hace tiempo concentramos la atención en el retrato de una mujer. La miramos a los ojos, indagamos sus gestos, analizamos el misterio de su sonrisa, el enigma de su identidad. *La Gioconda*, fechada en 1503 por Leonardo da Vinci en pleno Renacimiento italiano, viajó en el tiempo por varios siglos sin despertar ninguna de las derivas teóricas y perceptivas que hoy ensayamos quirúrgicamente sobre lo que se considera la pintura más conocida del mundo. Sabemos que el pequeño retrato está actualmente en la Salle des États del Museo Louvre, pero olvidamos tal vez que no obtuvo ese podio sino hasta el año 2005, cuando una pared fue especialmente construida en el centro de la sala, regulando el tránsito y la afluencia de los cientos de personas que la visitan (o, pandemia mediante, visitaban) a diario. El lugar jerárquico que tiene la pintura responde sin dudas a su valoración actual, que no es la que tuvo en siglos ni décadas anteriores. Hasta comienzos del siglo XX ocupó un punto en una pared atestada de pinturas de los más variopintos

academicismos.<sup>1</sup> Asoma entonces una primera premisa: al tipo de valoración de los objetos le corresponde también una posición determinada en las salas. Una valoración que, sabemos, nunca es neutral ni ingenua.

Propongo esta pintura como paradigma de exploración de la vida de una obra, de su construcción-destrucción discursiva, estética y del valor que ha cobrado a lo largo de los años. Sin dudas, es casi un arquetipo de cómo esa variable orbita al momento de decidir “qué poner con” en el contexto de un montaje expositivo. Brian O’Doherty escribía hacia 1986 en el libro *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* una reflexión clave en este sentido que cito *in extenso*:

Deberíamos saber más acerca de cómo colgar los cuadros. De Courbet en adelante, las convenciones sobre la forma de hacerlo es una historia aún no recuperada. La manera en que se cuelgan establece unos supuestos acerca de lo que se ofrece. Al tomar esa decisión hay un pronunciamiento sobre cuestiones de interpretación y de valor, y percibimos además una influencia inconsciente del gusto y de la moda. Pistas subliminales indican al público cuál ha de ser su comportamiento. Debería ser factible una correlación entre la historia interna

---

1 El artículo “Les accrochages de la Joconde de 1797 à nos jours” de Vincent Delieuvin (s. f.), director del Departamento de Pintura del Museo del Louvre, da cuenta de todos los movimientos que la pintura ha tenido dentro del museo. Allí se advierte la correspondencia entre el incremento de su popularidad y valoración y los modos de mostrarla al público. Sin dudas el robo de 1914 fue un puntapié para ganar en popularidad y valor exhibitivo.

de los cuadros y la historia externa acerca del modo en que han sido colgados. (O'Doherty, 2011 [1986], p. 30)

Existe una correspondencia histórica entre la valoración del objeto y el modo de exhibirlo ensamblada por un conjunto de convenciones museísticas, expositivas y educativas dispuestas en las salas de arte. Las exposiciones como gramática y simulacro operan desde una puesta en escena artificial en la que los objetos reafirman sus significados o se adhieren a nuevos. Esa artificialidad la constituye, entre otros aspectos, una tipología de sala expositiva que actualmente (aunque en decadencia o en sus postrimerías) continúa hegemonizada por el llamado *white cube* o *cubo blanco*. (Todo lo que nace por una agonía vivirá por siempre agonizando). Incluso cuando el *cubo blanco* no sea el lugar al que lleguemos en la realidad expositiva, es al que, invariablemente, aspiramos. La exposición como dispositivo se convierte entonces en un espacio-limbo donde se suspenden el tiempo, las vicisitudes y las contingencias para contener a las obras en un espacio prístino y sin marcas (O'Doherty, 2011 [1986], p. 21).

El espacio blanco ideal, institucionalizado hace más de cincuenta años al mismo tiempo que el arte moderno, contiene implícita y explícitamente una maquinaria ideológica, técnica e instrumental que representa un conjunto preciso de valores ligados a lo occidental, lo blanco (tanto en lo racial como en lo higienista), masculino y urbano. A este espacio contenedor del arte también se le suma el carácter *expocentrista* del presente, por el cual, en consecuencia, la curaduría ocupa un rol fuertemente constructivo de los discursos sobre

TODO  
LO QUE NACE  
POR UNA  
AGONÍA  
VIVIRÁ POR SIEMPRE  
AGONIZANDO.

el arte. La exposición puede ser entonces una herramienta, o bien para revisar y reescribir los criterios de valoración existentes, o también para replicarlos. Propongo entonces detener la mirada sobre las decisiones que tomamos en el particular y decisivo momento del montaje de exposiciones y en el modo en que, como espectadoras y espectadores, atendemos a las relaciones propuestas. En un contexto de corrimientos en los parámetros expositivos a partir de la inclusión en los relatos contemporáneos del arte, la obra de artistas mujeres actuales y del pasado (muchas de ellas invisibilizadas, segregadas, borradas del relato de la historia y de los parámetros artísticos) encuentra ahora su espacio en el lugar de exposición.

La exposición es un canal de inscripción de los relatos del arte y de construcción de su historia. Es una forma de desplegar en el espacio una idea sobre el arte. Es el lugar preciso donde las obras se presentan en relación, cercanas, conectadas material y espacialmente. El montaje, en el contexto de la exposición (al igual que la arquitectura de la sala), implica una lectura, una creencia, un modo de ver y concebir el arte en un momento determinado, así como también constituye un estilo, una forma de organizar dicha lectura o una estructura del relato. La estética del montaje se va desarrollando según sus propios hábitos; primero se convierte en convenciones y, después, en leyes. La pregunta es, entonces: ¿cómo se afectan las obras? ¿Cómo el montaje puede modificar o adherir a interpretaciones sobre las obras? La exposición de los patrimonios y colecciones, desde la creación de los museos, ha tenido el claro objetivo de contar una historia oficial. Aunque los relatos oficiales se han modificado a fuerza de relecturas sobre la

historia y las interpretaciones actuales apuntan a temporalidades transversales y genealogías alternativas, la pregunta es si aun en estos nuevos modos narrativos y expositivos arrastramos segregaciones y jerarquizaciones al interior de las salas, en los modos de ordenar, disponer, encimar, yuxtaponer.

Antes de que se escribiera un lenguaje específico de las exposiciones,<sup>2</sup> el montaje como procedimiento emergió durante el despegue de la inventiva técnica decimonónica. Previo a su incorporación al arte de vanguardia a través del *collage*, el ensamblaje y el fotomontaje, y antes, también, de que se configurara como engranaje material y diegético clave del cine, el montaje nació, al igual que las exposiciones, en el contexto de la industrialización europea. Si pensamos el montaje como sintaxis, como escritura en el espacio, las exposiciones no solamente despliegan su aparato discursivo y retórico a través del *tema*, el cual muchas veces es necesariamente contundente, efectivo y político. La *forma* también construye espacialmente una exposición, en términos de cómo damos a *leer-ver-recorrer* los objetos en el espacio.

El montaje en tanto técnica cinematográfica ha elaborado las más complejas teorías sobre cómo poner en relación las imágenes para la construcción de una narración, de una estética, en definitiva, de la complejidad de la imagen en movimiento. El cine ha instaurado una operación de simultaneidad y sincronía en el pensamiento como motor de investigación, análisis y creación de formas. Al indagar las

---

2 Tal vez el de Herbert Bayer (1937) haya sido uno de los primeros.



correspondencias entre la práctica de la exposición y el montaje cinematográfico, se encuentra que en ambos opera como una herramienta mental que administra reacciones, algunas de ellas visibles y otras invisibles, laterales, latentes o huidizas. El montaje es siempre a la vez continuidad y ruptura. Entre esas relaciones pueden distinguirse al menos dos tipos, extremos y opuestos, que Jacques Aumont define como productivo uno y transparente el otro. En ellos la acción consiste, “o bien [en] subrayar y explorar esa virtud de choque y de sensación de montaje, o bien, por el contrario, tratar de dominarla o atenuarla” (Aumont, 2020 [2015], p. 23). En el primero se tiende a dejar abierta la posibilidad de administrar esas relaciones de manera dinámica y habilitar un trabajo, una ejecución concreta en el montaje evidente. Se trata de un estado de las cosas visible y construido en el que notamos los pliegues y las arrugas, a contramano de la lisura y transparencia de un tipo de montaje que se invisibiliza por su convención. (Todo aquello en lo que no hay costuras sirve al consumo y a la información).

Propongo interrogar los modos en que hacemos públicos los objetos, cómo los ofrecemos a la visualidad y qué códigos del lenguaje expositivo están operando detrás de esas formas. ¿Cómo pensar una propuesta de montaje expositivo que se corra de las directrices hegemónicas de las convenciones y ensaye alternativas nuevas, diferentes o disruptivas en los modos de hacer visible (incluso en las directrices formuladas en el contexto del arte contemporáneo)? Una posible manera de pensar y repensar las convenciones sobre las lógicas dadas de los modos exhibibles es tomar al montaje como un terreno

para explorar un conjunto de acciones. Si los hábitos han definido determinados modos de organización y vínculos, si han estipulado qué cosas van con qué otras históricamente conformadas por valores patriarcales, el desafío es pensarlas desde un enfoque que confronte con aquello que se nos aparece como dado y abra a nuevas conexiones, nuevas narraciones expositivas, que elaboren otros discursos sobre el arte.

En el proceso de revisar los patrimonios y presentarlos a través de nuevas discursividades antes no abordadas o excluidas, las obras de artistas mujeres no solo siguen ocupando un bajo porcentaje en los museos (algo comprobado constantemente a partir de gráficos y porcentajes), sino que además son expuestas con menos frecuencia. En este sentido, la operación siempre debe ser doble: adquirir y exhibir. Claire Bishop señala en *Museología radical* el modo en que algunos museos perciben sus colecciones históricas, interpretadas como un lastre que se ven obligados a exhibir y que quita espacio a la tendencia de exposiciones temporarias como atractivo de renovación del público. También sucede –especialmente en países como Argentina– que los fondos de las instituciones, sea cual sea el tipo de gestión a la cual respondan, hacen de sus colecciones el material primario del calendario expositivo y discursivo. En este sentido, dice Bishop: “la colección permanente puede ser el arma más potente del museo para romper la estasis del presente” (2018, p. 36). Esta situación aparentemente desafortunada puede convertirse en la posibilidad de seguir reescribiendo las lecturas de la colección, de que las investigaciones puedan ser exhibidas

en las salas y de que las proximidades y choques entre las obras sigan elaborando su propia transhistoricidad.

En el mes de mayo de 2018 se inauguró una exposición que ocupó las dos sedes del Museo Castagnino + Macro de la ciudad de Rosario, Santa Fe,<sup>3</sup> titulada “Arte argentino. 100 años en la Colección Castagnino + Macro”.<sup>4</sup> El objetivo no era solamente mostrar el acervo de esta institución, sino también posicionar a la colección como capaz de narrar desde Rosario la historia del arte argentino, aportando una visualidad y confrontaciones de imágenes que hablaran también de la historia del museo y de la ciudad. Para esta exposición se convocaron tres duplas curatoriales. Dos de ellas trabajarían en las distintas plantas del Museo Castagnino y la otra en las salas del Museo Macro. “Un pasado expuesto: caminos del arte entre 1918 y 1968”, con curaduría de Adriana Armando y Guillermo Fantoni, fue la exposición que ocupó la planta baja del museo. Buena parte de su guión curatorial estuvo signado por las investigaciones que se vienen desarrollando en el campo de la historia del arte en Rosario. En la primera planta, Nancy Rojas y Roberto Echen estuvieron a cargo del segundo núcleo de la exposición, que titularon “Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar la génesis del arte

---

3 El Museo Castagnino + Macro es una institución con dos sedes. Su sede histórica es el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, fundado en 1937. Su otra sede es el Macro (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario), abierto al público en 2004.

4 Puede verse el recorrido virtual de esta exposición en <https://castagninomacro.org/>

contemporáneo argentino”. En ella, propusieron revisar la cristalización actual del inicio del arte contemporáneo local, especialmente ligada a la creación del Museo Macro.<sup>5</sup>

A continuación, haré referencia, en relación con estas dos exposiciones, a dos gestos curatoriales desplegados eminentemente desde una decisión de montaje que entiendo como operaciones que ofrecen otras lecturas de las obras desde el choque de nuevos discursos. Tales gestos ratifican que, en la relectura de los patrimonios, las estrategias del montaje, así como la escritura, pueden instalar nuevos vínculos, abrir nuevas problemáticas, probar o refutar hipótesis.

La exposición de la planta alta, que abarcaba el período comprendido entre 1968 y 2001 aproximadamente, intentaba recuperar con las obras del acervo, pero también con las faltantes, los puntos ciegos de toda colección y ensayar otras narrativas sobre una genealogía de lo contemporáneo en el arte argentino. En una de las salas, de las más pequeñas que hay en esa área del museo, ubicaron un conjunto de obras articuladas en torno a ciertas estéticas de la escena cultural de los años noventa en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Así, las obras se continuaban una al lado de la otra: dos fotografías con disparos de Oscar Bony tituladas *El asesino* (1998),

---

5 La tercera dupla estuvo integrada por Clarisa Appendino y Carlos Herrera. La exposición curada por dicho par que funcionó en el Museo Macro se tituló “El fin del mundo comenzó en 2001. Exageración poética o determinismo histórico” y tomó el eje temporal iniciado en 2001 hasta la actualidad.

TODO AQUELLO  
EN LO QUE  
NO HAY COSTURAS  
SIRVE AL CONSUMO  
Y A LA INFORMACIÓN.

la pintura *Trafalgar* (1994) de Alfredo Prior, la serie *The ring* (2002) de Guillermo Kuitca, una frazada de flores amarillas titulada *Otiuras* (1994) de Feliciano Centurión, la *Caja azul* (1999) de Marcelo Pombo, una pintura *Sin título* (1996) de Remo Bianchedi y otra pintura titulada *Amarillo 99* (1999) de Ana Eckell (la única autora mujer presente en las paredes).

El gesto que quisiera señalar en esta zona de la exposición está constituido por la relación entre esas obras y lo que estaba emplazado en el centro de la sala: la obra *Carro blanco* (de la instalación *Recolecta*) de Liliana Maresca (1990/2003), que consiste en un gran carro de recolección de desechos, cartones y cualquier bártulo que cirujas (hoy cartoneras y cartoneros) recogían de la calle. Este carro está completamente pintado de blanco, incluso los objetos de su interior, lo que lo convierte en un objeto inmaculado, en un símbolo, en un espectro de eso que deambulaba por las calles de las ciudades argentinas y que no emergió a la visibilidad social hasta el momento en que se acercó el estallido socioeconómico del año 2001. La sala le quedaba bastante ajustada a la obra y esta se transformaba en una presencia extraña. El carro funcionaba, así, como un artefacto disruptivo en términos estéticos y también de género, si consideramos que la obra nos obligaba a ver el resto de las piezas a través del enorme carro blanco. Este objeto se comportaba como el paisaje a través del cual mirar las obras de las paredes.

Mientras que la obra de Maresca producía una fuerza centrípeta en una sala del primer piso, en las paredes de la sala central de la planta baja, espacio que funciona como eje

de conexión con las salas circundantes, un conjunto de pinturas de desnudos de mujeres de diferentes autores masculinos conformaba una suerte de ronda. Como si todas juntas armaran un encuentro épico. Por medio de esta disposición, el conjunto de pinturas se leía menos desde la temática que a partir de la potencia disruptiva de su encuentro. El conjunto de desnudos dejaba en segundo plano la firma masculina y la literatura en torno a la relación artista-modelo y construía un conglomerado de imágenes que enunciaba un señalamiento hacia la pregunta que la Guerrilla Girls enunció en 1989. Este grupo activista venía formulando desde 1985 un discurso punzante e intervencionista con un profundo cuestionamiento al eurocentrismo, la heteronormatividad y la dominación del mundo del arte por los hombres. En 1989 apareció en las calles de Nueva York el ya histórico cartel con la *Venus* de Tiziano con máscara de gorila junto a una pregunta que seguimos respondiendo a través de diferentes acciones: “*Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*” (Guerrilla Girls, 1989).

La sala central del museo se abre al fondo hacia otra sala que, por la gran apertura, queda levemente integrada (casi como un ábside en una iglesia católica). Al fondo y en el centro, se ubicaba una obra paradigmática de los inicios del arte moderno en Rosario y de las primeras generaciones de artistas. Un óleo de Augusto Schiavoni, quien se retrata alrededor de una mesa junto a sus amigos pintores. Esta pintura quedó estratégicamente escoltada por el conjunto de desnudos, especialmente por las obras de Gastón Jarry y Arturo de Luca. Ese fue el lugar de la sala donde terminó por definirse

la diferencia de género y el lugar que han ocupado las mujeres en la historia de la pintura.<sup>6</sup>

Aunque sea complejo traducir con palabras algo que sucede eminentemente en el espacio, otro ejemplo posible, que nos corre del contexto local, es una escena en el nuevo montaje de la colección que inauguró el Museum of Modern Art (MoMa) de Nueva York a finales de 2019. La obra *Les demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso (1907), trabajo clave de la vanguardia del siglo XX que ocupa un lugar central en la colección del MoMA, redireccionó el discurso que tradicionalmente se desplegaba vinculado al arte europeo, vanguardista y de la escuela cubista. En tal ocasión, dicha obra fue acompañada en una sala casi vacía por *American people series #20: die* de Faith Ringgold (1967), una gran pintura con una escena que refiere a la violencia racial en los Estados Unidos en la década de 1960 a través de la confrontación de mujeres, hombres y niños enlazados por manchas de sangre. Puestas juntas, emergen en ambas obras lecturas insospechadas o no encontradas hasta el momento. Estas relaciones ponen en acción el ejercicio visual del montaje como posibilitador de un *shock*, no tanto en el sentido de lo espontáneo, sino de lo inesperado. Esto nos recuerda también que, como señala David Joselit en un reciente artículo, “fastening an artwork to

---

6 Los desnudos situados en la sala central de la planta baja fueron: Gastón Jarry, *Mujer desnuda*, 1951, óleo sobre tela, 79 x 140 cm; Augusto Schiavoni, *Con los pintores amigos*, 1930, óleo sobre tela, 190 x 200 cm y Arturo de Luca, *Caracola marina*, óleo sobre tela, 87,5 x 127,5 cm; todas pertenecientes a la colección Castagnino + Macro.



a context suggests that that work has an essential, transhistorical meaning, which no work of art possesses or can possess (a basic historiographical study of any ‘masterpiece’ will prove that, or just the fact that your last visit to the *Demoiselles d’Avignon* wasn’t quite like the previous one)”<sup>7</sup> (Joselit, 2020, p. 161). Alentar el ensayo, la constatación y la experimentación en el vínculo entre las obras es un ejercicio necesario que seguramente devolverá lazos y lecturas inesperados.

Otras dos decisiones en el contexto de la exposición remarcan la posibilidad de encontrar en las estrategias del montaje modos de administrar la relación entre lo visible y lo invisible (el espacio, el “entre”). Estas fueron acciones realizadas como intervenciones institucionales que sucedieron en el marco del Paro Internacional de Mujeres. En 2018 el colectivo de mujeres *Nosotras Proponemos - Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte* realizó y propuso una amplia serie de acciones en diferentes instituciones del país, una de las cuales, en particular, fue especialmente relevante en cuanto atentaba contra el lenguaje expositivo y tomaba a la iluminación –recurso clave aunque invisible– como elemento que señalaba un estado de situación. En varios museos del país se realizaron apagones en determinadas salas o exposiciones dejando iluminadas solo las obras de artistas mujeres.

---

7 “Fijar una obra de arte a un contexto supone creer que ella tiene un significado esencial, transhistórico, algo que ninguna obra de arte posee o puede poseer (un estudio historiográfico básico de cualquier ‘obra maestra’ lo demostraría, o simplemente el hecho de que la última visita a *Demoiselles d’Avignon* no fue tal como la anterior)” (traducción propia).

COLOCAR,  
ARMAR,  
COMBINAR,  
RELACIONAR,  
AGRUPAR,  
DISOCIAR ES SIEMPRE,  
INELUDIBLEMENTE,  
UN ENUNCIADO  
POLÍTICO.

Eso hizo que la mayoría de las salas quedaran a oscuras o en penumbra como evidencia palpable de la inequidad en la visibilización, pero al mismo tiempo dio lugar a concentrar la mirada y ofreció una oportunidad de intimidad única con esas obras. Como si el cambio de iluminación como gesto radical en el terreno del montaje construyera un nuevo discurso curatorial en el campo de la crítica.

Al año siguiente, en marzo de 2019 en la ciudad de Rosario, se inauguró “Revolucionistas. Rebeliones y feminismos”,<sup>8</sup> una exposición que intentaba recoger la mirada de mujeres feministas en la historia de Rosario con materiales de diversas procedencias que iban desde registros históricos y archivos, hasta obras de arte contemporáneo. Una de las acciones más contundentes en el marco de dicha muestra fue el cambio de nombre de la institución como manera, justamente, de intervenirla. Durante el transcurso de la exposición el Centro Cultural Roberto Fontanarrosa pasó a llamarse Centro Cultural Angélica Gorodischer en homenaje a la escritora rosarina nacida en 1928. La acción pone en relieve la ausencia de nombres de mujeres en las denominaciones institucionales.

