



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ENTRE
PALABRA, CUERPO Y REBELDÍA: LAS ACCIONES DE MARÍA
GALINDO/MUJERES CREANDO EN LA EXPOSICIÓN “PRINCIPIO POTOSÍ”,
2010

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
JAVIER MIMENZA MORALES

TUTORA PRINCIPAL
RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS
MAITE GARBAYO MAETZU
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
MÁRGARA MILLÁN MONCAYO
CELA – FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CIUDAD DE MEXICO, MARZO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A la Facultad de Filosofía y Letras.

Al Posgrado en Historia del Arte y al PAEP- Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por otorgar el apoyo para los estudios de maestría.

Extiendo apreciablemente mi agradecimiento a la Dra. Rían Lozano, directora de este ensayo. Gracias por el compromiso y dedicación, por compartir sus conocimientos y ser guía de este proyecto.

A la Dra. Maite Garbayo y Dra. Mágina Millán, tutoras de este trabajo. Cuyos consejos y recomendaciones nutrieron certeramente la elaboración de este texto. Muchas gracias.

A la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, por su generosa orientación para iniciar este proyecto.

Al Dr. Erik Velázquez, coordinador del posgrado en Historia del Arte. Así mismo a la Lic. Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer por todo su apoyo en cada proceso realizado durante la maestría.

A quienes hicieron posible este proyecto, palabras y acciones que fueron medulares: Julia Antivilo, por darme muchas pistas para dar encuentro con Mujeres Creando. A María Galindo, Julieta Ojeda, Idoia Romano, Emiliana Quispe y todas las mujeres que conforman el colectivo Mujeres Creando. Muchas Gracias por abrir la lucha y mirar al mundo mucha rebeldía.

De igual manera a todxs aquellas personas que colaboraron en este proyecto desde Bolivia: Leonor Valdivia, José Bedoya, Max Hinderer, Valeria Paz, Narda Alvarado y Juan Fabbri.

A las profesoras que durante estos dos años nos otorgaron sus conocimientos y vivencias, así como su dedicación para formar nuevas formas de pensamiento: Dra. Daniella Blejer, Dra. Nina Hoechtl y Dra. Coco Magallanes, Dra. Linda Báez, Dra. Josefina de la Maza, Dra. Helena López, Mtra. Sol Henaro y la Dra. Ana Díaz.

Gracias.

A mi madre, un amor infinito. Primi, esto es para ti.

A Isa y Emi, por ser compañerxs de vida. Compartiendo hermosas historias

A “Bali”, por todas aquellas noches de desvelo en las que siempre estuvimos juntos. 

A mis amigxs, que con sus alientos, comentarios y reflexiones le dieron un sentido distinto a este proceso. Les abrazo.

A mi abuela, cuya luz me guía en todo momento.

A las mujeres que han decidido luchar para transformar este mundo.

**Aunque te digan loca por luchar, tú mujer, resiste.
Mujeres Creando**

Tabla de contenido

Introducción	3
1- “Principio Potosí”: ¿un encuentro con la modernidad y producción artística global?	8
2- Entre cuerpos y palabras rebeldes: las acciones de María Galindo/Mujeres Creando en “Principio Potosí”	20
Conclusiones.....	49
Referencias bibliográficas.....	52

Introducción

Hace 7 años, para ser exacto, leyendo una revista de arte encontré una sugerente reseña sobre la exposición “*Principio Potosí*”. En principio, el texto daba cuenta de las complejidades de la historia colonial en América, posteriormente la reseña acentuaba el trabajo acertado de los artistas contemporáneos al tomar como tema eje de sus obras esta parte de la historia moderna.

Unos cuantos años más tarde me volví a acercar a ese texto, aunque previamente ya había recuperado más información sobre la exposición con la idea de comprenderla mejor. Dentro de los datos que obtuve, aparecieron muchos artistas contemporáneos que me llamaban la atención, sobre los cuales ya había leído previamente como, por ejemplo, el colectivo Chto Delat, Marcelo Expósito o León Ferrari.