Los anteriores gestos, modos de enlace, intervenciones sobre las convenciones expositivas son rescatados de un conjunto amplio de acciones que circulan en la actualidad.

---

8 “Revolucionistas. Rebeliones y Feminismos. Marzo”, 2019, Rosario. Colectiva curatorial: Sonia Tessa, Lilian Alba, Joaquina Parma, Romina Garrido y Pamela Gerosa.

El montaje como retórica desplegada en el espacio puede ser entonces interrogado como herramienta política y discursiva desde los feminismos. La reunión de estas decisiones propone desplegar áreas de acción desde el montaje como elemento clave en la presentación de los objetos al público. En la operación de montaje se realizan siempre, al menos, dos acciones: la de seleccionar, articular, ensamblar, y la de crear una posible retórica, en el sentido que le otorga a la expresión Georges Didi-Huberman, en la que el montaje “escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, a cada gesto” (Didi-Huberman, 2012, p. 21). Si el montaje asume un presupuesto sobre lo que se muestra –como en el cine se asumen presupuestos sobre las relaciones entre tiempo y espacio, sobre la narración, sobre la noción de causa-efecto–, colocar, armar, combinar, relacionar, agrupar, disociar es siempre, ineludiblemente, un enunciado político.

## Obras

Guerrilla Girls (1989). *¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum? Menos del 5% de las artistas en el Museo Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos* [póster]. Nueva York.

Maresca, Liliana (1990/2003). *Carro blanco* [instalación con materiales de desecho, madera y pintura]. De la instalación *Recolecta*. Rosario, Museo Castagnino + Macro.

- Picasso, Pablo (1907). *Les demoiselles d'Avignon* [Las señoritas de Avignon, pintura]. Nueva York, Museum of Modern Art.
- Ringgold, Faith (1967). *American people series #20: die* [Serie del pueblo americano #20: morir, pintura]. Nueva York, Museum of Modern Art.

## Bibliografía

- Aumont, Jacques (2020 [2015]). *El montaje: la única invención del cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Bayer, Herbert (1937). Fundamentals of exhibition design. *PM Magazine*, 6(2), 17-25.
- Bishop, Claire (2018). *Museología radical o ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires: Libretto.
- Delieuvin, Vincent (s. f.). Les accrochages de la Joconde de 1797 à nos jours. *Média Dossiers du Louvre* (“Exposer une œuvre au musée”). <https://focus.louvre.fr/sites/default/files/louvre-les-accrochages-joconde.pdf>
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Fundación Televisa.
- Joselit, David (2020). Virus as metaphor. *October* (Massachusetts, MIT), (172), 159-162.
- O’Doherty, Brian (2011 [1986]). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.



# CURADURÍAS INESTABLES: TODO PATRIMONIO ES MOLESTO

Kekena Corvalán

Escena sólida de lo que fue,  
dónde están ahora,  
el calor aún permanece.

Colectiva Viento Negro, Patagonia Austral.

Transitar la curaduría como ejercicio inestable es la práctica que me interpela desde que devine la curadora que soy. Eso es lo que he llamado, poética y políticamente, *curaduría afectiva*. Tiene la particularidad de haber surgido en el espacio mismo, ser su grado cero, en el múltiple territorio conformado por cuerpos, museos, aulas y calles, a partir de una propuesta de escucha profunda y con una inspiración común: una cierta idea de vacío necesario, que nos agruma el deseo a partir de asumir que el problema del espacio expositivo es cuando no está en problemas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sin dudas, una inspiración fundamental para pensar esta inestabilidad de la curaduría en el espacio son los apuntes de Silvia Duschatzky recogidos en sus numerosas charlas y clases abiertas disponibles en múltiples medios digitales, cuando se pregunta, desde los contextos de la educación formal, por el cuerpo que habita el desastre y se plantea que la potencia

Es trabajo de la curaduría, tal como se realiza mayormente, administrar relatos sobre bienes culturales que pueden ser –o llegar a ser– bienes considerados o devenidos patrimoniales a partir, en alguna medida, de esos relatos que se retroalimentan en esas mismas políticas administrativas.

Cuando comenzamos a realizar trabajos curatoriales, nos planteamos otras formas de trabajar una exposición que, en lugar de tratarla como un proceso contingente, la propusiera como un acontecimiento insurgente. Tal es el caso, por ejemplo, de las dos ediciones del Paratodestode, Plan de Lucha y Políticas del Deseo.<sup>2</sup>

Paratodestode fue una experiencia expositiva abierta, incluyente e indisciplinar que visibilizó cruces entre arte, cultura y géneros desde las prácticas artísticas y artivísticas, con convocatoria a mujeres, lesbianas, tortas, maricas, travestis, trans, no binaries, intersex, agénero, género fluido y otras sensibilidades no hegemónicas. En su primera edición implicó una profusa programación, durante dos meses y medio, en

---

de una escuela es estar en problemas. Además, libérrimas reminiscencias a *El espacio vacío* de Peter Brook, con sus conceptos sobre el teatro tosco y el teatro sagrado frente al teatro mortal, que guardan analogías con lo que yo sostengo como diferencia entre práctica artística y mercado de arte en relación a las lógicas expositivas.

2 Paratodestode tuvo dos ediciones: Plan de Lucha (inaugurada el 9 de marzo de 2019 en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, predio Ex Esma, Ciudad de Buenos Aires) y Políticas del Deseo (inaugurada el 4 de marzo de 2020 en el Centro Cultural Kirchner, Ciudad de Buenos Aires).



un centro cultural situado en el Espacio Memoria, Verdad, Justicia. La propuesta estuvo más cercana a la lógica de un gran festival que de una exposición tradicional, dado que en ella se produjeron encuentros de poesía, artes escénicas, cine, ferias, charlas, proyectorazos, intervenciones, performances colectivas y mesas redondas, entre otras actividades. Además, aquí pudimos dar una importante discusión acerca de los cánones estéticos. Dato no menor, porque anteriormente veníamos intentando dar lugar a estas reflexiones de modo interseccional, intentando perforar conceptos centrales de la modernidad heterocispatriarcal y colonial encarnadísima en la escena del arte contemporáneo argentino (diría, incluso, su razón principal de ser). Logramos instalar la idea de que ciertos conceptos como artista y curador individual (en masculino porque así se constituyen), obra de arte, creación original, calidad, estética, formación, trayectoria, debían ser puestos en dudas desde las agendas transfeministas, ecofeministas, comunitarias, federales, regionales, incluyentes que veníamos discutiendo en otros contextos. Así, logramos instalar en el terreno del arte argentino, por primera vez, cuestiones interseccionales en las que, junto con otros compañeros, yo venía trabajando previamente a través de esta matriz de curadurías inestables.

Esta plataforma del Paratodestode operó desde la curaduría afectiva, conformando una masa de saberes-sentires-haceres descentrados que pudimos luego reflexionar y compartir comunitariamente. Ese modo de aproximarnos a la curaduría nos demostró que su potencia radica en su voluntad de ser una energía específica que emerge (insurge) territorializando

deseo. Territorializar el deseo es hacer emerger condiciones por las que instancias colectivizantes sostienen de tal modo la potencia de sus enunciaciones que logran interrumpir el circuito ideológico y vital de una sociedad con enunciados otros. Es una energía específica, porque es colectivizante, interseccional, desmarcada, creadora de sus propios contextos. Interseccional significa aquí que se interroga y problematiza reaccionando frente a la agencia profundamente clasista, racializante, sexista, capacitista y especista de la historia del arte, los museos, las curadurías, los patrimonios.

En aquella ocasión, marzo de 2019, era la primera vez que una exposición explicitaba y desglosaba eso que ni siquiera se nombraba y hoy se menciona a través del adjetivo sustantivado *disidentes*. Y también era la primera vez que en un texto de sala en nuestro país se desagregaba la palabra mujer. Cito solo un párrafo posible de lo mucho que se dijo y escribió en aquellos días, en este caso tomado del texto curatorial:

Desde Buenos Aires, escribir una reflexión sobre la labor curatorial de, para y con artistas mujeres, lesbianas, trans, travestis y no binaries, plantea una vez más, como primer paso, la cuestión del canon. Canon de fronteras dobles; hacia afuera, como una contraposición a exigir mayores espacios en un campo signado por una abrumadora presencia de varones cis y minoritariamente, de mujeres cis, y hacia adentro, para cuestionar también esa doble segregación que deja en la invisibilidad total a numerosos artistas que sostienen su práctica desde hace décadas sin llegar nunca a ser consideradas, invitadas, incluidas en las exposiciones centrales, que incluso llevan adelante

curadoras mujeres. En todos los casos, cánones sobre corporalidades y deseos. Aquí entonces lanzamos esta estrella, actividades en el exponer colectivo, en la búsqueda más allá de los cánones, en este mapearnos inclusivo, en esta afectación entre prácticas productoras de otras chances de existencia que son resistencia viva. Un algo de lo que se expone vive en la intimidad de talleres, centros culturales, rutas, calles y patios de escuela... Un gesto amoroso, y por tanto, potente y político, colecta y reúne, resitúa e interpela. Estaremos aquí para contarnos, para tenernos en cuenta, en la doble escala a la vez: asamblea y mesa de cocina, gestionándonos y encontrándonos desde las historias que ya estamos haciendo y que son nuestras. (Texto curatorial de Paratodestode, 2019)

Esta declaración hizo escuchar el latido de otros cuerpos desde el ejercicio curatorial inestable. Por supuesto que esa inestabilidad deviene de una voluntad performativa, porque se produce, se transforma y afecta en la acción que surge de preguntarnos con qué cuerpos hacemos lo que se hace. Y aquí *cuerpo* no es solamente cuerpo, y también lo es. Es enunciar el cuerpo como un contexto otro que entra a la sala de museo portando inestabilidades porque, frente a esa curaduría tradicional, habita el desastre.

Habitar el desastre no es para nada desastroso. El desastre es el exceso de interpretación que se les aplica a esos cuerpos. Estos ingresan a la sala del museo desde ese desastre, desde esa falta de astros que los iluminen y los guíen (esos conceptos centrales de la modernidad estética que mencionamos) y provocan desconciertos, encienden las alarmas e

TERRITORIALIZAR EL DESEO  
ES HACER EMERGER  
CONDICIONES POR  
LAS QUE INSTANCIAS  
COLECTIVIZANTES  
SOSTIENEN DE TAL MODO  
LA POTENCIA DE SUS  
ENUNCIACIONES QUE  
LOGRAN INTERRUMPIR  
EL CIRCUITO IDEOLÓGICO  
Y VITAL DE UNA SOCIEDAD  
CON ENUNCIADOS OTROS.

ES UNA ENERGÍA  
ESPECÍFICA, PORQUE  
ES COLECTIVIZANTE,  
INTERSECCIONAL,  
DESMARCADA, CREADORA  
DE SUS PROPIOS  
CONTEXTOS.

incitan reacciones en las que se vuelven a montar dispositivos para responder.

Y así, esa inestabilidad nos tiene navegando el mar de los problemas. Y un problema lo es si tiene plurales consecuencias insospechadas. Cuando la consecuencia es una, y además no es algo disruptivo porque ya estaba supuesta, eso no es un problema. La inestabilidad de esa curaduría es el acto de creación que provoca, y no es sospecha. La sospecha siempre se apoya en algo previsible, que puede vislumbrarse o intuirse, es punto de vista y, por lo tanto, también crea su objeto.

Un cuerpo de artista puede más que un artista. La curaduría afectiva, que es siempre una curaduría “de topo”, es una curaduría de cuerpo de artista más que de cuerpo de obra de artista. Porque cuerpo es eso que porta la capacidad de afectar y ser afectado, y se mueve desde allí. La consecuencia de eso es que yo, como curadora de un artista, no puedo entrar en la sala a montar un cuerpo de obra, sino un cuerpo de artista. Curar es siempre hacer preguntas, no encontrar soluciones.

Desde esta inestabilidad, nos interesa una curaduría que se moleste con la cuestión patrimonial. Ni que se preocupe, ni que analice, ni que –menos que menos– vuelva *papers*, ni que trafique, ni que trabaje con, ni que celebre, ni que dirija, ni que sea mecenas de, ni que acumule, ni que administre, ni que normativice, ni que organice, ni que ordene, ni que transdiscipline, ni que democratice, meramente. Que se moleste, como punto de partida. Porque –y sigo pensando en el cuerpo que habita el desastre, que es perder su astro– el problema de los patrimonios es cuando no están en problemas.

Por ello, cuando pienso en los patrimonios, la sensación es una sostenida molestia. No está mal sentirnos así cuando recorremos museos. Hay sensaciones contradictorias que nos atraviesan: nos sentimos molestas y, a la vez, encantadas. *Molestia* etimológicamente conecta con *moles*, del latín, algo que cargamos, pesado, dificultoso, inoportuno, que fastidia también. Lanzar la idea de que los patrimonios son molestos nos parece un buen punto de partida para navegar este tema. Los patrimonios sentidos también como algo que cargamos son el elemento central en el caso de nuestras instituciones museísticas. Y ese peso, esa mole, permea toda nuestra cultura.

Voy a volver a recordar, para quedarme un poco más tranquila, que patrimonio conecta con *pater*, padre, patrón, conceptos que se empiezan a conformar con los sentidos posibles que les damos aquí en tanto dispositivos de origen e historia única y heteroblanconormada. Es decir, a identificarse con los bienes culturales atesorados por una clase social que procura verse reflejada, especialmente, en los Museos de Bellas Artes, que cumplen con esa doble función de ser reflejo de todo el poder de tal clase y de alinear todas las “identidades” detrás de su proyecto sociopolítico, patrimonializando—por lo tanto, usurpando todas esas identidades—. Patrimonio, aquí, vendría a ser otro concepto de la modernidad colonial, racista, clasista, sexista, capacitista y demasiado cercano a patriarcado, patricio, patriótico, patriedad, patriarca...

Las jornadas que están en el origen de la escritura de estas páginas se llamaron *Los patrimonios son políticos. Patrimonio y*

*políticas culturales en clave de género*. Sin embargo, ni bien empezamos a hablar de género tenemos que desviarnos y empezar a buscarnos en tantos otros temas. Porque sabemos que con el género solo no alcanza. Y porque pensar lo patrimonial (que es como pensar la posesión, lo propio, lo heredado, lo disputado) es una tarea siempre interseccional, que problematiza el género ni bien lo enunciamos.

Cuando pensamos el patrimonio, siempre pensamos en nuestras propias relaciones con los patrimonios. Esta zona que se construye es compleja y forma tierras firmes y pantanosas a la vez, que implican inestabilidades para ambas partes, para el museo que nos anfitriona con estas propuestas y para nosotres curadorxs. Estos patrimonios son desde ya un lugar molesto, que incordia, especialmente a nivel personal. Y, lógicamente, aquí también lo personal es político.

En estos días estoy pensando mucho en la idea de que trabajar con el patrimonio siempre es un ejercicio autoetnográfico de curadurías afectivas que nos desestabilizan, nos implican y nos sueltan de ciertos vínculos y cercanías. Porque afecta nuestros modos de hacer, la misma incumbencia profesional, nuestros hábitos de clase, afecta y es afectado por el mismo proceso de hegemonización del conocimiento que nos formó. Porque es una tensión, una molestia micro y macropolítica.

Yo sufro el proceso de repatrimonialización familiar que produjo que no sepa hoy quién fue realmente mi abuelo paterno, Ramón Corvalán, nacido en Fernández, Santiago del Estero, sin fecha conocida, y muerto en Buenos Aires

en 1933, presumo, por datos fácticos que no atinan a encontrar su correspondiente archivo. Ese abuelo recordado como hijo de un cacique santiagueño fue pronto negado en mi familia, olvidado y redireccionado su lugar en los vínculos familiares por un segundo abuelo blanco que aportó una nueva memoria, una nueva historia, un nuevo patrimonio, italianizante, que resolvió de un modo radical el origen de mis ancestros por vía paterna. Esa marca, que es una desmarcación, formó parte de un proceso de blanqueamiento que estoy segura de que no viví yo sola, que es común a tantas personas que descendemos de pueblos desplazados, es decir, a la mayoría, sino la totalidad, de nosotres desde los sures. Esto es también un dato relevante para la curaduría afectiva, la inestabilidad y los molestos patrimonios: que los vivimos. Intentamos abordarlos desde un conocimiento que, en términos de Boaventura de Sousa Santos, implica una intervención desmonumentalizadora, “condición previa para la apertura de espacios argumentativos en los que otros saberes puedan mostrar su posible contribución a una comprensión del mundo más diversa y más profunda, y a una transformación social progresista más eficaz y más ampliamente compartida” (2019, p. 262).

Hace poco, en uno de los cursos que doy en la UMSA, reflexionando sobre temas de género, museos y colonialidad, una de las estudiantes exclamó de pronto: *es que el blanqueamiento salió mal*. Lo decía sobre sí misma, porque acababa de darse cuenta de algo con lo que había nacido, que era la cuestión de sus ancestros y su propio patrimonio simbólico y espiritual, que había negado durante años a una abuela



india, borrada también. Estas situaciones son algo que sucede desde hace unos años; el aula es un territorio inestable, felizmente, codiseñado y de pedagogías de la anécdota. Estamos rechazando las cisheteronormas en nuestras cuerpos, así como en las salas de museos, bibliotecas populares, aulas, calles y en ese bendito archivo que la academia erigió como el lugar de las verdades últimas, auténtico reservorio donde encontrar el trozo de latón que brilla en el barro de la memoria, patrimonio del conocimiento monumental dentro del cual hemos visto enlodarse a investigadores, curadores, galeristas, becarios, escritores de *papers*, ponentes de congresos, conferencistas de museos, peleándose por cada centímetro de fuente muerta.

Pero quiero volver a las preguntas, esas desastrosas, que no tienen astros que las iluminen y que deben ser siempre tan molestas como los patrimonios. Y la que me ronda estos días es: ¿adónde va a parar todo esto que estuvimos relevando, revelando, rebelando? Por ejemplo, todo ese otro aluvión de objetos patrimonializables (pero tampoco), cuerpos de artistas otros, que entró al Centro Cultural Kirchner en febrero/marzo de 2020, para la segunda edición del Paratodestode, Políticas del Deseo, que inauguramos unas semanas antes de que comenzara el confinamiento, en el marco del 8M y del Nosotras Movemos.

Algunos trabajos aún se encuentran allí, depositados en el CCK, en tránsito, esperando regresar a sus provincias (si no fueron retirados aún es por una cuestión de falta de medios económicos por parte de los artistas).

Pienso particularmente en la instalación que realizara la colectiva Viento Negro,<sup>3</sup> de Santa Cruz / Chiloé, llamada *Memoria íntima*. En su memoria conceptual, esta colectiva expresa:

*Memoria íntima* surgió del cuestionamiento del colectivo con respecto a los roles femeninos dentro del ámbito del hogar... Las ollas con su vacío eterno, llenadas por otros, llenas a veces, vacías luego, parecen representar la vida misma... Una vez un profesor preguntó qué era la felicidad, pregunta subjetiva; respondemos momentos, no todo el tiempo se es feliz, y en esos lapsos volvemos a parecernos un poco a ollas vacías. Queridas a veces por el aroma de nuestra deliciosa comida, dejadas a veces porque ya no hay utilidad en el aluminio que arruina la salud, solas en un rincón de la alacena aguardando el tiempo que corroe nuestro metal, llenas de grasa y guiso para quien nos necesite en tiempos de lluvia y frío. ¿Qué son un par de ollas vacías? Nosotras, nosotres.

Este proyecto escultórico instalativo consiste en un conjunto de ollas que fueron usadas en hogares de la Patagonia austral, en Río Gallegos, de zonas urbanas como barrio Belgrano, barrio Judiciales, barrio Natividad, barrio Marina, barrio San Benito, barrio Evita, barrio Centro, barrio Náutico, barrio Juan Pablo II, barrio Newbery, es decir, todas barriadas populares. No se lee en los orígenes de esas ollas ninguna pertenencia a las zonas residenciales cercanas

---

3 Integrada, activada y militada por las artistas Ana Copto, Fernanda Bonil y Yesica Gallegos.

EN ESTA GRASA  
ME GUSTARÍA DEMORARME  
Y DEJAR DE ESCRIBIR.

PORQUE ES LA  
INESTABILIDAD MISMA,  
SE DERRITE, SE FUNDE,  
SE VUELVE A SOLIDIFICAR,  
IMPREGNA TODO DE  
OLORES QUE QUEDAN EN  
LA ROPA, COMO EL OLOR  
A LEÑA CON LA QUE SE  
COCINA. Y DESDE ESTA  
GRASA ME PREGUNTO:

¿DÓNDE GUARDAR ESTOS  
NUEVOS BIENES QUE  
SON PROFUNDAMENTE  
COMUNITARIOS EN TODA  
SU POTENCIA  
ESTÉTICO-POLÍTICA?

a la ría, por ejemplo. Fueron compradas a 200 pesos argentinos en su momento y guardan una memoria familiar que nunca será *ready made*, pero que tiene una potencia estético-política arrolladora: la voluntad de hacer visible lo que no puede mostrarse, la superación de la contemplación y del conocimiento con predominio visual frente al olor, la textura, la reminiscencia, la vivencia del recuerdo que es corporalidad, jugo gástrico, placer de mesa compartida, mata hambre. Cazuela de luche, torta frita, milcao.<sup>4</sup> Memoria popular, resistencia viva, artes vitales. Ancestralidad, mezcla de lenguas, humus, comunidades donde en todas las casas se aprende pronto a amasar y freír.

Poética de la grasa, uno de los principales ingredientes de la cocina austral popular que ayudó y seguirá ayudando a sobrellevar el frío y el viento y a sostenerse en el desastre, desde los naufragios (marca constitutiva de la historia de esas costas) hasta la represión, persecución y muerte a los peones de las huelgas y a las putas que resistieron al ejército en las luchas patagónicas. Idealización romántica de un paisaje alucinante, territorio nacional, migración y refugio, esperanzas y liderazgos otros post 2003.

De todo esto hablan esas ollas que se llenan una y otra vez con grasa. Se *curan* con grasa, estallan en sabores y nutren con grasa. Como ellas mismas definen: somos grasas, en el

---

4 Cazuela de luche es un guiso de algas. Milcao es un pan de papa. Torta frita es una masa de harina fritada en grasa sumamente popular. Las artistas de este colectivo han realizado estos platos como obra para la participación de un Campamento Artístico Curatorial, del cual fui la curadora, en el Complejo Cultural Santa Cruz, noviembre de 2019.

sentido culinario, poético y también político. Ser grasa, patrimonio aún no exotizable, más allá del extractivismo de los programas *gourmet* de chef con alpargatas de *shopping* desde las costas y las estepas.

Apunto aquí, de ese colectivo Viento Negro, su “Oda a la Grasa”:

Chirrea  
Chorrea  
Abriga  
Duele  
Grita  
Fue musa de si  
Fue banquete en casas de cartón  
Fue memoria de harina y agua  
Fue espanto en corset  
Fue plato que no se repite  
Está agrietada  
Está reventada  
Está manoseada  
Está negada  
Es prisma  
Es eso que decís no conocer  
Es lo que dicen  
Es la sentencia  
Es la imposibilidad  
Es resistencia  
Y en los lugares manoseados, las curvas sensuales se  
crispan

Y en el borde también se escuchan tamboriles de aluminio marcando la once  
Y rebota lo que ya nadie puede sostener, a veces blanca,  
a veces piel  
Saboreaba  
Tintineaba  
Salpicaba  
Fritaba  
Impregnaba  
Me arruya  
Me abrasa  
Me abraza  
Me gusta  
Me ama  
Ha sido mi madre  
Ha sido mi abuela  
Ha sido mi hija  
Ha sido mi amiga  
Ha sido mi amante  
¿Qué es?  
Soy lo que no pudiste borrar  
Soy lo que guarda la memoria  
Soy otros  
Soy yo<sup>5</sup>

En esta grasa me gustaría demorarme y dejar de escribir. Porque es la inestabilidad misma, se derrite, se funde, se

---

5 Se ha conservado aquí la ortografía original del poema.

vuelve a solidificar, impregna todo de olores que quedan en la ropa, como el olor a leña con la que se cocina. Y desde esta grasa me pregunto: ¿Dónde guardar estos nuevos bienes que son profundamente comunitarios en toda su potencia estético-política? ¿Con qué lógicas conservarlos para no fosilizarlos, para no gentrificarlos, para no convertirlos en piezas inertes traficables por valor de mercado, que señalan toda un recolocación cultural que sigue la misma lógica molesta (extractivista) que puebla la política de acumulación de nuestros museos?

En estos días estamos pensando montarlas en La Olla Roja,<sup>6</sup> nuestra casa cultural, devolverlas al espacio y montarlas allí, para cambiarles la lógica coleccionable y patrimonializante, reterritorializarlas, porque el coleccionismo que proponemos en La Olla es *coneccionismo* comunitario. Curaduría afectiva inestable, una vez más, que huye de cubrirlo todo de sentidos e interpretaciones y sospechas e incomodidades mientras damos charlas desde el sillón del auditorio del museo.

Nos resulta muy molesto volver a convertir ese fondo delicioso, quemado de guisos y grasas, en un *mero* patrimonio, presencia exótica, archivo de los pueblos, así, sin más. Y empero, las preguntas: ¿Cómo guardarlo? ¿Cómo conservar estos cuerpos de obra para que sigan portando esa activación, esa intensidad, esa performatividad, como diría la

---

6 Olla Roja es una casa de artistas en el barrio de Palermo, Ciudad de Buenos Aires.

Butler (2017, p. 128), “que nombra ese ejercicio no autorizado de un derecho a la existencia que impulsa a lo precario hacia la vida política”? Porque lo sentimos comunidad, y lucha social, y por algún motivo, sentimos la molestia de curarlo y “musearlo” en tanto construcción de otros relatos a los que aún les debemos lugar.

Sí. Los patrimonios son molestos, y también queremos que sean molestas las curadurías y las escrituras, las narrativas, las políticas culturales y, sobre todo, todo lo que hacemos con ellas.

## Bibliografía

- Butler, Judith y Athanasiou, Athena (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Corvalán, Kekena (2020). *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño.
- Corvalán, Kekena (2020). La curaduría como producción transdisciplinar. Los casos de Sala Propia, #paratodestode y Rafaela y sus amigas. *Conceptos* (Buenos Aires, Universidad del Museo Social Argentino), 94(505), 59-90.
- De Sousa Santos, Boaventura (2019). Capítulo 9: La desmonumentalización del conocimiento escrito y archivístico. En *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del Sur*. Madrid: Trotta.



# DISPUTAS EN EL ARCHIVO: FUENTES SOBRE MUJERES ARTISTAS EN LA ARGENTINA

Georgina G. Gluzman

## Apertura

El “hacer archivo” constituye una actividad central en la investigación histórico-artística. Pero el archivo no es un repositorio neutral. ¿Qué dificultades se plantean cuando queremos abordar pesquisas abocadas a cuestiones feministas, de género y de equidad en la imaginación de una nueva historia del arte? Este trabajo ordena vivencias personales en el campo de la reconstrucción de las carreras de mujeres artistas en la Argentina en un período que abarca las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX (Gluzman, 2016).

El avance en nuestro conocimiento sobre las mujeres artistas y una crítica profunda a la razón patriarcal subyacente a la disciplina son dos aspectos indisolublemente unidos. Desde la década de 1970, aunque existen antecedentes, un grupo de historiadoras del arte comenzó el proceso simultáneo de recopilar información sobre mujeres artistas y de analizar cómo estaban representadas las mujeres en el arte y

en la cultura visual. Los problemas para hallar fuentes sobre la trayectoria de las mujeres artistas ha dificultado la producción de conocimiento crítico en torno a sus carreras.

¿Qué es el “archivo”? El diccionario de la Real Academia Española lo define así: “Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., produce en el ejercicio de sus funciones o actividades”. El archivo, en esta acepción, tiene un ordenamiento y una producción claros.

Esta noción de archivo fue problematizada por Foucault (1970), quien describió el archivo en términos de las condiciones de posibilidad de su construcción. De este modo, lo transformó de una colección estática de textos en un conjunto de relaciones e instituciones que permiten que los discursos continúen existiendo y que se conviertan efectivamente en parte de un archivo. Así, para Foucault el archivo no es un conjunto de cosas, ni siquiera de enunciados, sino más bien un entramado de relaciones que establece qué es el conocimiento y la verdad en un momento determinado.

La mirada feminista, es decir, anclada en la superación de una historia monolítica en la que el varón mítico es el protagonista único y absoluto, se ha interesado profundamente por esta concepción crítica interconectada del archivo, el poder y la memoria. En efecto, la propia constitución del conocimiento está en disputa permanente para el feminismo. El archivo se convierte entonces en un espacio de disputa y de búsqueda de nuevos sentidos, olvidados en la urdimbre de la historia cultural.

La historiadora estadounidense Joan Scott (2011, pp. 141-148), en el cierre de su libro *The fantasy of feminist history*, nos explica que los archivos eran tradicionalmente vehículos para autorizar el dominio de reyes y naciones. Explotar el archivo, desde el punto de vista feminista, supone cuestionarlo en su apariencia de verdad, en particular, en su tratamiento de lo femenino.

## ¿Dónde buscamos a las mujeres artistas?

Reconstruyamos el proceso de trabajo de las investigadoras abocadas a las mujeres artistas del pasado. En nuestro medio, sabemos bien que las historias del arte no han incorporado a las mujeres como participantes plenas de la escena artística. En estas historias, en el mejor de los casos, se han reducido sus intervenciones a términos formulaicos (como pintoras de flores o de ingenuos paisajes). Estos relatos son difíciles de desarmar no solo por la naturaleza sexuada y patriarcal de la disciplina, sino también por las dificultades para hallar fuentes (y obras) que nos permitan conocer las trayectorias y los trabajos de las artistas.

Antes de ingresar en el terreno de los archivos personales, quiero señalar que la búsqueda de referencias en diarios, revistas y libros contemporáneos es el principal medio para conocer a las mujeres artistas del pasado. Este tipo de búsqueda insume una enorme, casi inimaginable, cantidad de tiempo. Es por eso por lo que me resulta sorprendente que se subestimen las reconstrucciones biográficas sobre mujeres artistas, pues a menudo se desconoce el tiempo de trabajo invertido en una breve noticia sobre la vida de una artista olvidada.

LA PROPIA  
CONSTITUCIÓN  
DEL CONOCIMIENTO  
ESTÁ EN DISPUTA  
PERMANENTE PARA EL  
FEMINISMO.  
EL ARCHIVO SE  
CONVIERTE ENTONCES  
EN UN ESPACIO DE  
DISPUTA Y DE BÚSQUEDA  
DE NUEVOS SENTIDOS,  
OLVIDADOS  
EN LA URDIMBRE  
DE LA HISTORIA  
CULTURAL.

## Archivos de mujeres artistas en Argentina: algunas precisiones

La limitada cantidad de archivos documentales que permiten un acercamiento más profundo al modo de vida y pensamiento de las artistas sigue siendo un escollo. A diferencia de lo que sucede con diversos artistas varones, las mujeres tienen una presencia sumamente reducida en los reservorios documentales públicos y privados de la Argentina. Sin embargo, existen algunos casos de archivos, cedidos por las mismas artistas a instituciones públicas o conservados por sus familias, entre otras posibilidades.

En este apartado, quiero trazar y examinar una tipología inicial de archivos personales de mujeres artistas. Una posible clasificación sería la siguiente:

- Archivos preservados por instituciones no ligadas a la familia o albacea de las artistas.
  - Donaciones de las propias artistas.
  - Donaciones de la familia o albacea.
- Archivos preservados por instituciones (más o menos formales) ligadas a la familia o albacea de las artistas.
  - Con políticas claras de acceso.
  - Con acceso discrecional a ciertos investigadores.
- Archivos preservados en contextos no institucionales.
  - Dependientes de coleccionistas.
  - Dependientes de las familias o albacea de las artistas.

La primera posición en nuestro esquema la ocupan los archivos preservados por instituciones, públicas o privadas, sin vínculos familiares o legales con las artistas. Esta distinción se hará muy importante conforme vayamos analizando las diversas modalidades. Los acervos documentales donados por las artistas permiten un acercamiento privilegiado a su autorrepresentación, es decir, al modo en que querían ser recordadas.

Este es el caso de la pequeña colección de documentos (y obras) que la pintora argentina Sofía Posadas (1859-1938) donó al Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires, en Luján. La donación de Posadas, hecha en la década de 1930, revela un deseo de trascendencia e inscripción en el registro histórico, en una memoria tanto personal como familiar. Una parte de los objetos, documentos y obras contenidos en la colección atañe a la creación de uno de sus trabajos más ambiciosos, *El último sueño del general San Martín*, adquirido por el Museo Histórico Nacional. Este rico material, evidencia de su larga investigación y del respeto a una noción de “verdad histórica”, coexiste con otro tipo de documentos referidos a la memoria familiar: retratos de su abuelo y su padre. Posadas era nieta de Gervasio Posadas (1757-1833), director supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata entre 1814 y 1815. Su padre, también llamado Gervasio, ocupó el cargo de director general de Correos a mediados del siglo XIX. Los retratos de ambos formaban parte de la memoria por preservar. Pero Posadas también se insertaba a ella misma en esa cadena de ilustres portadores del apellido mediante postales de su estudio, fotografías de sus obras y una noticia sobre su maestro, Giuseppe Agujari.

Los archivos preservados por familias o albaceas en contextos institucionales conforman una tipología bien particular dentro del mundo de los archivos en femenino. Debemos distinguir aquellos con políticas claras de consulta y que facilitan la investigación externa de aquellos que mantienen políticas cerradas de acceso. Quiero dar algunas precisiones sobre este último grupo, sin mencionar los nombres de las artistas implicadas en estas disputas de sentido que se dan en torno a su vida y obra.

Sostener que la escritura sobre las mujeres artistas está atravesada por estereotipos de género no comporta ninguna novedad. Pero, sin dudas, la cuestión se torna más espionosa cuando existen familias o albaceas que velan por los intereses de las artistas, vale decir, por la legitimación de una versión –a veces altamente estereotipada– de su trayectoria, entendiendo por trayectoria la unión íntima que supone la vida privada y el trabajo público de las artistas. La intención de dar una visión más o menos oficial de la trayectoria de una artista es patente en la creación de mecanismos legales, como la conformación de una “fundación” o la existencia de un albacea formal. Esa voluntad de control se traduce en la repetición de narrativas sancionadas por la tradición, por los agentes (o, más acertadamente y casi siempre, los agentes) autorizados a consultar el material.

Quiero dar un ejemplo algo más concreto. Cuando me encontraba escribiendo mi tesis de doctorado, nunca conseguí permiso para acercarme a los papeles personales de una de las artistas del período, custodiados por una institución.

La respuesta que recibían los investigadores que no estaban trabajando dentro de proyectos íntimamente vinculados a la visión más oficial de la artista era la entrega de una monografía de la década de 1980. Este es apenas un ejemplo de una actitud bien difundida que afecta de manera diferenciada a las mujeres artistas del pasado, pues la posibilidad de consultar esas fuentes primarias sobre ellas es la única manera de romper con relatos heredados.

Existe toda una red invisible de contactos, favores y favoritismos que permiten u obturan el acceso y la generación de nuevas lecturas. Políticas poco claras en la consulta, aun en aquellos espacios más claramente institucionalizados, perpetúan una historia de ausencias, olvidos y lecturas únicas.

Este tipo de actitudes no es la que prevalece ni entre las familias de artistas ni entre los coleccionistas que poseen archivos privados. El sostenimiento de un archivo privado es un mundo muy peculiar: se halla atravesado muchas veces por el olvido que se cierne en torno a sus productoras y está movido por el deseo de visibilizarlas. Les descendientes de las artistas y coleccionistas juegan un rol clave en el proceso de reconstrucción y de análisis de las trayectorias femeninas, preservando archivos que no han atraído a instituciones y que solo recientemente se han abierto a la consulta por los debates y revisiones disciplinares, que en algunos casos han contado con la intervención ejemplar de los propios custodios. Este es un punto crucial y que atañe al deseo de muchos actores de que las artistas de su familia o las artistas que han coleccionado (y amado) ganen visibilidad.



EL CAMINO POR EL  
QUE LAS  
INVESTIGADORAS  
LLEGAMOS A LOS  
ARCHIVOS FEMENINOS  
ES A VECES INSÓLITO.  
LLAMADAS TELEFÓNICAS  
CON GUÍA EN MANO,  
PÁGINAS WEB CON  
DATOS GENEALÓGICOS  
Y RASTREO DE VISITAS A  
MUSEOS, ENTRE OTRAS  
VÍAS, CONFORMAN  
LA REALIDAD DE UN  
TRABAJO A MENUDO  
DETECTIVESCO.

El camino por el que las investigadoras llegamos a los archivos femeninos es a veces insólito. Llamadas telefónicas con guía en mano, páginas web con datos genealógicos y rastreo de visitas a museos, entre otras vías, conforman la realidad de un trabajo a menudo detectivesco.

Un ejemplo del lado familiar de la conservación de colecciones es el maravilloso archivo de María Carmen Portela (1894-1984), quien fue una figura central durante las décadas de 1930 a 1950, pero sumamente marginada en los relatos tradicionales. Su prodigiosa carrera y su vida extraordinaria habían pasado a un segundo plano con respecto al rol de musa de artistas como Siqueiros o Riganelli. El hallazgo, análisis y sistematización del archivo personal de Portela, una de las primeras galardonadas en la categoría de escultura en el influyente Salón Nacional, hace posible una indagación profunda en torno a la escultora y grabadora. El repositorio, hasta ahora inexplorado pues se conserva en manos de sus descendientes directes, es sumamente rico y posee abundante documentación capaz de arrojar luz sobre la representación de nuevas corporalidades femeninas en el período, sobre el vínculo entre arte y política, y sobre la consagración abierta a una mujer notabilísima. La generosidad sin límites de la nieta de María Carmen Portela ha sido el paso crucial para poder comenzar a avanzar en nuestro conocimiento de esta artista apasionante.

Quiero cerrar este breve recorrido con el caso de un archivo que tuve la fortuna de encontrar gracias a mi trabajo sobre Lía Correa Morales (1893-1975). En el transcurso de la

investigación conocí a Irene Ruiz de Olano, colaboradora del matrimonio por décadas, y a su sobrina nieta, Elsa. Las cajas de este archivo habían estado durante décadas en posesión de estas dos mujeres notables, que las guardaron con afecto. En 2012 me lo entregaron para que comenzáramos el proceso formal de donación a la Universidad Nacional de San Martín.

El archivo fue cedido por Cristina Correa Morales de Aparicio, hermana de Lía Correa Morales, a Irene Ruiz de Olano, tesorera y directora interina del Museo Yrurtia. Había permanecido en su poder por treinta años, durante los que organizó parte de la documentación. El archivo comprende material de gran interés para la investigación sobre Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales. En particular, la abundante correspondencia de Yrurtia con algunos de los protagonistas del campo artístico y cultural contemporáneo permitió iluminar aspectos poco explorados de su trayectoria. Gran parte del material se refería a Yrurtia, pero el archivo nos ofreció por primera vez la oportunidad de leer a Lía Correa Morales a través del breve diario de su autoría conservado. Así, se comenzó a levantar el velo sobre el ocultamiento de Lía Correa Morales y empezamos a atisbar su personalidad, sus deseos y sus logros. La donación a un espacio público de consulta garantiza que la generosidad inicial de las guardianas de este archivo se haga duradera.

## Coda

Excluidas de diccionarios, monografías y catálogos razonados, las artistas y sus obras solo pueden ser restituidas a

la historia general del arte con un esfuerzo de búsqueda que incorpore fuentes heterogéneas. La labor es a veces desalentadora, pero el deseo de reinscribir a las mujeres en la historia es el motor del trabajo de investigadores que se apasionan por los logros y los fracasos de las mujeres del pasado.

En un contexto social crecientemente complejo, que asiste a una masificación del feminismo y de los cuestionamientos de género, las y los investigadores deben utilizar todas las herramientas documentales y teóricas disponibles para fracturar y descubrir nuevas historias del arte, menos estables y más representativas.

## Bibliografía

- Foucault, Michel (1970). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gluzman, Georgina (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.
- Scott, Joan (2011). *The fantasy of feminist history*. Durhan: Duke University Press.

# COMPONER EL MUNDO: IN-CORPORAR LA DIÁSPORA

Roxana Ramos

Nos necesitamos recíprocamente en colaboraciones  
y combinaciones inesperadas, en pilas de compost caliente.  
Devenimos-con de manera recíproca o no devenimos en absoluto.

Donna Haraway  
(citada en Durán Rodríguez, 2019).

## Compost<sup>1</sup>: hacer con el resto

En el marco del encuentro virtual *Los patrimonios son políticos. Patrimonio y políticas culturales en clave de género*, organizado por el Museo Regional de Pintura “José A. Terry” de Tilcara, he sido dichosamente invitada a participar como moderadora del foro “Derechos y políticas para la igualdad de género(s) en la cultura”. En él disertaron especialistas de diferentes instituciones que ejercen su gestión en torno a la dimensión política de la cultura y con perspectiva de género: Paula Rivera, vicepresidenta del INAMU

---

<sup>1</sup> El vocablo *compost* proviene del latín *componere*, que significa juntar. De aquí que el compost pueda ser considerado como la agrupación de un conjunto de restos.

(Instituto Nacional de la Música); Jimena Sibila Sosa, representante del INT (Instituto Nacional de Teatro) en Jujuy; Kekena Corvalán, curadora integrante de Cultura Viral Comunitaria; y Mariana Kunst, coordinadora del SINCA-MCN (Sistema de Información Cultural de la Argentina de la Secretaría de Cultura y Creatividad del Ministerio de Cultura de la Nación).