Esta “fascinación” no aterrizó una idea concreta de estudio, sino hasta que, en un momento de agitación por mis crecientes intereses sobre el feminismo y la cultura visual en América Latina, llegué a pensar en aquella muestra como un motivo de investigación serio para el trabajo final de graduación de los estudios de maestría. Al volver a hacer una revisión, esta vez más minuciosa de los artistas contemporáneos que participaron en “*Principio Potosí*”, estaba buscando algo que condensara mis intereses anteriormente enunciados.

En el entrecruce del feminismo gestado desde América Latina, el trabajo del movimiento feminista boliviano Mujeres Creando me pareció muy sugerente de investigar. Especialmente los grafitis que en alguna ocasión había visto en publicaciones y sitios en internet, me parecieron provocativos y potentes en su construcción como imágenes. La

decisión de acercarme y tomarlos como objetos de estudio estuvo mediada por la conmoción que en estos últimos años se ha suscitado respecto al incremento de la violencia de género en la región. Así mismo, con la intención de constituir un micro relato dentro de la constelación de reflexiones sobre el campo del arte y la cultura visual producida desde América Latina, a partir de una práctica que, en términos de Beatriz Preciado puede ser leída como “guerrillera”.¹

Por otro lado, como estudiante de historia del arte volví a reflexionar durante el proceso de la investigación sobre el papel de esta disciplina en la conformación de categorías de estudio poco flexibles y poco revisadas dentro de las agendas académicas o institucionales. Es decir, suscitar discusiones desde la perspectiva feminista proveniente desde los contextos del sur que resulten relevantes y den paso a análisis más profundos en el campo del arte y la cultura visual.

Este acercamiento me lleva a detallar los aspectos formales y operativos de esta investigación. En primera instancia la asociación que a lo largo del texto aparece, María Galindo/ Mujeres Creando, sirve para centrar un proyecto que de manera personal la propia Galindo ha elaborado a luz de la acción e ideología feminista trabajada desde Bolivia. Así mismo, es necesario enfatizar el protagonismo que adquiere María Galindo frente al resto de las integrantes de Mujeres Creando, puesto que, desde mi punto de vista, este no desvirtúa el trabajo colectivo que las distingue, sino que adquiere una potencia inusitada respecto a su historia y posicionamiento creativo. Por otra parte, Galindo ha conformado un

¹ Este concepto es trabajado en: Preciado, Beatriz, “Occupy Sex: notas desde la revolución feministapornopunk”. En *Genealogías feministas en el arte español*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 270-271. Madrid: This Side Up, 2013.

corpus teórico propio que parte de la experiencia colectiva con Mujeres Creando con la intención de alimentar su práctica política.

Es pertinente señalar que la investigación se perfila desde la intersección con otros campos de estudios relacionados con la visualidad, los feminismos y los estudios del performance. Aunado a esto, el análisis de los objetos de estudio se encuentra nutrido por la construcción teórica y la práctica investigativa, esta última derivada de una breve estancia de investigación en la ciudad de La Paz, Bolivia. Tras esta experiencia, en la cual se obtuvieron datos relevantes a partir del trabajo directo con Mujeres Creando y con algunos museos que albergaron la exposición, esta investigación adquirió un rumbo determinante para la escritura final del presente texto.

Si bien la estructura de la investigación se centra en las acciones realizadas por María Galindo/Mujeres Creando, también se discuten los conceptos trabajados a partir de la exposición "*Principio Potosí*", así como del contexto de producción de esta. Por otra parte, se consignan algunos aspectos relacionados con el movimiento Mujeres Creando y su práctica en el espacio público.