Pensar la dimensión de los derechos y políticas para la igualdad de género(s) en la cultura en el contexto del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) del 2020 por efectos del COVID-19 potenció la relevancia del tema, ya que tal escenario evidenció la agonía de un sistema en el que las desigualdades sociales y culturales emergieron de manera abrupta. En términos generales, el sector de la cultura mostró su desregulación laboral excluyente, pero, en particular, dejó en claro una ausencia de políticas de inclusión de las diversidades no solo en términos de género, sino también de la pluriculturalidad que circunscribe a los pueblos originarios, las producciones del arte popular y las producciones simbólicas de los márgenes socioculturales fronterizos. Asimismo, las políticas culturales hegemónicas evidenciaron que su matriz moderno-eurocéntrica, colonial y capitalista sigue operando hasta en las más renovadoras voces. Por tanto, este encuentro (como otros a los que me referiré luego) vino a dar espacio para repensar, cuestionar y *compostar*<sup>2</sup> esta necesidad de imaginar y abonar ideas in-

---

2 Por esta razón he intentado introducir en la filosofía el término “composición” y, con él, “composicionismo”. No solo porque tiene una agradable conexión con “compost”, sino también porque describe de manera

clusivas, comunitarias y antipatriarcales a través de la conformación de unxs *cuerpos* políticos capaces de asumir su parte de responsabilidad en busca de la justicia cultural, mediante la defensa de los derechos culturales que son (del pluriverso de los) derechos humanos.

Entre las formulaciones de nuestra mesa de diálogo, surgió un axioma de común preocupación, a partir del cual se debatieron *otras* ideas: la identidad es un derecho. ¡Cualquier discriminación es violencia!, consentimos todas.

Quiero retomar algunas de las experiencias narradas por mis compañeras de *compostaje*:

Paula Rivera relató que en el INAMU (Instituto Nacional de la música) había una fuerte invisibilización de mujeres y minorías y que era una deuda reconocerles derechos pendientes por todos los esfuerzos y resistencias frente a un sector fuertemente masculinizado. Las acciones de la Agenda Federal de Géneros desde 2019 relevaron más de 3000 músicos en las distintas regiones del país que no estaban registrados. Mediante encuestas y relevamiento pudieron construir una base de datos, plataforma para el diseño de acciones de trabajo, capacitación, charlas de sensibilización, etc. Esta Agenda funcionó como fuente de creación de asociaciones y, al mismo tiempo, como puente de contacto entre las ya existentes; asimismo, facilitó la creación de comisiones de género en las distintas organizaciones.

---

exacta el tipo de política que podría seguir los pasos de la ciencia del clima (véase Latour, 2012 [2011]).

*Lo que no se nombra no existe*, nos decía Paula, mientras narraba que el Registro Nacional de Músicxs fue el primer dispositivo de una institución pública oficial en ser inclusivo, no binario y donde las personas pueden inscribirse con el género a través del cual se autoperciben: “Hasta no hace mucho, la lesbiana quedaba relegada a la guitarra y la trova”, por lo que el Estado debe garantizar el derecho a la identidad mediante dispositivos legítimos para la inclusión (Kon, 2020).

Por su parte, Jimena Sibila Sosa representante del Instituto Nacional de Teatro en Jujuy celebró la creación del Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad a nivel nacional, como también celebró la participación callejera de agrupaciones feministas que continuamente traccionan con el Estado exigiéndole políticas antipatriarcales. Por aquellos días, el 4 de octubre del 2020, decenas de organizaciones feministas de la Argentina y de la región rechazaron la Ley Provincial N° 6.185 sancionada en Jujuy, luego de que se registraran en esa provincia cuatro femicidios durante el mes de septiembre. Legisladores oficialistas jujeños, por comisión del gobernador Gerardo Morales, crearon un Comité Interinstitucional Permanente de Actuación ante la Desaparición y Extravíos de Mujeres, Niñas o Personas de la Diversidad, pero las compañeras militantes repudiaron la norma porque consideraron que:

Fue una ley de aprobación rápida y sin consenso con otros bloques de la legislatura, que vienen trabajando la temática y sin consenso de las organizaciones feministas y del movimiento de mujeres que vienen acompañando, conteniendo



víctimas y trabajando por la conformación de políticas públicas efectivas, desde hace muchísimos años. (Agencia TELAM, 2020)

Jimena reafirmó que las políticas culturales deben gestionarse en diálogo entre las agrupaciones, que tienen experiencia real, y las instituciones del Estado, que les dan marco legal, en tanto las primeras marcan la agenda y el pulso de las necesidades del presente cultural: “El Estado es de origen patriarcal. Hay que erradicar la violencia, erradicar las discriminaciones y la no igualdad en el territorio federal”.<sup>3</sup>

Desde sus prácticas atravesadas por la escucha atenta y la afectividad como ejes de sus múltiples prácticas de curaduría y gestión, en plena pandemia Kekena Corvalán organizó las famosas “Cuarencharlas” como parte de un proyecto mayor llamado Cultura Viral Federal. Ya desde 2016, sus curadurías feministas señalaron la agenda de ciertas instituciones, visibilizando la desigualdad de género en materia de representatividad y acceso a la cultura por parte de las mujeres y disidencias. En marzo de 2020, unos días antes del cierre de actividades por la pandemia, llevó a cabo la exposición “Políticas del deseo: Para todes, tode” en el Centro Cultural Kirchner (CCK) bajo la consigna “Nosotras movemos el mundo”. En ese marco, fui invitada, junto a 250 artistas de todo el país, para presentar una obra realizada con mi hija Lucía, titulada *Acciones para la vida: recomendaciones de una niña*. La muestra

---

3 Cita extraída del encuentro virtual al que nos referimos al inicio de este artículo.

COMPOSTAR,  
HACER CON LOS RESTOS,  
ES MEZCLAR  
Y DAR DE NUEVO.

LES PIBIS SON

LXS ACTORES.

se cerró a los pocos días (como tantos proyectos culturales) por la emergencia sanitaria, aunque no se frenó la sinergia de la exposición que motorizó las “Cuarencharlas” destinadas a “charlar todos los días de manera federal”. ¡Eso sí fue meter el feminismo en el Estado!

De los muchos aportes de Kekena, destaco “la necesidad de una mirada decolonial<sup>4</sup> que cuestione las nociones/gestiones racializantes y clasistas (...) por eso reivindico –afirma Corvalán– los transfeminismos plurinacionales, interseccionales, no binaries, intersex y federales; para disputar los patrimonios”.<sup>5</sup>

Mariana Kunst nos contó cómo fue pensar la producción y generación de información de estadísticas con perspectiva de género en el Sistema de Información Cultural de la Argentina que depende del Ministerio de Cultura de la Nación. Este sistema se ha constituido en una fuente poderosa de recolección de datos para analizar los consumos culturales, la participación y el acceso cultural, así como el

---

4 El concepto *decolonialidad* da cuenta del pensamiento que analiza críticamente la matriz del poder colonial que, en el capitalismo global, persiste bajo formas de conocimiento totalizantes que reafirman el binomio dominador-dominado. En Latinoamérica ha conformado una red de pensamientos desde los años setenta a la actualidad, con fuerte presencia académica, desde referentes como Aníbal Quijano (Perú) a la socióloga, activista, teórica contemporánea e historiadora Silvia Rivera Cusicanqui (Bolivia).

5 Cita extraída del encuentro virtual al que nos referimos al inicio de este artículo.

mercado laboral, el empleo y otras dimensiones y factores que inciden en la actividad cultural. Entre diferentes informes, Kunst destaca la Encuesta Nacional de Cultura que desde el 2020 se piensa en términos de género no binario, para lo que se firmó un convenio entre el INDEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos) y el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad para incorporar la perspectiva de género en el Sistema Estadístico Nacional. Algunas conclusiones que se derivan de su análisis son que “además de la evidencia sobre la brecha salarial de género, hay una gran brecha de acceso a cargos jerárquicos y, en definitiva, el mercado laboral cultural replica las desigualdades en favor de los hombres por sobre las mujeres”.<sup>6</sup>

Algunas reflexiones rectoras surgidas del foro que nos convocó fueron las siguientes: 1) las gestiones de políticas con perspectiva de género precisan realizarse, en primer lugar, en el interior de cada equipo de trabajo para luego generar acciones de gestión hacia fuera de los equipos e instituciones, con conocimiento certero y compromiso con la causa; 2) la realidad tracciona las misiones de las políticas y los avances y acuerdos deben realizarse en consenso real entre las instituciones y agrupaciones, que son las que están en contacto directo con las realidades; 3) los insumos y dispositivos de inclusión tienen que ser reconstruidos para poder medir una realidad tan cambiante como compleja; 4) la

---

6 Cita extraída del encuentro virtual al que nos referimos al inicio de este artículo.

gestión tiene que realizarse desde la escucha amorosa y empática para con todas las sensibilidades, con el respeto que se merece una cultura con tanta historia, tanta mixtura y tanta disputa sociohistórica.

Por otro lado, se hizo hincapié en que son las *nuevas audiencias* las que están horadando las estructuras para deconstruir sus ejes: lxs jóvenes están en las academias escribiendo lo que estamos viviendo, toman la calle para conquistar sus derechos y no tienen censuras al reclamar por ellos. Compostar, hacer con los restos, es mezclar y dar de nuevo. *Les pibis*<sup>7</sup> son lxs actores.

## Incorporar: poner el cuerpo y crear cuerpxs colectivxs

La potencia de la participación joven en las luchas contra la discriminación por motivos de género se caracteriza por la construcción de un cuerpo colectivo político y por la puesta del propio cuerpo en la construcción de nuevas lógicas sensibles. Pensar las políticas culturales en clave de género significa forjar, como ya se dijo, acciones de introducción de las corporalidades para *hackear* la inteligibilidad como rectora del mundo en devenir y acciones de inserción de la comunidad compuesta en su diversidad. *Incorporar* es poner lxs cuerpos

---

7 Expresión que se popularizó en los últimos dos años en Argentina para referirse a jóvenes que utilizan y militan el lenguaje inclusivo en representación de sus realidades no heterobinarias.

en la gestión de las ideas. Ante-poner el cuerpo es poner sobre otras prioridades la gestión de la materialidad para interrumpir el binarismo sujeto-objeto que ha contribuido, entre otras barbaries, a la justificación tanto de la esclavitud, como del descuartizamiento de niñas y mujeres en incontables femicidios.

De acuerdo con la querida y admirada Dora Barrancos, tenemos que convertir las políticas de gestión de la cultura en políticas de allegamiento, que nos incorporen, que nos incluyan.<sup>8</sup> Me pregunto, ¿allegar implica el movimiento contrario a *ir a hacer*?, ¿allegar es llegar con?, ¿allegar es mirar la diáspora, la digresión como parte? ¿Qué cambios podrían producir gestiones que, en vez de intervenir, generen pertenencia? ¿Cuánto impacto pueden alcanzar esas gestiones-otras en una subjetividad dañada, para la que se ponga en valor su saber, su sentir, por más *liminal* que sea? ¡Sí! Hay que correr detrás de *la marea*, ir al borde del borde.

Compostar aquí se convertiría en sinónimo de crear culturas comunitarias para sembrar sentidos no hegemónicos, desarmar los binarismos en todos los campos de acción y pensar en procesos de inclusión y construcción social no dicotómicos. Sí: una nueva excepcionalidad.

La realidad pandémica del 2020 nos exigió ir una capa de análisis más abajo: se activaron colectividades para hacer frente a la realidad durísima que estábamos viviendo en toda la sociedad. Ya en ASPO el trabajo de lxs artistas se vulneró

---

8 Véase capítulo de Dora Barrancos en este volumen.

¿QUÉ CAMBIOS PODRÍAN  
PRODUCIR GESTIONES  
QUE, EN VEZ DE  
INTERVENIR, GENEREN  
PERTENENCIA? ¿CUÁNTO  
IMPACTO PUEDEN  
ALCANZAR ESAS  
GESTIONES-OTRAS  
EN UNA SUBJETIVIDAD  
DAÑADA, PARA LA QUE  
SE PONGA EN VALOR  
SU SABER, SU SENTIR,  
POR MÁS LIMINAL  
QUE SEA? ¡SÍ!

HAY QUE CORRER

DETRÁS DE LA MAREA,

IR AL BORDE DEL BORDE.

gravemente y empezó a mostrar las carencias de un sistema obsoleto. Surgió la necesidad imperiosa de cooperación, para contenernos, sobre todas las cosas, pero también para pensar estrategias de salvataje a corto, mediano y largo plazo. El diagnóstico más crudo fue la ya conocida, pero naturalizada, precarización laboral de lxs trabajadores de la cultura alentada por la desregulación legal y económica histórica de nuestros trabajos, la que, como siempre, afectó más a las mujeres y disidencias. Asumimos que la responsabilidad era compartida entre los propios trabajadores del arte y las instituciones. Aunque nuestro trabajo no fue considerado una actividad esencial, lxs artistas nos organizamos a nivel federal.

Mientras se desarrollaban estrategias de mejora, se debatían también inquietudes históricamente construidas sobre el rol del arte en la sociedad y la romantización del trabajo de lxs artistas y nos preguntábamos: ¿Por qué se naturalizó que el arte se hace por amor? ¿Quién dijo que hacer arte no es trabajar? ¿Quién dijo que el amor no tiene precio? *¿Cómo comenzar a deconstruir y disputar sentidos para desromantizar el trabajo artístico?* ¿Cómo acercar lo afectivo a la retribución paga? La expresión “trabajar por amor al arte” nos permite problematizar las relaciones laborales, desde los criterios de remuneración, hasta el rol de los ámbitos educativos que reproducen naturalizaciones desactualizadas e improductivas del arte. También nos permite pensar las dinámicas laborales extenuantes producto de jornadas interminables de trabajo o del multitrabajo. Aquella noción kantiana de “la belleza desinteresada” quedaba muy atrás y nos permitía ver que hacer cultura no es un privilegio, sino un esfuerzo de intercambio



material y simbólico como cualquier otro en el campo del mercado laboral capitalista que encuadra nuestras actividades culturales.

Hoy, más que nunca, tenemos en claro que el arte no existe por una inspiración genial e incontenible de creación, existe porque hay una necesidad humana de provocar, circular y consumir productos poéticos y políticos para pensar el mundo. Al mismo tiempo, sabemos que lxs artistas somos profesionales que como cualquier trabajador del sistema vigente precisan pagar, comprar e intercambiar para que su trabajo circule y se sostenga. Tal como afirma Julieta Pollo (2020):

La desprotección de lxs artistas no es algo nuevo. Las políticas culturales, imprescindibles para la producción, fomento y democratización de la cultura como derecho, a menudo descuidan al primer eslabón de la cadena de producción cultural: lxs artistas en tanto trabajadorxs de la cultura. Es necesario poner en el centro del debate la regulación de su trabajo y una mejor distribución monetaria, federal y de género de la industria cultural.

Entonces vinieron las acciones concretas de la mano del feminismo. El feminismo nos ha enseñado que lo personal es político y que los derechos se defienden militando, que las desigualdades laborales que padecemos las mujeres y disidencias son producto de procesos estrechamente asociados con las desigualdades históricas del propio campo cultural, signado por axiomas patriarcales y capitalistas de distribución de

¿POR QUÉ SE NATURALIZÓ

QUE EL ARTE

SE HACE POR AMOR?

¿QUIÉN DIJO QUE HACER

ARTE NO ES TRABAJAR?

¿QUIÉN DIJO QUE

EL AMOR NO TIENE

PRECIO?

¿CÓMO COMENZAR

A DECONSTRUIR Y

DISPUTAR SENTIDOS

PARA DESROMANTIZAR

EL TRABAJO ARTÍSTICO?

¿CÓMO ACERCAR

LO AFECTIVO A LA

RETRIBUCIÓN PAGA?

las economías. En plena cuarentena y mediante plataformas virtuales, se reactivaron y resignificaron agrupaciones federales y se crearon otras: Nosotras Proponemos, por ejemplo, agrupación feminista de mujeres del arte, surgió años atrás en reclamo contra la violencia de género y las desigualdades en las instituciones de trabajo en el arte; Lola Mora, grupo de artistas feministas de Tucumán que militan contra la violencia de género en la cultura y la discriminación de las mujeres y disidencias; Colectiva de Trabajadoras de las Artes Visuales de Córdoba (TAVC), constituida con los mismos fines; Trabajadorxs de las Artes Visuales de Tucumán (TAViT), conformado en plena pandemia para contener y propiciar una bolsa de trabajo para la producción de lxs artistas tucumanos que consiguió generar una asociación de artistas. Asimismo, se creó Artistas Visuales Autoconvocadx de Argentina (AVAA), una excepcional agrupación federal, horizontal y diversa, con artistas de todas las provincias que se organizaron en comisiones para trabajar a partir de lo que se había diagnosticado a través de su primera acción, el “autocenso”, un dispositivo muy valioso que relevó a trabajadorxs de las artes de todo el país con perspectiva de género y pluricultural. Otra comisión trabajó en la creación del monotributo<sup>9</sup> para artistas; otra generó la elaboración de una ley para la creación de

---

9 El monotributo en Argentina es un régimen de pago de impuestos orientado “a los pequeños contribuyentes”, según indica la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP). Este régimen incluye elementos impositivos, de aporte jubilatorio y de seguridad social. Actualmente lxs artistas deben aportar en el marco de “servicios”, rubro que limita los montos y finalidades de sus trabajos.

un Instituto Nacional de las Artes Visuales; otra trabajó en la difusión de producciones y demandas de artistas; etc. AVAA, red sostenida por el esfuerzo de lxs artistas que la conforman, es un hito histórico que integra las gestiones de agrupaciones ya existentes con las nuevas y que se proyecta potente a futuro.

En Salta actuó la Comunidad de Artistas de Salta (CASA), una asociación sin fines de lucro que gestamos en 2017 y que en pleno aislamiento pandémico tuvo más sentido que nunca: a través de ella, se pudo acompañar a lxs trabajadorxs del arte de la provincia mediante el primer registro virtual de trabajadores del arte de Salta, lo que permitió conocer las diferentes realidades laborales, asistir con insumos, alimentos y otras necesidades y propiciar fondos para la producción y la difusión de nuestro trabajo.

Uno de los principales logros de estas agrupaciones fue la elaboración conjunta del Tarifario para las Artes Visuales (TAV), un documento que tabula y regula de manera propositiva el valor de los honorarios no solo de obras, sino de las múltiples tareas que hacen lxs trabajadores del arte, dimensión que siempre estuvo sometida a la especulación y la subjetividad de los consumidores. En la planificación de este instrumento participaron AVAA, Nosotras Proponemos, TAF CBA, la Asociación de Artistas de Rosario y la Lola Mora; además, contó con la adhesión de la Comunidad de Artistas de Salta (CASA), integrante de AVAA. Muchas de estas asociaciones trabajaron en relación con las instituciones del Estado nacional y los Estados provinciales. Todas estas acciones estaban orientadas por un impulso

emergente y urgente hacia la construcción común, centrado en el lema de cabecera: “¡La salida es colectiva!”

## Patrimonio apagado<sup>10</sup> y desobediencia epistémica

Nuestras luchas y querellas se evidencian en los patrimonios como conjunto de bienes materiales e inmateriales y es en ese sentido que decimos que los patrimonios son políticos.

Dentro del vasto y elástico concepto de lo patrimonial están tanto las reservas culturales como ambientales, concebidas como lugares comunes, pero también como espacios de enunciaciones excepcionales. La tarea política es ampliar la zona de lo sensible, amplificar las voces, discutir, sembrar otros sentidos y bordar acuerdos que resulten en museos vivos, situados, contextualizados, es decir, en espacios vibrantes. En definitiva, queremos sustituir políticas de consolidación, dominación, control y estancamiento por políticas del cuidado y el respeto que comprendan que un patrimonio apagado es un patrimonio anquilosado, moribundo y egoísta.

“El patriarcado –dice Barrancos– es un régimen de inteligibilidad”<sup>11</sup> que ha formateado las capacidades sensibles de

---

<sup>10</sup> La locución hace referencia a la expresión de Paul Preciado sobre el “museo apagado” para referirse a los espacios museísticos acrílicos y mercantiles (véase Preciado, 2017).

<sup>11</sup> Cita extraída del encuentro virtual al que nos referimos al inicio de este artículo.

los cuerpos, determinando qué resulta perceptible y qué no. “Lo que no se dice no existe”, sostiene, por su parte, Paula Rivera;<sup>12</sup> lo que no se puede nombrar no existe en nuestro imaginario. Entre el sentido antropológico de la cultura y su configuración moderna como propedéutica (bienes notables) se figuran hoy prácticas valiosas que interpelan lo dado: las mujeres no estuvieron incluidas en el sentido de lo trascendental de la cultura, menos aún en su administración ni en su patrimonialización. Todo lo no dicho en nuestros sistemas de archivo, documentación, museologización y conformación de memoria es una deuda histórica. Esta operación funciona a la inversa, vitrinizando hasta lo escandaloso en favor de los formatos de lo exhibitivo (no olvidemos que en un museo de Salta se exponen cuerpos congelados de niñxs ancestrales): ¿Quién decide el patrimonio de la mirada? ¿Quién decide qué se puede mirar y qué no en el campo cultural?

De acuerdo con Rita Segato<sup>13</sup> se ha construido una “memoria de escaparate”, una cosificación del patrimonio, un *encarcelamiento de la belleza*. Hay un “proyecto histórico de las cosas” en tensión con el “proyecto histórico de los vínculos”, y hubo y hay exclusión de *sentipensares* subalternizados y relegados. Patrimonializar, entonces, ha devenido en la tarea de controlar el curso fluido de las cosas incluso hasta de su muerte.

---

12 Intervención de Paula Rivera en el marco del encuentro virtual al que nos referimos al inicio de este artículo.

13 Véase intervención de Rita Segato en este volumen.

En respuesta a aquella inquietud, Elvira Espejo<sup>14</sup> sostiene que los museos deberían ser espacios para dar vida social a los objetos: reconstruir, con personal especializado, su cadena operatoria, la sabiduría detrás de su materia prima, el conocimiento detrás de la técnica y los usos sociales detrás de todo ello. La idea de que las culturas locales tienen costumbres y no historias y conocimientos es una idea que roza la xenofobia. Habrá que generar contenidos patrimoniales que disminuyan las brechas de representatividad cultural sobre lxs otrxs.

Incorporar la diáspora es promover la justicia cognitiva y sensible global. En términos de Boaventura de Sousa Santos (2007), es convocar a “descolonizar el saber” para valorizar las más variadas gamas de la experiencia humana. Incorporar la diáspora es pensar desde las opresiones, las omisiones y los silencios. Cabe como recurso metodológico adherir a una *desobediencia epistémica* (Palermo, 2013)<sup>15</sup> que propicie la *ecología de saberes* y los estudios fronterizos, tanto en la gestión de las políticas culturales como en el ámbito educativo. Dicho enfoque nos permitiría, en principio, comprender y visibilizar

---

14 Véase intervención de Elvira Espejo en este volumen.

15 La salteña Zulma Palermo ha sido la única mujer que formó parte del grupo Modernidad/Colonialidad conformado por Anibal Quijano en 1970, y en la Universidad Nacional de Salta ha escrito desde el pensamiento “decolonial” con total convicción: “una epistemología de fronteras que persigue la ‘diversidad’ (Dussel), un tipo de relación interdependiente orientada a una lógica distinta que haga posible la rearticulación de las historias (memorias) locales en una ‘polifonía’ mundial. No se trata de la idea de ‘totalidad’ unificadora y hegemónica que hizo posible imaginar una América Latina, sino de incorporar su pluriversalidad (Mignolo) al caleidoscopio del mundo” (Palermo, 2013, p. 248).

los modos y enunciaciones culturales acallados, borrados, minimizados e invisibilizados por las prácticas y discursos hegemónicos, para construir otras lecturas de resignificación y legitimación. Asimismo, incorporar la diáspora es generar conocimientos desde las propias comunidades que los producen, potenciando de este modo una producción de saberes emergentes de las experiencias situadas, que involucran los conocimientos territoriales.

En conclusión, los cambios están en las múltiples pequeñas transformaciones *de la recuperación parcial y del mutuo entendimiento*, en las micropolíticas. *Componer* el mundo, sanarlo, volverlo más justo es con todxs adentro. Desde “el pensamiento oficial se entiende que existimos antes de relacionarnos con, cuando nada existe fuera de la relación. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo” (Haraway, citada en Durán Rodríguez, 2019). Eso es lo que el feminismo (y las ecofeministas) y otras militancias han demostrado: que la cultura de la dominación y la violencia genera un quebranto global, que se refleja en relaciones de poder entre géneros, razas, especies y con el planeta. Y, como explica Barrancos, “el feminismo es para todo el mundo. No es revertir una polaridad de privilegios varoniles y otrxs subyugadxs, sino cuestionar un sistema donde todxs somos víctimas, si no de violencia, sí de un mal vivir, empobrecido en sus potencialidades”.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Cita extraída del encuentro virtual al que nos referimos al inicio de este artículo.



## Bibliografía

- Agencia TELAM (4 de octubre de 2020). Organizaciones feministas rechazaron la ley jujeña sobre desaparición de mujeres y diversidades. <https://www.telam.com.ar/notas/202010/521232-organizaciones-feministas-rechazaron-la-ley-jujena-sobre-desaparicion-de-mujeres-y-diversidades.html>
- De Sousa Santos, Boaventura (2014). *Epistemologías del Sur*. Madrid: Akal.
- Durán Rodríguez, José (1° de septiembre de 2019). Donna Haraway, la científica contra el Antropoceno cuyo laboratorio es el lenguaje. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/donna-haraway-nuevo-libro-seguir-problema-crisis-climatica>
- Haraway, J. Donna (2017). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Kon, Antonia (27 de octubre de 2020). Paula Rivera: “Hasta no hace mucho, la lesbiana quedaba relegada a la guitarra y la trova”. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/302122-paula-rivera-hasta-no-hace-mucho-la-lesbiana-queda-relegad>
- Latour, Bruno (2012 [2011]). Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política [Traducción de Silvina Cucchi de la conferencia pronunciada en el French Institute de Londres]. *Otra Parte*, 26, 67-76. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/124-GAIA-SPEAP-SPANISHpdf.pdf>
- Palermo, Zulma (2013). Desobediencia epistémica y opción decolonial. *Cadernos de Estudos Culturais* (Campo Grande, MS), 5, 237-254.
- Preciado, Paul B. (2017). *El museo apagado*. Buenos Aires: Editorial Malba.

- Pollo, Julieta (21 de mayo de 2020). Cultura es trabajo: artistas en lucha por sus derechos laborales. *La Tinta*. <https://latinta.com.ar/2020/05/cultura-trabajo-artistas-lucha-derechos-laborales>
- Rodríguez Vargas, Eli (2017). La ecología de saberes en la sistematización de experiencias educativas como una apuesta pedagógica decolonial. *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 6(11), 95-118. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/16891>
- Sosa Sánchez, Roxana (2010). Estrategias artísticas feministas como factores de transformación social: un enfoque desde la sociología de género. *Cuadernos de Información y Comunicación (CIC)*, 15, 187-196.

# DECOLONIALIDAD Y PATRIMONIO

## PARTE 1\*

Rita Segato

Si bien la problemática del patrimonio, sobre la que he sido convocada para debatir aquí, no es mi tema central de trabajo, me gustaría comentar algunas impresiones que recientemente he tenido al visitar museos. Por ejemplo, cuando visité el Musée du Quai Branly, en París, salí con una sensación profundamente desagradable. Allí se aloja una cantidad de objetos absolutamente preciosos, de una gran belleza, pero que me dejaron con la sensación de que se trataba de una *belleza encarcelada*. Quería comenzar por esta anécdota en tanto viñeta que resume lo que considero uno de los problemas serios vinculados con el patrimonio: la cosificación. Es decir, el encarcelamiento, la “vitrinización”, o lo que incluso se ha definido como la creación de una *memoria de escaparate*, como la denomina en uno de sus libros la gran pensadora argentina sobre la memoria y el genocidio durante el periodo autoritario, Pilar Calveiro (1998).

---

\* El siguiente artículo fue elaborado a partir de las intervenciones de la autora en el diálogo *Decolonialidad y patrimonio. Miradas desde el mundo andino* durante el encuentro virtual *Los patrimonios son políticos. Patrimonio y políticas culturales en clave de género* realizado en octubre de 2020.

Entonces, ¿cómo elaborar una alternativa que no cosifique los objetos, la vida, que no encarcele la belleza pero que, al mismo tiempo, promueva la memoria? Quizás mi exposición consista antes que nada en una pregunta: ¿Cómo hacer para trabajar por la memoria sin colaborar con lo que he llamado en algunos de mis textos el *proyecto histórico de las cosas*, que se encuentra en tensión con el *proyecto histórico de los lazos, de los vínculos*? Propongo que en el mundo es posible encontrar dos grandes proyectos de vida y metas de felicidad: uno es el proyecto histórico de las cosas y el otro, el de los vínculos. ¿Cómo se ponen a trabajar las cosas a favor de los vínculos y no lo contrario? ¿Cómo se hace para no sacrificar los vínculos en pos de la producción y adquisición de cosas? Considero que el tema del museo se vincula con ese antagonismo o tensión entre estas dos metas biográficas e históricas, a la vez que se relaciona con un fenómeno colonial por excelencia que es indispensable criticar: la consideración de la vida humana, la naturaleza y los territorios como recursos, como cosas para ser apropiadas por ese gran proyecto histórico de la acumulación/concentración que es el proyecto del capital.

Todo debate en torno al patrimonio está entretelado con tales dilemas, sobre todo con lo que podríamos llamar el problema de la cosificación. La cosificación de la vida implica el tema de su control. Entonces, ¿hasta qué punto patrimonializar no es controlar el flujo de los objetos en su curso o lecho histórico natural, en el que fluyen incluso hacia su obsolescencia, hacia su muerte, como todo en este mundo?

UN MUSEO DEBERÍA  
SER UN LUGAR  
DONDE SE PRODUCE  
CONSTANTEMENTE  
CULTURA, ES DECIR,  
UN GRAN PROMOTOR  
DE LA CONTINUIDAD DEL  
SABER HACER,  
DEL SABER TEJER  
LA VIDA  
Y DEL DAR VIDA  
A LAS COSAS.

Así, pues, una de las cosas que percibí en el Musée du Quai Branly parisino fue que la belleza estaba encarcelada porque aquellos objetos habían sido capturados y separados del lecho donde fluían y habrían continuado fluyendo entre la gente si hubieran transcurrido su existencia en una historia arraigada, en un territorio de origen propio, y hubieran caminado en la dirección de su envejecimiento y obsolescencia. ¿Cómo tramita y lidia con estas cuestiones el museo? ¿Cómo se llega a congeniar la patrimonialización y la subsiguiente cosificación con la necesidad de respetar el tiempo de las cosas, y cómo se respeta ese tiempo y, también, se preserva la memoria de la gente? Y, finalmente, ¿qué papel cumplen en esto las mujeres, si nuestra posición de sujeto en la vida es contribuir para que esos objetos no sean cosas sino procesos, caminos, vida? En este sentido, mi intervención se propone más como una gran pregunta que como una respuesta cerrada al problema.

Coincido con la perspectiva sobre el asunto que expresa Elvira Espejo,<sup>1</sup> quien explica con claridad el modo en que se produce conocimiento entre y por las mujeres en el marco del mundo andino, donde la memoria es parte de los objetos materiales. Siguiendo esta línea, un museo debería ser un lugar donde se produce constantemente cultura, es decir, un gran promotor de la continuidad del saber hacer, del saber tejer la vida y del dar vida a las cosas. La idea del tejido es,

---

1 Ver, a continuación de este texto, la intervención de Espejo en este mismo volumen.

incluso, una alegoría comúnmente utilizada. Por ejemplo, Silvia Rivera Cusicanqui utiliza esta metáfora que es, a la vez, una expresión de la acción misma. Elvira Espejo considera la construcción de un museo vivo, es decir, un espacio en el que las cosas están siendo hechas y, por lo tanto, constantemente transformadas.

Continuar considerando a la cultura desde una perspectiva colonial, según la cual Occidente tiene historia y las otras civilizaciones tienen costumbres que se repiten, es una mirada racista. Los objetos y su construcción están en transformación en todas partes y constantemente. Las tejedoras con las que trabaja Espejo, por ejemplo, tejen usando las técnicas que conocen pero, a la par, están implicadas en un proceso histórico y en una invención, experimentación y transformación constantes. Tal manera de ver las cosas engendraría un tipo de museo vivo y una idea de patrimonio diferente a la europea, que produce esta *belleza encarcelada* a la que me refería anteriormente. A su vez, propondría una perspectiva femenina dado que las *sujetas* que están construyendo ese patrimonio son justamente mujeres que tejen la vida y las relaciones comunales.

Las mujeres somos las *sujetas* del arraigo comunal, las tejedoras de relaciones en un espacio que es doméstico pero que, como he argumentado en muchos textos, no es ni íntimo ni privado, sino plenamente político. Es decir, ese trabajo de las mujeres tiene su propia politicidad. Asimismo, creo que el tejido expresa una manera de gestión y de hacer política *otra*, una politicidad en clave femenina que se vincula con el modo

LA PATRIMONIALIZACIÓN,  
QUE PIENSA EL  
PATRIMONIO COMO  
COSAS,  
ES DECIR, COMO VIDA  
MUERTA, NO SIRVE.

PARA QUE  
EL PATRIMONIO ESTÉ VIVO  
TIENE QUE SER VIVIDO  
POR LA GENTE  
Y ESTAR EN PERMANENTE  
CONSTRUCCIÓN  
POR PARTE DE LAS  
PERSONAS A QUIEN  
PERTENECE.



en que nosotras, las mujeres, hacemos políticas a través del tejido de relaciones.

Los museos se encuentran en una situación de crisis mundial. En 2019 me invitaron a un encuentro en Oaxaca, México, llamado “El museo re-imaginado”. En dicho encuentro los especialistas declararon que los museos están pereciendo porque están constituidos como museos de cosas muertas y no como espacios para la acción, como deberían ser y para lo cual deberían estar en manos de los productores de las cosas allí expuestas o de herederos de un saber sobre las mismas. Coincido totalmente con esa idea, que podría colaborar a dar una solución para la crisis actual de los museos. El principal problema al que estos espacios se enfrentan hoy es la falta de público. La gente –entre la que me incluyo– ya no asiste a estas instituciones porque estas no están en manos de personas que las tornen vitales, vivas. Si bien los museos cumplen un rol social como apoyo para la memoria y la identidad a partir de su tarea de catalogación, guardado y exhibición, esto no parece ser suficiente ante una crisis que afecta asimismo a su economía, dado que la ausencia de público hace mermar sus recursos.

Para avanzar sobre este punto, el patrimonio tiene que estar vivo y tener sentido y función para la vitalidad de las comunidades allí representadas. La patrimonialización, que piensa el patrimonio como cosas, es decir, como vida muerta, no sirve. Para que el patrimonio esté vivo tiene que ser vivido por la gente y estar en permanente construcción por parte de las personas a quien pertenece. Esto implica formas

de protección y respeto que no son exactamente las que hasta ahora ha sostenido la concepción dominante. El patrimonio está vivo en la medida en que la gente está allí, haciéndolo, en situación de posesión de los objetos y de la continuidad de su vida y su existencia. Sin embargo, esto no ha sido tradicionalmente pensado así, sino más bien en términos de atesoramiento, catalogación, archivo y escaparate, que son ideas contrarias al sentido que se desprende del constante trabajo y su permanente enseñanza, producción y reproducción, que al mismo tiempo genera comunidad y custodia el arraigo y la permanencia de los lazos comunales.

¿Quién es el destinatario del museo? ¿A quién se dirige una exposición? Comúnmente, el destinatario acaba siendo el extranjero, el *otro*, sin entender que, en verdad, el destinatario debería ser la propia comunidad de los objetos que se exhiben. La intervención de Elvira Espejo, asimismo, me hizo reflexionar sobre algunas ideas que quisiera considerar aquí, sobre todo en relación con la valorización de la tecnología moderna y científica que los grandes museos del mundo ofrecen para la conservación. La primera es la expresión *eurocentrismo*, que emerge de la crítica decolonial. Este último no es un proyecto de des-colonización, como mucha gente entiende, porque volver a un origen es imposible. No se puede rebobinar la historia y retrotraerse a un punto cero anterior al momento en que la Conquista y la colonización ocurrieron, con todos los males que sin duda estos eventos trajeron aparejados. Por el contrario, lo decolonial indaga cómo abrir fisura o brecha para desestabilizar el orden eurocéntrico y, con él, nuestras subjetividades también

eurocéntricas así como la colonialidad del saber, que constituye el principal problema que afecta a los museos y al conocimiento en general.

Por otro lado, como también menciona Elvira Espejo, hoy en día no es posible prescindir de ciertas técnicas de conservación que se generan en los laboratorios avanzados de EE. UU. y Europa. Como siempre me gusta destacar, la Modernidad –o el Occidente colonial-moderno– genera con una mano los remedios para los males que ha producido con la otra. De esta manera, por ejemplo, esas mismas técnicas de conservación ideadas por los centros hegemónicos son indispensables para enmendar la destrucción de toda una serie de monumentos, obras y conocimientos técnicos materiales e inmateriales, como por ejemplo los que permiten la producción de tejidos, cerámica, talla y narración que el propio eurocentrismo, la colonialidad del saber y del poder destruyeron y obligaron a olvidar. Son por lo tanto, ahora, las técnicas y saberes colonial-modernos los que ofrecen conocimientos que permiten la conservación de la memoria que interceptaron y destruyeron anteriormente, por lo que ambos fenómenos deben ser entendidos en su articulación. Lo cual es otra forma de expresar la misma necesidad de las técnicas de laboratorio que están en esa Europa que arañó el hilo de la memoria y de una continuidad civilizatoria que transcurría aquí, de este lado del mundo.

## Bibliografía

Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.



# DECOLONIALIDAD Y PATRIMONIO

## PARTE 2\*

Elvira Espejo Ayca

Quisiera comenzar retomando lo expresado por Rita Segato<sup>1</sup> sobre la cosificación, el abuso y el encarcelamiento de los objetos. Ella parte de una perspectiva sobre lo que ve, de un análisis de lo “bello” que “está capturado”. Por el contrario, yo voy a reflexionar desde la *praxis*, desde la práctica o el hacer. Para mí ha sido muy importante la autorreflexión desde el museo y la comunidad a partir de la cual se construye, en realidad, el objeto. Tuve la oportunidad de trabajar con novecientas tejedoras en toda la región de los Andes, he estado en Bolivia, por supuesto, pero también en el norte de Argentina, en el norte de Chile y en buena parte de Perú y Ecuador. Fue una suerte de viaje de construcción.

Cuando regresé de la universidad, luego de terminar mi

---

\* El siguiente artículo fue elaborado a partir de las intervenciones de la autora en el diálogo *Decolonialidad y patrimonio. Miradas desde el mundo andino* durante el encuentro virtual *Los patrimonios son políticos. Patrimonio y políticas culturales en clave de género* realizado en octubre de 2020.

1 Ver intervención de Segato en este mismo volumen, justo antes del actual texto.

carrera en la Academia Nacional de Bellas Artes, la pregunta más grande y contundente del pueblo hacia mi persona con la que me encontré fue: ¿qué aprendiste? ¿Cuáles son las herramientas que te dieron? Ese fue el interrogante que nació de las tejedoras, dado que yo no tenía empleo en ese momento. La situación era un poco triste, porque había estudiado, pero en realidad ya no podía integrarme en nuestra comunidad pues no era capaz de hacer nada. Dicha pregunta me llevó hacia la autorreflexión. En ese momento yo pensé: ¿Cómo respondo? ¿Cómo reflexiono sobre esto? Porque para mí no era posible expresar que había aprendido sobre el arte y su funcionamiento. Entonces, indagué la cuestión desde el punto de vista de las tejedoras y de lo que ellas conocen en este sentido, y comencé a traducir bibliografía sobre el trabajo textil escrita por personas que no pertenecen a la comunidad ni a la región durante los años sesenta, setenta, ochenta. Apenas uno o dos autores eran bolivianos. La mayor parte de ellos eran extranjeros, franceses, holandeses, norteamericanos. Así, al traducir, es decir, transformar y transferir la información a las lenguas de las tejedoras –el aymara y el quechua, que yo misma hablo–, se produjo una reflexión muy profunda. “¿Así es como nos ven? ¿Así nos miran? Eso es lo que ellos ven – reflexionaron–, pero nosotras no nos vemos de esa manera. Nosotras solo podemos expresar nuestra manera de ver en nuestra terminología, en aymara y en quechua”, se expresaron las mujeres. La respuesta de las tejedoras me impactó y me llevó a plantearme el deber de trabajar intensamente en una sistematización de sus saberes en su propia estructura lingüística y desde la *praxis* de las comunidades.

Al trabajar junto a las novecientas tejedoras, nos dimos cuenta de que había un gran vacío en términos arqueológicos porque la mayor parte de las colecciones de producciones culturales de los Andes estaban fuera del país, justamente en espacios como el Musée du Quai Branly, el Smithsonian y el Museo Británico. Yo tuve la oportunidad de estar en estos museos. Trabajé en la colección de Latinoamérica del Museo Británico, donde me especialicé en los textiles andinos de Bolivia, Perú, parte de Chile y Ecuador, y del norte de Argentina. La experiencia me ayudó a entender dichas prácticas en estos diversos países, con los que compartimos la terminología y lenguas como el aymara y el quechua. En este viaje comencé a restaurar y a comprender estos conocimientos y expresiones culturales. Lo que más me impresionó fue la manera en que los museos extranjeros manejaban las colecciones, con sus propios especialistas, curadores, museólogos, museógrafos, conservadores y restauradores. Por un lado, este trabajo es bastante interesante en términos de conservación y preservación porque vela por la vida del objeto que, de esta forma, nos puede transmitir información relevante. Por ejemplo, yo he podido hacer ciertas réplicas y trabajar a partir de ellas con las tejedoras en las comunidades para lograr, de esta manera, la recuperación de la memoria de las sociedades. En ese sentido, fue una experiencia bastante fructífera. Sin embargo, el mayor problema surgió en relación con los términos de catalogación utilizados. Ninguno de sus especialistas conocía la *praxis* involucrada en el arte textil, por lo cual todo se resolvía a partir de sistemas teóricos elaborados desde la estructura

académica piramidal. En dicha jerarquía solo pueden entrar las doctoras y las licenciadas, mientras que nosotras, las artesanas, quedamos “debajo de la alfombra”, es decir, invisibilizadas. Esto produce un problema complejo, dado que la *praxis* y la teoría se encuentran en general muy alejadas, separando excesivamente lo que se produce en el polo académico, para los académicos, y lo que sucede en la *praxis*, en el hacer o la acción propiamente dicha.