El corpus de obras trabajadas en este ensayo trae a discusión múltiples problemáticas de la representación, las cuales en cierto sentido desbordan el carácter formal de las categorías de la historia del arte tradicional. A través de la reinterpretación de dos pinturas coloniales de la Escuela de Potosí - *La Virgen Cerro* y *Las Novicias*, ambas de autoría anónima que datan del siglo XVIII - María Galindo/Mujeres Creando configura mediante otros lenguajes y formatos visuales, como lo son el grafiti y el video-

performance, imágenes que adquieren una potencia inusitada. Es decir, en todas ellas se analizan las formas de cuestionar el poder colonial, heteropatriarcal y capitalista.

Los grafitis interpuestos junto a las pinturas respectivas entablan un diálogo entre imagen – texto. Lo interesante de este ejercicio es poner en perspectiva la intención comunicativa respecto a las frases que conforman los grafitis, puesto que en ellos se puede apreciar la rebeldía como mecanismo de lucha incluso en el lenguaje: “*Ave María llena eres de rebeldía*”. Por otra parte, los tres video-performances articulan los pronunciamientos políticos de María Galindo/Mujeres Creando respecto de la realidad boliviana, en especial, sobre la violencia heredada por el colonialismo. En la “*Virgen Barbie*”, uno de los video-performances que conforma la serie, la problemática gira en torno a la representación femenina, al mismo tiempo que formula un manifiesto feminista radical mediante una propuesta estética altamente política, que en palabras de María Galindo definiría como “bastarda”.

Además, este análisis sitúa el cuestionamiento de la recepción de estas piezas en las instituciones mainstream del arte, es decir, como estas sirven en tanto plataformas estratégicas de visibilidad de Mujeres Creando. Esto permite problematizar muchas cuestiones que en un futuro podrían ser objetos de estudio y ampliar las discusiones relacionadas con la entrada de agentes provenientes del sur en los espacios metropolitanos del arte. A partir de todo lo anterior, intento dar cuenta de cómo los procesos de investigación están mediados por valores específicos para contribuir con tareas que sean relevantes para el campo de estudio, en este caso de la historia del arte. Así mismo la pertinencia que podría tener este trabajo para analizar nuestro presente y con ello la posibilidad de crear mecanismos para la transformación social.

1. Principio Potosí: ¿un encuentro con la modernidad y la producción artística global?

Junto a dos pinturas coloniales – *La Virgen Cerro* y *Las Novicias* – yacen dos grafitis y tres video-performances autoría de María Galindo/Mujeres Creando, ideados para la exposición “*Principio Potosí*”, nuestros objetos de estudio a lo largo de este ensayo. Estas mismas obras comparten espacio próximo con otros trabajos realizados por creadores contemporáneos como Elvira Espejo, Matthijs de Brunije o Rogelio López Cuenca. La sala de exhibición vista en su conjunto, nos da paso para pensar en la pregunta que conforma el subtítulo de la muestra *¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* y con ello partir hacia una amplia discusión

La muestra “*Principio Potosí*”, un proyecto realizado entre 2010 y 2011 en España, Alemania y Bolivia materializa el problema de la modernidad y la producción de imágenes en los territorios coloniales (fig.1). Desarrollada dentro del marco de las actividades destinadas a los festejos de los “Bicentenarios de Independencia” de América, financiados por instituciones u organizaciones oficiales. Los recursos de la exposición provinieron de diversas fundaciones y sociedades estatales. En España el apoyo fue por parte de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEASEX) y la Agencia Estatal para la Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID); en Alemania por la Fundación Federal Alemana para la Cultura; así mismo en Bolivia por la Fundación Cultural del Banco Central, entre otras entidades privadas como Credinform International, F/BKVB y Karnten Kultur.