Entonces, comencé a reestructurar el trabajo a partir de la opinión de las tejedoras. Me propuse construir una alternativa contraria al modo tradicional de exhibición en los museos, donde, tal como expresa Rita Segato, el objeto se presenta en una vitrina en la que se señala su forma y el periodo al que pertenece, entre otras cosas. Tal forma de exposición suele limitar la contemplación a esa información y a la “belleza” del objeto, cuya riqueza se acaba allí. El gran aporte de las tejedoras en términos de la *praxis* fue su capacidad de leer la cadena operatoria detrás del objeto, que abre otros campos de indagación como la crianza mutua de la materia prima, su obtención y tratamiento, y las diversas maneras de operar a la hora de elaborarlo. A continuación, esto permitió comprender el proceso desde un punto de vista cronológico, contemplando sus aspectos arqueológicos, históricos y etnográficos. Finalmente, trabajamos en la vida social del objeto.

La interacción y el despliegue de todos estos conocimientos, producto del entendimiento de la práctica, marcan la diferencia. Todos los museos organizan sus catálogos cronológicamente, lo cual va en consonancia con la



LOS MUSEOS  
TIENEN QUE SER  
EDUCATIVOS E  
INCORPORAR  
LA CUESTIÓN  
DE LA *PRAXIS* PARA  
COMPRENDER LAS  
*CADENAS OPERATORIAS*  
QUE ESTÁN DETRÁS  
DE TODOS  
LOS OBJETOS.

temporalidad propia de las expresiones y colabora en términos pedagógicos. Ahora bien, en términos de museografía, la mayor parte de las instituciones trata al arte textil como si fuera un cuadro pegado en un bastidor o contra la pared. Por el contrario, las tejedoras se niegan a esta forma de exposición y proponen una lectura de las urdimbres, contar las rítmicas matemáticas, para lo cual es necesario atender al anverso y el reverso, considerar si se trata de una trama simple o compleja, etc. La dinámica implicada en esta forma de lectura nos conduce hacia otras formas de hacer y construir el objeto. Nosotras, como tejedoras, no lo percibimos como algo muerto, tal como se lo concibe en Occidente. Para nosotras se trata, por el contrario, de objetos vivos, incluso desde su construcción, que desde nuestro punto de vista implica una gestación –poco a poco– en la que emergen dinámicas de contundencia y significado, así como *campos de fuerza* que producen otras líneas de entrada que no están contempladas ni en la catalogación ni en la información que brinda un museo.

Por todo esto, considero que nuestra experiencia de reflexión a través de un patrimonio ha sido provechosa y que sería muy estimulante trabajar entre la teoría y la práctica, buscando complementar ambos acercamientos de la mejor manera posible y sin caer en una crítica dura que no pueda dar respuestas y alternativas de mediación entre ambas formas. En tal sentido, creo que el trabajo realizado junto a las novecientas tejedoras ha sido muy relevante, dado que ha permitido acceder a esas voces que nos explicaron cómo funcionan las prácticas involucradas en la elaboración de los

textiles andinos. Todo ello permite repensar cómo deberían ser los museos contemporáneos y modernos.

Para que se conozca mejor todo este proceso de producción de conocimiento en el que están involucradas las mujeres del mundo andino, los museos tienen que ser educativos e incorporar la cuestión de la *praxis* para comprender las *cadena operatorias* que están detrás de todos los objetos, no solamente los textiles. Por ejemplo, en el caso de la cerámica podemos fácilmente considerar dichos aspectos. Es posible comprender qué tipo de materia prima o arcilla se utiliza en cada caso, dado que no todas las tierras cuecen la cerámica de la misma manera. En aymara hay una jerarquización muy precisa de la terminología a este respecto, cuyo conocimiento ampliaría nuestra capacidad para entender las producciones culturales de estas zonas. Cuando una arcilla es extremadamente fina se la denomina *llink'i ñiq'i* [arcilla extra fina] y es una de las mejores materias primas para la cerámica porque soporta cocciones a altos grados de temperatura. Pero también pueden elaborarse cerámicas con *chhama ñiq'i* [arcilla aspera], etc. Este tipo de reflexión generaría lo que podemos llamar una “rebelión de los objetos”, por la cual estos pueden interpelarnos y decirnos “yo soy ciencia, tecnología, identidad, lenguaje, economía soy toda una red”. De tal modo, para comprender cómo se desarrollan no solo las mujeres, sino toda la sociedad, es necesario debatir y entender los procesos y procedimientos de los objetos en un sentido amplio y práctico.

Conocer el despliegue de categorías como las anteriormente nombradas nos ayudaría a entender la acción o el

hacer implicado en la cerámica, en los textiles o, trayendo otro ejemplo, el arte plumario. En este último caso, es sencillo experimentar aprecio hacia la belleza de un tocado de plumas pero, ¿alguna vez se han preguntado si el material proviene de un ave viva o muerta? Cuando nos adentramos en ese análisis, resulta que las aves que habían contribuido al objeto no estaban muertas sino vivas, lo cual se puede determinar de forma genética. Asimismo, se puede conocer, por caso, que la pluma de loro estaba coloreada por un químico que resulta ser el veneno de un sapo que transformó su color. Entonces, nos encontramos ante una ciencia y una tecnología que nos fueron reveladas por lo educativo. Si vamos al trabajo de la platería o la orfebrería con los minerales, es decir, la roca o la piedra que se convierte en una alianza, por ejemplo, también podríamos entender el despliegue de *cadena operatorias* en las que están involucradas la ciencia y la tecnología para el desarrollo de esos objetos. Muchos de los académicos emplean el término “domesticación” al momento de preguntarse por el origen de las materias primas, una noción que remite al dominio del hombre sobre las plantas y los animales, pero tal concepción no existe en las comunidades. Allí hablamos de la crianza mutua, que es *uywaña*, en aymara, y *uyway*, en quechua. Y esta crianza mutua nos hace autocuestionarnos cómo entendemos el territorio, cómo entendemos las semillas, cómo entendemos el agua, cómo entendemos la alimentación de los animales y las plantas, cómo entendemos el cuidado máximo, cómo entendemos el ciclo de la vida de los animales y de las plantas, cómo ese ciclo de la vida pasa a una “obtención”, es decir, al momento cuando obtenemos la

lana, la fibra, la madera o la piedra. Todo lo que requerimos para fabricar un bien cultural pasa por una transformación que son las *cadena operatorias*. En ese sentido, es bien importante que los académicos mantengan su autorreflexión cercana al productor.

Conocer todos estos procesos nos llevaría a entender mejor nuestra identidad en tanto Latinoamérica desde la raíz y contribuir a liberar estos objetos encarcelados o capturados en bodegas que nos están gritando, como siempre expreso, que son ciencia, tecnología, identidad, lenguaje, economía e historia. Es por todas estas razones que considero muy importante trabajar, justamente, entre la teoría y la *praxis*, complementarlas para obtener respuestas más completas.

Actualmente, las convocatorias de los museos son para profesionales de alto nivel, con títulos de licenciatura, maestría o doctorado. Sin embargo, esas personas formadas en las universidades, en su mayoría, no han adquirido y no conocen la *praxis* relacionada con los objetos artísticos. Por el contrario, aquellos que sí la conocen, que tienen décadas de experiencia en la práctica o incluso la poseen por herencia intergeneracional y formación comunitaria o doméstica, como en mi caso, tienen grandes dificultades para ingresar a estos espacios formales. La usual división que suele hacerse entre artista y artesano implica una jerarquización y una desvalorización de ciertas prácticas, cuando sería más provechoso complementar y trabajar de manera equilibrada incorporando la dimensión del hacer para que, por ejemplo, esta aporte valiosa información y funcione en coautoría con la persona que

LA USUAL  
DIVISIÓN QUE SUELE  
HACERSE  
ENTRE ARTISTA Y  
ARTESANO  
IMPLICA UNA  
JERARQUIZACIÓN  
Y UNA DESVALORIZACIÓN  
DE CIERTAS PRÁCTICAS.

está produciendo la información académica. Intercambiar información y tender puentes entre *praxis* y teoría puede ayudarnos a replantear este “encarcelamiento” de las cosas en museos, colecciones y archivos.

Yo creo que la mejor forma de abordar la decolonialidad es desde la integración, porque en muchos casos los académicos hacen una suerte de *extractivismo del pensamiento*, porque van a las comunidades a investigar, se apropian de sus terminologías, producen conocimiento desde su mirada, a través de las citas documentales o académicas de un libro, de un artículo y así van construyendo y reconstruyendo. Sin embargo, nunca valoran, en realidad, al *comunitario* como un pensador, sino siempre como un mero informante, y eso no es justo. Porque nosotros también pensamos al compartir conocimientos. Entonces, ese cooperar con conocimientos exige la coautoría, en este caso, desde la *praxis*, que es aquello que aporta la maestra o el maestro que desarrolla estas prácticas con el investigador. Eso sería, según entiendo, lo más justo e incluso nos puede ayudar a lograr una autorreflexión conjunta.

En el evento “El museo re-imaginado” (Oaxaca, México, 2019), al que fui invitada al igual que Rita Segato, me tocó aportar la dimensión de la experiencia y representar, como suele sucederme en este tipo de acontecimientos, a la “indígena de la *praxis*”. En este rol, yo no podía participar en la palestra junto a “los grandes” nombres internacionales, sino que, por el contrario, me fue designado un espacio menor y aislado. Situaciones como la anterior evidencian la jerarquización

del pensamiento y de la academia, donde algunos cuentan con una voz autorizada para hablar de ciertos temas y otros, como nosotros que nos vinculamos con la cuestión de la *praxis*, aparecemos como una fuente muy lejana. Una experiencia relevante en términos de este acercamiento entre la *praxis* y la teoría fue la del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Bolivia), donde desarrollé la cuestión de la “rebelión de los objetos” que consiste en la insubordinación de las cosas como si fueran personas que con sus pancartas nos hablan de otras ciencias, tecnologías e identidades que no coinciden con las formas hegemónicas postuladas por la Modernidad.

Avanzar en estas reflexiones supone autocuestionarnos, desde nuestras especialidades, cómo consumimos los museos. La cuestión del patrimonio y su integralidad es muy amplia. Existe una perspectiva internacional sobre su cuidado. Sería muy ventajoso poder integrar la dimensión práctica a las colecciones, ya sean archivos, bienes culturales o documentales. Por ejemplo, los sitios arqueológicos son usualmente trabajados desde una mirada exterior e internacional que pretende restaurarlos y conservarlos para que puedan ser visitados por un público europeo o norteamericano. A partir de mi trabajo en la Isla de Taquile en Perú, puedo dar cuenta del modo en que estos sitios son pensados teniendo al turismo en mente. El espacio se restauró y conservó, pero a fin de cuentas se convirtió también en una fuente de contaminación, dado que los visitantes acuden con zapatos que desgastan las piedras y producen una masa de basura con la que no se sabe qué hacer. Además, el consumo turístico comienza en general por la lectura de teorías académicas que estimulan



una apreciación superficial de la belleza de los objetos. Estas conducen a valorar solamente textiles y cerámicas que contienen mucha iconografía, por ejemplo, y que por ende son considerados “bonitos”, cuando para nosotros, tanto desde la perspectiva de la práctica como en tanto país, tales objetos deben ser entendidos en su complejidad y por su valor educativo. Muchos de ellos tenían usos ceremoniales y no fueron concebidos para el consumo.

El turismo masivo daña el territorio y, en muchos casos, trae una homogeneización de las sensibilidades. En ese sentido hay muchas dificultades; muchas tejedoras, por ejemplo, se están quejando de que cada vez hay más exigencia para que se teja lo más barato posible, dado que de otra forma no se puede competir comercialmente. Tal exigencia representa el ingreso de una perspectiva industrial que conduce, poco a poco, al olvido de las prácticas heredadas. Considero que hay que pensar qué es el patrimonio en realidad para que podamos ir más allá y no quedarnos en la comercialización de la imagen cultural.

Cuando estuve en la India me impactó el modo en que se obligaba a los aspirantes a bachiller o a los ingresantes de las universidades a tener conocimiento de sus raíces, de sus sitios arqueológicos y estilos locales. De esta manera, la mayoría de los estudiantes que acude a los sitios arqueológicos y los museos toma conciencia de quiénes y cómo son. En Bolivia, por ejemplo, no tenemos un plan de ese estilo coordinado por el Ministerio de Educación, por lo cual los educadores no conocen sus propios sitios arqueológicos ni museos.

Por esa razón emprendí el proyecto de idear un museo portátil que viaja a las comunidades, con el fin de que la población pueda realmente decir: “Este es nuestro patrimonio”. Y la información que fluía de las comunidades en contacto con esos objetos construía automáticamente su memoria al recordar, por ejemplo, las experiencias de sus abuelos y abuelas en relación con las prácticas y objetos salvaguardados en el museo portátil. Sin embargo, el Estado usualmente no piensa de esta forma la transmisión de información y la educación para la población de su país, sino que pone el objetivo en lo exterior. Si bien, por supuesto, el vínculo internacional es muy importante, si somos como un árbol con raíces podemos entendernos mucho mejor, así como entender la multidisciplinariedad de la cultura en términos de patrimonio.

Todo esto, además, nos permite reflexionar sobre el estado educativo de nuestras propias comunidades, porque solemos recibir una educación “blanqueada”, es decir, eurocéntrica o norteamericana. Todos queremos hablar inglés, francés, usar trajes, pero no nos interesa ser conscientes de quiénes somos de raíz. ¿Cuáles son nuestras propias ciencias y tecnologías, desde las cuales podemos apreciar mejor lo mundial? La cultura se estructura en el capitalismo en torno al saqueo, que expropia el derecho de las sociedades y de las personas de la *praxis* a conocer y ver su propio patrimonio arqueológico y sus colecciones, a los que solo se accede a través de la memoria de los antepasados, abuelos y abuelas.

En ese sentido, considero que es una cuestión que impone la necesidad de una autorreflexión profunda y educación

como sociedad y Estado. No se trata solamente de juzgar si algo está mal o bien, sino de replantearnos cómo queremos entender el tema del patrimonio. Porque, ¿qué es el patrimonio? Hay que considerar también la cuestión de la conservación o preservación, dado que los materiales orgánicos (por ejemplo, un objeto textil) tienen vida y, si no se mide la temperatura, la humedad, los rayos UV, pueden hacerse polvo y desaparecer para siempre. Por eso, tengo respeto por los museos internacionales. Ellos, al controlar, también dan vida a los objetos y los preservan para poder replicarlos y estudiarlos.

De este modo, hay que comprender no solamente que la *praxis* lo mantiene todo, sino que también hay vacíos en los que hay que construirla, reconstruirla y entenderla. En ese sentido, creo en el respeto y la contribución mutuos tanto desde la *praxis* como desde la parte académico-formal. Yo siempre velo por sostener ese puente, para que podamos integrarnos de la mejor manera y que la sociedad tenga conocimientos sobre la conservación y preservación de su patrimonio.



# REFLEXIONES EN TORNO DE LA CULTURA, SUS SIGNIFICADOS Y LA PERSPECTIVA DE GÉNERO\*

Dora Barrancos

Me gustaría burilar lo que habitualmente se hace con el léxico y el lenguaje a propósito de la noción de “cultura”. En general hay dos grandes acepciones del término. En primer lugar, debe decirse que hay un sentido antropológico, amplio, de la cultura que, como es bien sabido, tiene que ver con la acción humana transformadora. Todo lo que hace la especie humana, todo lo que significa un cambio con relación a la naturaleza, material o simbólico, es cultura. A veces lo que creamos es hostil a la propia naturaleza, pero –quisiera subrayar– cada cambio significativo sobre la naturaleza que realiza una comunidad humana determinada lo denominamos “bien cultural”.

---

\* El siguiente artículo fue elaborado a partir de las intervenciones de la autora en el diálogo *Mujeres, géneros y diversidades en la gestión de políticas culturales* durante el encuentro virtual *Los patrimonios son políticos. Patrimonio y políticas culturales en clave de género* realizado en octubre de 2020.

Desde luego, no dejamos de pensar que la cultura comienza por un cambio extraordinario en la posibilidad de transmisión que tiene el propio lenguaje humano. El lenguaje es un gran sintetizador, es como un “proto-bien” que ilumina la enorme destreza transformadora que ha tenido la especie. Por lo tanto, la cultura, en el sentido antropológico, extendido, corriente, es lo que hacen todos los seres humanos con sus capacidades, más o menos desarrolladas, pero igualmente valiosas en el sentido de transformación de medios, de circunstancias y demás fenómenos, adaptándolos a sus necesidades o deseos.

Podríamos decir que ha habido algunos artefactos de creación antropológica, importantes para el Occidente, como fue muy bien retratado por alguien a quien voy a citar varias veces, Norbert Elias. Una no deja de pensar, por ejemplo, en el significado extraordinario que tuvo nada menos que disponer del *juego de cubiertos*, que es algo que el Occidente conoció hacia el siglo VI y tuvo una creciente acogida, sobre todo en ambientes aristocráticos. El *juego de cubiertos* ha representado toda una epopeya en materia de bienes culturales; esa minucia pudo alcanzar un estatuto de enorme trascendencia para la demarcación social de los sujetos.

Pero podría mencionar otros artefactos de los cuales hoy obviamente no podríamos prescindir y que, en todo caso, constituyen una serie extraordinaria de propósitos de cambio, convertidos en manifestaciones tangibles que han tenido como protagonista a una miríada de seres humanos. A menudo pareciera que la actividad transformadora fundamental

deviene de una parte de la especie humana, y ahí viene el otro sentido dado al término cultura.

Tal otro sentido que le damos al término es el de Cultura con mayúscula, una acepción que tiene que ver con una canónica forma de sentido y de valor otorgada a determinados bienes culturales. Ha habido un gran despliegue teórico, generalmente en forma de ensayo crítico, que expresa formas de pensamiento que abonan este principio de bifurcación del sentido antropológico y del sentido “alto”, “elevado” de ciertos bienes que, efectivamente, son depósitos muy distintivos de la especie humana. Y me refiero, una vez más, a las ideas de Norbert Elias, sobre todo al proceso evolutivo notable que rindió como cambio cultural en las sociedades europeas. Estas se transformaron de manera muy rápida e impredecible, sobre todo entre el siglo XV y el siglo XVII y XVIII, periodo en el que algunos segmentos más calificados de repertorios sociales, es decir, de individuos mejor situados socialmente –estoy refiriéndome a grupos más vinculados con círculos aristocráticos– subrayaron el sentido jerárquico de formas de cultura “alta”, “elevada”, como bienes de cultivo, que vinieron a distanciarse de la cultura en su sentido antropológico. No digo que antes no hubiera apreciaciones de separación entre rasgos altos y bajos de la cultura, sino que en estos siglos hay una propedéutica de ensayo, sobre todo, que va a ser una distinción fundamental en algo que luego va a trasuntarse filosóficamente como un cambio del *sentido inmanente* de la cultura al *sentido trascendente* de la Cultura.

Entonces, me refiero a esas dos grandes habilitaciones de bienes que, de algún modo, conforman preocupaciones filosóficas centrales en grandes cauces contemporáneos, porque han sido tratadas tanto por el existencialismo –Heidegger constituye una contribución incontestable– como por la Escuela de Frankfurt. ¿En qué sentido están vinculadas estas vertientes? Una similitud entre ambas es, justamente, la preocupación por el estado de “caída” del ser en las vertientes exclusivas de la cultura de la cotidianidad. Desde su perspectiva es entonces fundamental reponer el significado de la Cultura, que se distingue de esa otra porque es propiciatoria de otro estadio humano superador, toda vez que representa el encuentro con los bienes trascendentales. Y ahí están, entonces, señalados como bienes trascendentales los grandes depósitos del arte, la ciencia y la filosofía. Veamos:

El arte, justamente, ha sido dilatadamente tratado como una fórmula de trascendencia de nuestra gestión humana y su manifestación nos retrotrae al fondo de los tiempos. Aunque hay tentativas explicativas del mundo y de lo que está más allá de la realidad inmediata también desde épocas ignotas, la ciencia es un surgimiento mucho más reciente. Los repertorios científicos fueron significados como racionalmente trascendentes durante el gran giro iluminista del siglo XVIII. Voy a resituarme con relación a la ciencia pues en este punto me parece que Bachelard, el gran epistemólogo francés, tenía certidumbre acerca de que la ciencia como proceso racional –que hoy consideramos ciencia “al uso”, ciencia “estándar”– debía entenderse como “bien trascendental” de la



humanidad, y su conformación se sitúa en el salto cuántico del siglo XVIII en adelante.

El arte, como consagración de sentimientos de trascendencia, tiene una consideración muy anterior; pero la ciencia –insisto–, la ciencia que conocemos, la ciencia moderna, la ciencia estandarizada, la ciencia “al uso”, se separa completamente de lo teológico, de acuerdo a la gran visión weberiana, en el ciclo moderno. Es entonces cuando el conocimiento científico se separa del ejercicio confesional, del sistema de creencias. La ciencia se aísla de lo sacramental, puede dar como resultado –en la concepción de Max Weber y también de Norbert Elias– un resultado racional y es una práctica de oficiantes que se sustraen a explicaciones sobrenaturales.

Y, por último, la filosofía tiene una evolución particular por la cual también se va a separar de la religión y de la moral. Entonces, tenemos estos tres grandes vertederos de la trascendencia humana, estas formas altas de la cultura que aparecen como un aspecto que, efectivamente –una vez más cito a Norbert Elias– se llamó *kultur*. *Kultur* fue una propedéutica valorativa fundamental, aunque las sociedades fueron divergentes respecto de su aceptación encomiástica.

Voy a recordar que, para Norbert Elias, ese cultivo –*kultur* en el sentido alto de la Cultura– era efectivamente lo que tramitaba sobre todo el espíritu alemán, por divergencia de lo que transitaba en un sentido inferior, que todavía podía confundir aspectos antropológicos, que se asimilaban a la inmanencia, con esa noción que se llamaba *civilización*. Elias ponía en contrapunto *kultur* –cultura alta– versus *civilización*.

Lo notable es que ninguno de estos dos depósitos, *kultur* vs. *civilización*, significó una posibilidad de desempeño reconocido para las mujeres. Quisiera detenerme en esta cuestión.

En el pasado, la disquisición antropológica y la que se ha hecho a propósito de repensar el pasado puede excusar, negligenciar u opacar la importancia fundamental de todos los seres humanos. Pero en términos de cultura, como trámite inexorable de la especie, no puede no reconocer la participación de todos los seres humanos, cualquiera sea su orientación sexual y cualquiera sea su identificación sexo-genérica. Esto es elemental, aunque subsistan narrativas patriarcales de la cultura.

El problema de la exclusión de la mitad de la humanidad, de las mujeres, me parece que se expresa mucho más en las atribuciones de sentido de la Cultura con mayúscula. La traducción discriminatoria mayor es con relación a la *kultur*. Insisto, si *kultur* es una expresión relativamente más cercana en el tiempo, es algo muy interesante connotar que, desde antes de los ciclos modernos, el arte tenía una significación particular. Pensemos en algunas grandes civilizaciones del pasado.

Pero lo cierto es que el análisis contemporáneo de ciertos acervos de trascendencia se tramita ya sea por la noción de *kultur* –esto es, de gran excelcitud a la que solo se allega la condición masculina–, ya sea por la de “civilización” –que también excluye la participación femenina–. Heidegger nos dirá que el proceso de *Dasein* significa pasos para acceder a la superioridad del sujeto, lo que implica un desencadenante que abandona el estado de inmanencia para ir al estado de trascendencia a

través de determinados acervos culturales: arte, ciencia y filosofía. Dígase de paso que la lengua de ese proceso de ascenso del ser es el idioma alemán, de acuerdo a Heidegger.

Si se lee todo lo que sucede con referencia a la excelstitud del arte, notablemente se reconoce la destitución de la condición femenina. Si repasamos los repertorios conocidos en materia de pintura o de música, se verá cuán grande es la expulsión y el no-reconocimiento de las mujeres.

Veamos la segunda gran área, la filosofía. Es notable que en las humanidades se haya tendido a pensar que la expulsión de las mujeres de los acervos disciplinarios se relacionaba con las ciencias físico-naturales. No es así. Las ciencias físico-naturales en la segunda mitad del siglo XIX fueron, en todo caso –si se me permite una expresión socarrona–, hasta un poco más amables con las mujeres. Tal vez sea proporcionalmente mayor –y más grave– el destierro de las mujeres de las humanidades, especialmente de la filosofía. Esa expulsión es una de las marcas notables de la persistencia de un sentido trascendental de lo humano en el que no cabe la creatividad femenina.

¿No había mujeres filósofas? Había muchas mujeres elucubrando materias filosóficas. Pero recordar algunos de los escasísimos nombres a los que suelen hacer mención las historias de la filosofía es un desafío. Sin embargo, en épocas anteriores pudo haber un reconocimiento mayor de las mujeres filósofas. Es paradójico que el ingreso a la modernidad racional haya eliminado los nombres de las mujeres que contribuyeron a las reflexiones filosóficas.

EN TÉRMINOS  
DE CULTURA, COMO  
TRÁMITE INEXORABLE DE  
LA ESPECIE,  
NO PUEDE  
NO RECONOCERSE  
LA PARTICIPACIÓN  
DE TODOS  
LOS SERES HUMANOS,  
CUALQUIERA SEA SU  
ORIENTACIÓN SEXUAL  
Y CUALQUIERA SEA SU  
IDENTIFICACIÓN SEXO-  
GENÉRICA.

Se verá que en los repertorios de esta polarización interpretativa entre *kultur* y civilización, se lean donde se lean las admisibilidades a que da lugar, efectivamente las mujeres no están reconocidas.

Por último, tampoco están reconocidas las mujeres en los repertorios científicos. ¿Las mujeres no hacían ciencia? Por supuesto que sí, y puede analizarse la singular cantidad de mujeres participando de la creación de conocimientos desde la más remota antigüedad de la especie –aportes considerados proto-científicos, si seguimos a Bachelard–, que efectivamente pudieron subsanar en alguna medida los grandes agujeros enigmáticos que planteaba el orden natural. Las mujeres han participado en la creación de saberes desde siempre y su exclusión en el reconocimiento de los aportes tiene especialmente que ver con las formulaciones patriarcales retomadas con ímpetu entre mediados del siglo XVIII y el XIX. La “ciencia al uso” que tuvo un desempeño excepcional a lo largo del siglo XIX, crecientemente divorciada de los estatutos irracionales y con proyecciones bien conocidas al nuevo siglo, se empeñó en la expulsión de las mujeres abdicando de modo insidioso e irracional de contribuciones que pudieron haber tenido enorme significado societal.

Finalmente, quiero dedicar algunas líneas a la cuestión de la gestión cultural. Si las mujeres no fueron reconocidas en los múltiples repertorios de las artes, muchísimo menos pudieron participar en las primeras figuraciones administrativas públicas que les concernían. Voy a recordar, sucintamente, las experiencias desertizadas de mujeres de los aparatos

de selección, producción y dirección de los emprendimientos culturales. Sociedades que se anticiparon a la “gestión cultural” de instituciones como salas de conciertos, óperas u otras afines, como era el caso de las occidentales, no reconocían la participación de notables especialistas femeninas. Ni en Alemania, ni en Francia, ni en Inglaterra, para dar algunos ejemplos que he analizado, se reconocía a las mujeres como directoras de las grandes salas. Y, ya en el siglo XX, tampoco se las admitía en la dirección de programas culturales. No sabemos de ninguna mujer que haya estado a cargo de ninguna gestión productiva en grandes salas artísticas, aunque tal vez investigando más encontremos a alguna.

El rubro del arte pictórico padeció de la misma ausencia de mujeres. Hubo, sin embargo, no pocas *marchands* mujeres en Europa y en Europa del Este, cuya historia está por hacerse. En la Argentina también hubo mujeres que se dedicaban a la intermediación de piezas de arte. Pero, sin embargo, todavía las tenemos muy ocultas. Me he puesto el propósito de tratar de rescatar algunas de esas mujeres que se dedicaron a ser intermediarias de obras pictóricas, tal vez menos de escultura, pero que no aparecen en los registros históricos convencionales. Y me parece que tampoco hemos encontrado, salvo muy recientemente, directoras de museos que tengan incumbencias disímiles, aunque también deberíamos profundizar la investigación para dar con aquellas que estuvieron al frente de esas instituciones en diferentes lugares del país.

Al realizar tal investigación, deberíamos tener en cuenta que hay mujeres que llegan a determinada circunstancia de

manera muy excepcional y a las que no deberíamos exigirles una canónica afiliación al feminismo. Podríamos encontrar innúmeros casos en que las primeras mujeres que fraguan rupturas importantes, sin embargo, pueden no estar habitadas por una subjetividad feminista, reivindicativa. Todavía tenemos que investigar mucho cómo ha sido el proceso. Es necesario hacer la historia de cómo se allegan determinadas mujeres a determinados lugares, pero asimismo hay que considerar que pudo haber pérdidas en la traslación temporal a la época moderna contemporánea. Por ejemplo, si bien Dorotea Bucca fue catedrática en Bolonia en el siglo XIV, encontrar una experiencia similar se volvió casi imposible en el siglo XIX. Desde mediados del siglo XIX, en todo caso, lo que se mantiene es el estereotipo formativo de mujeres que tienen que tener alguna cultura “a más”. Esto es lo que desean sobre todo padres de familia tanto de Estados Unidos como de todas las sociedades europeas, y aun de ciertos sectores sociales de América Latina. Era bastante extensa la iniciativa de promover una educación para las chicas. De hecho, en la región este de Estados Unidos las universidades se abren al público femenino para algunas disciplinas. Entonces, hubo un incentivo para que las jóvenes tuvieran un encanto-otro gracias a la educación, un interés por estos bienes culturales que, sin embargo, no eran habilitadores de ninguna profesionalidad.

A lo largo del siglo XIX y a principios del XX, cuando se habilitaron derechos para las mujeres, sobre todo en materia de educación, puede formularse la hipótesis de que enfrentamos una mayor habilitación en términos de cultura dado que, para refinar el espíritu o el alma, las mujeres debían poder

aproximarse a tales refinamientos, concebidos como adorno o acicalamiento. Pero a mediados del siglo XX, cada vez se instruyó más a las mujeres en torno a la idea de derechos. En nuestro país puede mencionarse el acercamiento de mujeres como Leda Valladares o la propia María Elena Walsh al inicio de su trayectoria a los bienes culturales musicales de los pueblos originarios.

Pero aun con todas estas transformaciones, quedó pendiente la cuestión del reconocimiento a las creaciones femeninas, que permaneció como una cuestión infranqueable. Subsiste un abismo entre lo que parece ser una efectiva mayor habilitación del espíritu femenino, de acceso a la cultura, y las posibilidades de que sus creaciones o producciones culturales sean reconocidas, salvo excepciones.

Otro caso en Argentina es el de María Bertolozzi, que fue una de las primeras que recuperó críticamente las culturas aborígenes en el Primer Congreso Americanista de 1910. La originalidad de su trabajo, sin embargo, carece de la proyección que hubiera tenido un par masculino. No quiero decir que exista, entre las mujeres, un conato así, exclusivamente precursor del reconocimiento de esas culturas que tampoco tenían reconocimiento en los estándares corrientes, sino que es muy probable que analicemos estados de sensibilidad en grado de compatibilidad con la exclusión. Mundos excluidos, ellas excluidas.

Necesitamos realizar esa recuperación y originar cuadros comparativos de figuras que fueron oficiantes en estas actividades de “alta” gestión cultural con algunas mujeres de la misma época que eran tal vez muchísimo más cultivadas y



SE TRATA DE JUSTICIA Y  
DE LA IMPRESCINDIBLE  
INCORPORACIÓN  
DE DIVERSOS PUNTOS DE  
VISTA QUE TIENEN QUE VER  
CON FRAGUAS  
EXISTENCIALES,  
CON EXPERIENCIAS,  
CON SENSIBILIDADES  
Y CON SENTIMIENTOS.

TODO ESO  
ES UN ACOPIO  
EXTRAORDINARIO  
QUE DEBE PROSEGUIR  
HASTA EXTINGUIR  
LOS VALORES  
PATRIARCALES DE  
NUESTROS ACERVOS  
CULTURALES.

acendradas en la valoración de esos bienes culturales, pero con quienes, sin embargo, las circunstancias fueron más que insidiosas, mezquinas e injustas, además de irracionales. Esas mujeres tenían muchísima preparación pero sufrieron la discriminación patriarcal.

La segregación de las mujeres de la esfera de la “administración del arte” –pues no quiero comprometer el concepto “políticas culturales” que desde mi perspectiva es mucho más reciente y alude a la creciente injerencia de los Estados en las orientaciones que otorgan a la producción cultural de las respectivas sociedades– sugiere un contrasentido respecto de las habilidades comprometidas con lo artístico que solían dispensarse a las niñas y jóvenes de las clases pudientes. Fue común que desde mediados del siglo XIX –y la práctica se extendió mucho en las primeras décadas del siglo XX– las familias de clase alta y media alta dispusieran que sus hijas cultivaran el arte y la literatura, que seguramente era una cuenca de mucha amigabilidad para las mujeres. Recordaré que la familiaridad con la literatura es más antigua, que en el siglo XVIII aparece una escritura femenina muy interesante. Pero a medida que se llega al siglo XIX y que este se extiende, es muy común encontrar autoras mujeres con seudónimos de varones, probablemente porque este siglo es especialmente tenaz en la divisoria jerarquizada de los géneros. Pero subrayo que la literatura tuvo numerosas oficiantes femeninas y que muchas debieron usar nombres masculinos.

Walter Ong señaló en ese libro tan bello, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, que efectivamente la

escritura de las mujeres fue una muy buena posibilidad de escape de las situaciones de opresión que se vivían en el siglo XIX. Dicha escritura es muy poco reconocida, más allá de que con el correr de los tiempos, por ejemplo en el caso de Inglaterra, resultó inexcusable no reconocer a muchas mujeres en esa literatura prodigiosa que florece a mediados del siglo XIX. Hoy en día se reconoce en una mujer la más brillante autoría inglesa: Virginia Woolf, que fue absolutamente obsesiva en que se reconociera a las mujeres en la literatura. Esa saga en pro del reconocimiento de la producción femenina y de que las mujeres pudieran sobrevivir económicamente con ella se inscribe en su notable texto *Un cuarto propio*.

Efectivamente, ha habido una vacancia exuberante de reconocimiento, más allá de ciertas disposiciones para que las mujeres se acercaran a la Cultura, al arte, sobre todo para que pudieran completar su competencia en determinados atributos “propios de los sexos”. Tal era el empeño de las clases altas y medias, propulsoras de la educación de las mujeres, y esto las acercaba a ciertos valores fundamentales trascendentes prerrogados a los varones. No voy a recordar ahora los detalles de una escena muy típica de las clases medias argentinas entre los veinte, treinta y cuarenta, que era la adquisición de un piano para que las niñas se instruyeran musicalmente. Pero existió y existe una enorme discriminación hacia las mujeres, aunque estuvieran mucho más cultivadas para el desempeño profesional al frente de la gestión cultural. Esto es una asignatura que todavía queda pendiente.

DEBE SABERSE QUE  
EL PATRIARCADO,  
FINALMENTE,  
ES UN ORDEN VIOLENTO,  
DE EXPULSIONES,  
QUE SE HA PERMITIDO  
CATEGORIZACIONES  
OMINOSAS SOBRE  
LOS BIENES QUE HEMOS  
CREADO AQUÍ ABAJO,  
TERRENALMENTE,  
EN LA LARGA  
EVOLUCIÓN  
DE NUESTRA ESPECIE.

Tenemos que reconocer la impresionante actividad de mujeres curadoras en materia de obras-arte, de mujeres que se han destacado por su fina habilidad en el reconocimiento de acervos, desde los antropológicos cotidianos hasta los repertorios de la Cultura. Ellas, sin embargo, no han sido suficientemente reconocidas a la hora de las oportunidades laborales.

Para terminar, quiero decir que ser gestora o gestor cultural está implicando hoy, en este cambio de época que vivimos, también una formidable contribución en términos de política pública.

No me he referido –he aquí un déficit– a las personas localizadas en la diáspora sexo-social que hoy tenemos. Pero debo reconocer que muchas posibilidades de la actividad profesional, tales como estar al frente de la gestoría cultural, de la dirección de una sala o de un museo, podían ser bastante consternadoras dada la identificación exigida por el mandato heterosexual dominante, pues no pocos varones tuvieron que ocultar su condición homosexual. Esto también es una página impactante respecto de las humillaciones habidas, es decir, un forzoso ocultamiento que no permite la reivindicación completa del sujeto en su más absoluta dignidad.

Por lo tanto, en el cambio de época en el que estamos, estoy absolutamente segura de que habrá también un cambio significativo en la profesionalidad, en la admisión de cuadros en la gestión cultural para las mujeres y para las identidades diversas.

Esto es lo que esperamos. Esto es lo que deseamos. Se trata de justicia y de la imprescindible incorporación de diversos puntos de vista que tienen que ver con fraguas existenciales, con experiencias, con sensibilidades y con sentimientos. Todo eso es un acopio extraordinario que debe proseguir hasta extinguir los valores patriarcales de nuestros acervos culturales.

Debe saberse que el patriarcado, finalmente, es un orden violento, de expulsiones, que se ha permitido categorizaciones ominosas sobre los bienes que hemos creado aquí abajo, terrenalmente, en la larga evolución de nuestra especie.

¿Cómo resolver el problema de la injusticia? ¿Cómo resolver el problema de la discriminación? ¿Cómo resolver el problema de la irracionalidad? Porque, al final, no se trata solo de injusticia, se trata de algo irracional. El cónclave patriarcal tiene una irracionalidad ínsita, que lo lleva a fórmulas irracionales. La demografía masculina tiene que comprender que está trabada por su propia creación, está “acogotada” por su invento, que la ha obligado a un martilleo, a un opúsculo, a un folleto, a una adecuación masculina cuyo significado siquiera puede definirse del todo. Sin embargo, tengo certeza de que ese mandato los ha fatigado. Por eso me gusta decir que los varones deben comprender que inventaron a Frankenstein. ¿Por qué nos alarma Frankenstein? Porque es irracional y, finalmente, nos elimina. Hoy en día, entonces, no se trata solo de una rehabilitación justa. El lugar que tienen que tener las mujeres y las otredades en la actividad de gestión cultural, efectivamente, debe ser paritario porque lo otro es irracional.

Walter Benjamin, ese cultor de nuestra propia zozobra, de la crítica, dice que todo documento de cultura es un documento de barbarie. Es hora de que convirtamos a la cultura en un entrañable allegamiento, no en un documento de barbarie. Cuando alguna vez me preguntaron por las “políticas de cultura”, yo respondí que consisten en la propia barbarización. Tenemos que negar esa negación y poder pensar en una “política de cultura” que sea un abre-puertas completamente democrático, así como sostener que quienes se desempeñan profesionalmente en la enorme área de la gestión de cultura deben hacerlo en términos de oportunidades paritarias.

Aquí nos topamos con las normas prácticas sobre cómo ser paritario, cómo tener en cuenta la paridad en los ingresos, en las promociones, en las evaluaciones de los desempeños. Pero, sobre todo, es fundamental conmover la escena con elementos pragmáticos y poco sutiles en los que tenemos que actuar. Quedémonos con esta fórmula que debería tramitarse como un reencuentro fundamental con esos dispositivos que nos hacen, efectivamente, una especie-otra. Los únicos dispositivos que nos separan son del orden de la naturaleza, pero la naturaleza está interseccionada cada vez más con la cultura, lo cual no significa tener malos tratos con la naturaleza. Significa que hay algo proteico en la cultura: signar a la propia naturaleza. La naturaleza no sabe que se llama naturaleza, simplemente; y todo lo que tenemos como producción humana es cultura.

Considero que hay una puesta en valor de enorme significado a la que las culturas deben ser expuestas, ajena a la jerarquía entre lo inmanente y lo trascendental. Hay que

encontrar la trascendencia en lo minúsculo, en lo que parece opaco, en lo que parece resistir a las fórmulas más consagradas. Eso es lo que efectivamente estamos haciendo: una puesta en valor-otra, que nos habla del largo significado que tiene la completa admisibilidad de derechos de las mujeres y de las disidencias.



# INCORPORAR CULTURAS\*

Valeria González

En el marco de la propuesta que nos convoca, es decir, pensar la interconexión entre mujeres, género y diversidades en la gestión de las políticas culturales, quisiera, más que hacer una reflexión histórico-teórica, compartir el modo en que, desde el campo específico de la Secretaría de Patrimonio Cultural, buscamos encarar la gestión en políticas culturales para los museos e institutos nacionales desde la perspectiva de las mujeres, el género y las diversidades. En este sentido, no haré más que ordenar palabras, comentarios y lecturas ya compartidas anteriormente entre los equipos de dirección y coordinación de los organismos mencionados.

## 1

Si bien mi experiencia situada tiene que ver sobre todo con museos, me gustaría comenzar retomando una perspectiva que nos abarca a todes nosotres como parte del Ministerio de Cultura (ministerio que quizás también, en un futuro, podría llamarse “de las Culturas”). Porque la necesidad de revisar políticas institucionales y públicas desde perspectivas de

---

\* El siguiente artículo fue elaborado a partir de las intervenciones de la autora en el diálogo *Mujeres, géneros y diversidades en la gestión de políticas culturales* durante el encuentro virtual *Los patrimonios son políticos. Patrimonio y políticas culturales en clave de género* realizado en octubre de 2020.

género implica un desafío que asume, en las áreas de cultura, una relevancia particular.

Creo que no habrá piso más firme para una significativa erradicación de desigualdades y violencias de género que una verdadera transformación cultural. No se trata aisladamente de las escenas de violencia machista explícita –las que en todo caso aunarían un consenso *al menos* punitivista– sino de un sistema donde la desigualdad y las violencias permean capilarmente todas las capas de lo real. Leo, en este sentido, la propuesta de entender al patriarcado como un “régimen de inteligibilidad”. Si tuviera que ilustrarlo con mis palabras, diría que el patriarcado debe ser mensurado no solo en la evidencia fáctica de su fuerza de poder, sino en tanto sistema que ha resultado por siglos exitoso en haber formateado las capacidades sensibles de los cuerpos: esto es, habiendo determinado qué resulta perceptible y qué no. Las violencias, los “micromachismos” (por citar otro concepto) que tienen lugar permanentemente en nuestra vida cotidiana tienen sus raíces más duras en hábitos naturalizados. Por eso pienso en términos de una lenta pero poderosa transformación cultural, en la que seamos capaces de atravesar esta transformación con nuestros cuerpos.

Pongamos el ejemplo de lo que nos es más común: el lenguaje. No hace tanto tiempo atrás, ¿éramos conscientes –cada uno de nosotres– de la violencia cognitiva que perpetrábamos cada vez que asumíamos como natural que el supuesto plural solo existía en masculino? La introducción del lenguaje inclusivo –sin ánimo de minimizar la puja entre criterios de corrección política o lingüística– nos brinda la posibilidad de

alertarnos (todo el tiempo, dado que habitamos en el lenguaje) acerca de en qué enorme medida lo inteligible, lo pensable, aparece *a priori* formateado por lógicas binarias.

Estas lógicas binarias abarcan un abanico abrumadoramente extenso, desde hombre/mujer, hasta, por ejemplo, la jerarquización que instituyó el diseño moderno entre la función esencial y la decoración superflua. En mi labor curatorial, me ha interesado particularmente la dicotomía sujeto/objeto como *la* matriz colonial del patriarcado.

## 2

Los modos emancipatorios y creativos en que seamos capaces de concebir y organizar el trabajo de nuestros equipos en torno a bienes y significados culturales tendrán un impacto en las experiencias y valores que transmitamos a nuestros públicos y comunidades.

En este sentido creo que vale la pena el trabajo de vincular principios teóricos, políticos o epistemológicos de los feminismos y las luchas por la inclusión de diversidades con casos concretos de gestión. Comparto aquí tres ejemplos de mi propia experiencia reciente.

La primera escena remite a una observación muy precisa del ministro Tristán Bauer. En diciembre de 2019, en una de aquellas primeras largas reuniones de trabajo del incipiente gabinete del Ministerio de Cultura, surgió, en un momento, una expresión sobre la que el ministro llamó la atención: “llevar cultura”. Una típica expresión, podríamos decir, en el

EL PATRIARCADO  
DEBE SER MENSURADO  
NO SOLO EN LA  
EVIDENCIA FÁCTICA  
DE SU FUERZA  
DE PODER, SINO EN  
TANTO SISTEMA  
QUE HA RESULTADO POR  
SIGLOS EXITOSO  
EN HABER FORMATEADO  
LAS CAPACIDADES  
SENSIBLES DE LOS  
CUERPOS.

sentido de llevar cultura, por ejemplo, a un barrio desfavorecido económicamente. Cabe la reflexión sobre la pregunta: ¿Nosotros *llevamos* cultura, como si allí no la hubiera? Es un ejemplo sencillo de hasta qué punto permea nuestros hábitos la matriz binaria colonial-patriarcal y la partición de lo real entre un sujeto de acción y un objeto depositario. El prototipo de aquel “llevar cultura”, desde nuestra perspectiva continental, sin ir más lejos, es la conquista, masacre y expoliación del continente americano. No solamente se trata de la supremacía de una cultura sobre otras, sino también de la cultura humana sobre la llamada naturaleza, cuando ésta es concebida como mero objeto de apropiación y expoliación, explotación que la crisis ecológica planetaria actualmente pone en evidencia.

¿Y si dijéramos, en vez de eso, “incluir sus culturas”? ¿Sería suficiente? ¿Es lo mismo decir “inclusivo” que “plural”? Si volvemos –como mencionábamos antes– al patriarcado en tanto régimen de inteligibilidad, cabría pensar: ¿incluir dónde? ¿A qué precio? ¿No sería más interesante el desafío de *incorporarnos* (ese verbo es más hermoso porque contiene al cuerpo), en términos de hacer partícipe esa diferencia en tanto voz autorizada para aprender lo que aún no sabemos? Me gusta decir que, a diferencia de un imperio, un sistema cultural es más rico según la medida en que se deja invadir.

En segundo lugar, me interesa establecer una correlación fuerte entre el “hacia fuera” y el “hacia adentro” de nuestras instituciones culturales. En un mismo sentido, quiero compartir la perspectiva desde la cual concebimos en los museos

nacionales la incorporación de trabajadores de identidades disidentes, desde los puestos fundamentales de atención al público hasta cargos de dirección de los mismos museos nacionales. Si bien es importante, no pensamos esta decisión de gestión meramente en términos de inclusión de personas, sino en el sentido de incorporar *pensamientos y afectividades disidentes*, capaces de enriquecer los modos en que trabajamos, asignamos sentidos y comunicamos bienes y servicios culturales.

Con el fin de enlazar esta problemática con los lugares de larguísima invisibilidad y muy lenta visibilización de las mujeres en los puestos de dirección, de gestión y de creatividad curatorial, puede considerarse un ejemplo extranjero muy ilustrativo: la Documenta, una de las más importantes exposiciones internacionales de arte que se lleva a cabo cada cinco años en Kassel, Alemania. La primera Documenta se inauguró en 1955, es decir, en plena posguerra en Alemania. Recién en su décima edición en 1997 tuvo una curadora mujer por primera vez. Sin embargo y en perspectiva temporal, ella llevó adelante un programa curatorial que yo definiría como masculinista. Aun con excelentes intenciones y prácticas de arte y política con voluntad de incluir ciertas periferias, tal muestra se enunció todavía desde un metarrelato eurocéntrico. Finalmente, recién en la Documenta número doce aparece por segunda vez una curadora mujer que es capaz –dado que se trata menos de una cuestión de protagonismo que de condiciones de posibilidad– de plantear una curaduría *feminista*. La propuesta fue en la línea de la autora Donna Haraway, es decir, un feminismo antiantropocéntrico,

¿NO SERÍA MÁS  
INTERESANTE EL DESAFÍO  
DE INCORPORARNOS  
(ESE VERBO ES MÁS  
HERMOSO PORQUE  
CONTIENE  
AL CUERPO),  
EN TÉRMINOS DE  
HACER PARTÍCIPE ESA  
DIFERENCIA EN TANTO  
VOZ AUTORIZADA PARA  
APRENDER LO QUE AÚN  
NO SABEMOS?  
ME GUSTA DECIR QUE, A  
DIFERENCIA DE UN IMPERIO,  
UN SISTEMA CULTURAL  
ES MÁS RICO SEGÚN  
LA MEDIDA  
EN QUE SE DEJA INVADIR.

fuertemente cuestionador del dispositivo de división y categorización basado en el binarismo sujeto/objeto. Dicha edición de la Documenta se expresó como incrédula de la acumulación ilimitada y reconocedora de todos los hacedores del mundo, incluyendo a los seres no humanos.

En nuestro ámbito específico esto es sumamente importante. Piensen ustedes que gran parte de nuestro patrimonio (noten la etimología) museístico fue labrado en el siglo XIX, en el seno de una sociedad netamente patriarcal. Claro que no se trata de desechar este patrimonio sino, al contrario, de rescatarlo en cierto sentido. Por eso decimos que el feminismo es para todo el mundo. Es para todo el mundo porque no se trata sencillamente de revertir una polaridad donde hay varones privilegiados y otros subyugados, sino de cuestionar hasta la raíz un sistema donde todos, todas, todos somos víctimas, si no de violencia, sí de un mal vivir, infeliz, empobrecido en sus potencialidades. Recuerdo una obra de Esteban Álvarez en la que la estatua de un militar venido a menos, fracasado en los roles viriles impuestos por el mismo sistema del que fue responsable y presa, es rescatada –con ironía y ternura– por el artista en su rol de cuidar y dar abrigo a una familia de pájaros.

Por otra parte, cuando se habla de “incorporar otros saberes”, ¿por qué “otros”? Porque se parte de una jerarquización ya operante que ha valorizado competencias de saber/poder por sobre otras competencias como las capacidades afectivas, de cuidado y también la capacidad de escucha, tan importante y mal valorada. Entiendo en este sentido las



palabras de la abogada feminista Ileana Arduino cuando afirma que a menudo las víctimas de violencia de género acceden a una “audiencia, pero no a una escucha real”.

En tercer y último lugar, me parece que hacia adentro de nuestros equipos, una organización “feminista” querría decir: estimular espacios de trabajo más horizontales, dialógicos, participativos, cooperativos, *donde todos los saberes cuentan*. Mi experiencia situada más valiosa es haber probado (con hermosas consecuencias) algo así durante los dos años en que fui directora de un museo nacional. Me mueve animar este espíritu hacia los museos desde mi nuevo rol de Secretaria de Patrimonio.

Si consideramos que un sistema de trabajo excesivamente vertical, que deja nulo o poco espacio para la discusión y puesta en común es de suyo un sistema patriarcal, debemos prestar atención a su reproducción mediante las expectativas naturalizadas que hacen al cargo jerárquico, independientemente de la identificación sexual de la persona que lo ejerza.

Si tuviera que destacar alguna línea de acción pensada políticamente para construir miradas democratizantes, participativas, inclusivas y visibilizadoras del trabajo de las mujeres y disidencias, elegiría *la generación de espacios para ocupar con las sabidurías o capacidades en las tareas de atención, cuidado y escucha* que las mujeres han refinado y en las que se han probado históricamente. Tales competencias tienen que ver menos con la empatía con el otro que con el deseo de sintonizar con él.

Pienso que un museo con perspectiva de género real sería uno que promueva activamente la participación de todas sus áreas y niveles en el diseño de sus acciones. Sé que la gestión cotidiana es dura, pero si estamos aquí para darnos un momento de reflexión, acordemos que a menudo nos quejamos de déficits de roles o funciones en nuestros equipos y tendemos rápidamente a tercerizar tareas con profesionales externos. Me gustaría invitar a los directores de museos a encontrar otras alternativas, por ejemplo tomarse el tiempo y el horizonte de un mediano plazo que incluya la coordinación y el estímulo de planes de capacitación. Desde las Direcciones Nacionales ya nos hemos comprometido y estamos fortaleciendo significativamente programas y herramientas de formación. Está en manos de los directores fomentar la movilidad y el crecimiento profesional de cada persona, desde relaciones singularizadas que tengan en cuenta sus potencialidades y deseos. Somos conscientes de que esto requiere dedicación y afecto, pero sería grandioso llegar a un momento en que ninguna función falte en nuestros museos y en el que todos sean copartícipes valiosos.

# SOBRE LAS AUTORAS

## Clarisa Appendino

Curadora y docente. Licenciada y profesora en Bellas Artes (UNR). Asistente curatorial en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y docente en la UNR. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA). Fue Subsecretaria de Industrias Culturales y Creativas de la Secretaría de Cultura y Educación de Rosario (2018-2019).

## María Isabel Baldassarre

Directora Nacional de Museos. Doctora en Historia del Arte y Licenciada en Artes (UBA). Investigadora CONICET y profesora del IDAES (UNSAM), institución en la que se desempeñó como Secretaria de Extensión. Fue presidente del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).

## Dora Barrancos

Doctora en Historia (Universidad de Campinas, Brasil). Investigadora CONICET. Fue directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEG - UBA). Fue directora del CONICET en representación de las Ciencias Sociales y Humanas. Es profesora consulta de la Facultad de Ciencias Sociales UBA.

## Karina Bidaseca

Posdoctora en Ciencias Sociales (PUC-São Paulo). Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Investigadora CONICET. Profesora UBA e IDAES/

UNSAM. Becaria del Fondo Nacional de las Artes: “Ana Mendieta. Una plataforma para descolonizar el arte y el feminismo”. Curó la exposición *Cartas a Ana Mendieta*, Museo López Claro. Escribió varios libros sobre estética feminista descolonial: *Ana Mendieta. Pájaro del Océano* (2021), *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial* (Prometeo, 2018), *Escritos en los cuerpos racializados. Lenguas, memorias y genealogías (pos)coloniales del feminicidio* (Universitat des Illes Balears, 2016).

### Kekena Corvalán

Docente, escritora y curadora feminista. Gestionó y curó las dos ediciones de la exposición colectiva, transfeminista y federal #paratodestode. Realizó la exposición Sala Propia (2018), en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, donde concretó una lectura comprensiva de todas las obras de artistas mujeres y disidencias presentes en el patrimonio de un museo.

### Elvira Espejo Ayca

Es artista plástica, tejedora y narradora de la tradición oral en Bolivia. Ganó el primer premio Eduardo Avaroa en Artes, Especialidad Textiles Originarios (La Paz, 2013). Recibió el primer premio Fomento a la Creación Nativa en Literatura en el marco del V Festival de Arte Sur Andino Arica Barroca Chile (2018). Es directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Musef, La Paz). Goethe-Institut reconoció su labor en 2020.

### Georgina Gluzman

Doctora en Historia del Arte, licenciada y profesora en Artes por la UBA. Investigadora CONICET. Es autora de *Trazos invisibles*.

*Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Fue curadora de *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

### Valeria González

Secretaria de Patrimonio Cultural de la Nación. Licenciada en Historia del Arte (UBA) especializada en arte contemporáneo y docente de arte en la UBA, UNTREF e IDAES- UNSAM. Como curadora independiente ha realizado más de 40 exposiciones. Fue directora de la Casa Nacional del Bicentenario donde llevó a cabo el proyecto CNB CONTEMPORÁNEA. Fue Secretaria de Investigación del Instituto de Artes “Mauricio Kagel” de la UNSAM.

### Ana Longoni

Doctora en Artes (UBA). Escritora e investigadora del CONICET. Fue Directora de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía (Madrid) entre 2018 y 2021. Profesora de grado y posgrado de la UBA y otras universidades. Impulsa desde su fundación en 2007 la Red Conceptualismos del Sur. Autora de numerosas publicaciones, su último libro es *Vanguardia y revolución* (2014). Dos obras teatrales de su autoría, “La Chira” y “Árboles”, se estrenaron en Buenos Aires en 2003 y 2006, respectivamente. Curó las exposiciones “Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe” (2011), “Perder la forma humana” (2012), “Con la provocación de Juan Carlos Uviedo” (2016), “Oscar Masotta, la teoría como acción” (2017).

### Roxana Ramos

Artista visual. Licenciada y profesora de Artes Visuales (UNT), posgraduada en Gestión Cultural (UNC) y doctoranda en

Humanidades con orientación en Artes (UNT). Es docente y coordinadora pedagógica de de la Escuela Provincial de Bellas Artes Tomás Cabrera en Salta.

### Rita Laura Segato

Antropóloga, PhD por la Queen's University of Belfast, es profesora emérita de la Universidad de Brasilia, titular de la Cátedra Rita Segato de Pensamiento Incómodo de la Universidad Nacional de San Martín y directora de la Cátedra Aníbal Quijano del Museo Reina Sofía de Madrid. Ha recibido los premios Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales CLACSO 50 años, Frantz Fanon de la Asociación Caribeña de Filosofía y Daniel Cosío Villegas de Ciencias Sociales del Colegio de México.

### Viviana Usubiaga

Directora Nacional de Gestión Patrimonial de la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA. Investigadora del CONICET en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio de CONICET-UNSAM. Docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y profesora de posgrado en el Instituto de Altos Estudios de la UNSAM.

## **Compilación:**

### Ana Laura Elbirt

Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata y licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional de Salta. Es docente en carreras de grado en

Comunicación Social (Universidades Nacionales de Salta y Jujuy). Actualmente es Personal de Apoyo a la Investigación CONICET en la Unidad Ejecutora Ciencias Sociales, Regionales y Humanidades (CONICET/UNJU). Integra la Colectiva Espacio Pública (de investigación y producción fotográfica).

### Juan Ignacio Muñoz

Licenciado en Artes por la UNSAM. Director del Museo Nacional José A. Terry de Tilcara, perteneciente al Ministerio de Cultura de la Nación. Fue coordinador artístico en la Secretaría de Cultura de Jujuy, asesor en el Ministerio de Educación de Jujuy y director artístico de la OSIJS, en el Ministerio de Cultura y Turismo de Salta. Es docente de la Diplomatura en Gestión de Proyectos Culturales de la UNJu.





## **DIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS**

### **Directora**

María Isabel Baldasarre

### **Coordinación de Planificación Museológica**

Jimena Ferreiro

### **Registro y Documentación**

Belén Domínguez

Ayelén Vázquez

Juliana Otero

Lucila Mazzacaro

### **Conservación y Restauración**

Mariana Valdez

Federico Sanchez

Ivana Rigacci

Magdalena García Barrese

Melina Riabis

Natalia Albano

Paula Huarte

### **Diseño de Exhibiciones**

Valeria Keller

Candela Gómez

Fernando Brizuela

Nidia Bellene

Ornela Cravedi

### **Programas Públicos y Comunitarios**

Florencia Baliña

Ana Pironio

Belén Coluccio

Diego Sosnowski

### **Formación y Redes**

Violeta Bronstein

Alejandra Stafetta

Elisabet Ayala

Dina Fisman

### **Accesibilidad**

Eva Llamazares

Carolina Balmaceda

Sara Espina

### **Registro Audiovisual**

Hernán Oviedo

### **Coordinación Operativa de Museos**

Georgina Ibarrola

### **Gestión Administrativa**

María Soledad Oyola

Camilo Álvaro

Clara Barbieri

Daiana Castañón

Daniela Kleiner

Paola Prieto

Yanina Chacon

### **Mesa de entradas**

Noemí Bastida

### **Contrataciones**

Ezequiel Ayala

Nadia Arce

Nadia Bonnet

### **Compras y contrataciones de servicios**

Brian Bellota

Sergio Arias

Sofía Bonaventura Deya

**Auditoría y metas físicas**

Mariano Méndez

**Producción general**

Carolina Piola

**Asistencia general**

Luisa Vega Cardozo

---

**DIRECCIÓN NACIONAL DE  
GESTIÓN PATRIMONIAL****Directora**

Viviana Usubiaga

**Coordinación de Institutos  
de Investigación**

Pablo Fasce

**Coordinación de Investigación  
Cultural**

Luciana Delfabro

**Equipo de Investigación**

Ana Dupey

Ana Masiello

Ayar Sava

Danila Nieto

Emiliano Meincke

Elina Aducci Spina

Fernanda Pensa

Gabriel Lerman

Guadalupe Gaona

Luz Etchevest

Pilar Villasegura

Sandra Guillermo

Silvana Sara

**Diseño gráfico**

Micaela Marinelli

**Coordinación Operativa**

Alejandro Fuente Abaurrea

Jimena Ferreira

**Gestión Administrativa**

Andrea Antonucci

Claudia Argüello

Diego Luraghi

Jorge Bonilla

Nelson Monteza

Vanesa Mansilla

**Prensa y comunicación**

Florencia Ure

Cecilia Gamboa

Gimena Bilbao

Mariana Poggio

Valentino Tettamanti

Viviana Werber

**Asistencia general**

Claudia Piccone

---

**MUSEO REGIONAL  
DE PINTURA  
"JOSÉ ANTONIO TERRY"****Dirección**

Juan Ignacio Muñoz

**Producción Cultural**

Miguel Ángel Sandoval

Juan José Castelo

María Rosa Paredes

**Mantenimiento**

Rubén Daniel Soruco

**Guías y atención al público**

Oscar Orlando Miranda

Carolina M. de Belén

Huanuco

Flavia Estrella Altamirando

**Accesibilidad**

Romina Galán

Mariana Quintela

**Comunicación**

Camila Bages

Erica Daniela Cari

**Infancias y jóvenes**

Virginia Chialvo

**Documentación**

Isabel Azucena Apaza

Ariel Eduardo Castillo

Flavio Adrián Cabrera

**Conservación**

Román Rodolfo Rioja

Silvina Graciela Vilte

**Administración**

Héctor José Aramayo

Mirta Isabel Berdón

Esta publicación cuenta con el aval académico de la Unidad Ejecutora en Ciencias Sociales, Regionales y Humanidades (UE CISOR CONICET/ Universidad Nacional de Jujuy)

# Patrimonios y políticas culturales en clave de género

En octubre de 2020 el Museo Nacional Terry desarrolló el encuentro virtual *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género*. Este libro es el resultado de la polifonía de voces que intervinieron en dicho espacio. En cada página, las autoras problematizan la cultura y el patrimonio cultural desde una perspectiva política y de género.

Las doce mujeres que tejen esta obra provienen de distintas plataformas: las universidades nacionales, la gestión cultural, la curaduría, el ámbito educativo, las comunidades de artesanas, el activismo, entre otros escenarios potentes para la activación de las culturas.

Concebida desde Tilcara con un enfoque federal y situado, esta publicación expresa un doble desplazamiento enunciativo: de la construcción patrimonial-patriarcal a la crítica cultural feminista y del centro político nacional a una región de fronteras políticas y simbólicas: la Quebrada de Humahuaca.