En España la “*Comisión Nacional para la conmemoración de las independencias de las repúblicas iberoamericanas*”, se encargó de gestionar dichos eventos cuya la finalidad era la de promover la memoria histórica de la independencia y la significación actual dentro de las sociedades latinoamericanas.²

Desde este contexto las instituciones culturales como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en España tomaron parte de este discurso al montar espacios de debate y reflexión sobre las independencias. Este intento permite situar el papel de los agentes españoles frente a este debate para pensar cuáles fueron sus contribuciones o ausencias durante el periodo en el que se desarrolló “*Principio Potosí*”. De manera puntual Estrella de Diego argumenta sobre la relación ambigua de España frente a las realidades en América Latina, así como las estrategias que dan paso a la revisión urgente sobre los discursos particulares de la región.³

Para ello es posible rastrear dos momentos importantes con la intención de comprender el nivel de discusión circundante a “*Principio Potosí*”, suscitados en ~~del~~ el mismo espacio, el Museo Nacional de Arte Reina Sofía entre el período del 2010 y 2011. Uno de ellos fue en el encuentro “*Memorias disruptivas: tácticas para entrar y salir de los bicentenarios en América Latina y el Caribe*”, realizado en 2010 por la Red de Conceptualismos del Sur, desde el cuál se reflexionó sobre las realidades históricas tras las independencias americanas a partir de varios frentes políticos, ideológicos y estéticos. Por

² Fueron múltiples las actividades que se desarrollaron a lo largo del período de conmemoración (2009-2011), tanto en España como en América Latina, tales como: conferencias, congresos, publicaciones, documentales, exposiciones etc. Para mayor detalle consultar: <http://www.bicentenarios.gob.es/Acompañamos/Actividades/Paginas/Estructura.aspx>

³ Estrella de Diego. *Memorias disruptivas: tácticas para entrar y salir de los bicentenarios de América Latina y el Caribe*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

otro lado, en 2011, unos meses después de concluida la exposición, se llevó a cabo el primer simposio internacional “¿Es posible pensar Latinoamérica?” organizada por la Asociación de Estudiantes e Investigadores Extranjeros de la Universidad Autónoma de Madrid – ASOEX-UAM⁴. En ambos proyectos la participación de teóricos, académicos y artistas españoles fueron imprescindibles para entender posturas específicas del país ante los hechos históricos de la colonización y la independencia.



Fig. 1. Vista de la sala de exposición de “Principio Potosí: ¿cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?” 2010. ©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El proyecto original “Principio Potosí” se concretó en 2006 según los curadores Alice Creischer, Andreas Siekmann⁵ y Max Jorge Hinderer. Es notable que acentuemos la participación de Silvia Rivera Cusicanqui como integrante del proyecto en 2009, dimitiendo del cargo debido a disensos ideológicos con el resto del equipo, con la intención de formar un proyecto bajo otro énfasis. Más tarde se elegiría a la propia María Galindo para suceder como curadora asociada, propuesta que abiertamente ella declinó.⁶ Por otro lado, los artistas Matthijs de Brunije, David Riff y Anthony David, fungieron como corresponsales en las ciudades de Moscú, Beijing y Londres, para acercarse a los contextos

⁴ Véase el programa del evento: https://www.uam.es/otroscentros/imesdes/docs/programa_pensar_latinoamerica.pdf

⁵Tanto Alice Creischer como Andreas Siekmann se reconocen como artistas, pero aquí fungieron como curadores. Ante esto, ellos mismos plantean la curaduría como una forma de indagar desde la perspectiva del artista las condiciones políticas actuales. Alice Creischer, et. al., *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 12.

⁶ María Galindo, en entrevista, junio 2017.

de producción de algunos artistas provenientes de esas latitudes y profundizar en las cuestiones sobre la globalización y el trabajo artístico. Sin embargo, los dos escenarios anteriores nos permiten ubicar el conflicto que sitúa a *“Principio Potosí”* como una empresa globalizadora sin la posibilidad de integrar aspectos más certeros dentro del concepto original.

Partamos entonces que la muestra pone en discusión la noción modernidad y el colonialismo, como procesos históricos simultáneos que transformaron el campo del arte:

El proyecto planteaba la pregunta de si la relación histórica de una producción artística que surgió como ornamento y legitimación de los saqueos y genocidios coloniales podría trasladarse al presente, es decir: si es posible establecer alguna relación entre la función de la pintura colonial y la función que desempeña la industria del arte actual como legitimación de las nuevas élites de la globalización⁷

El eje discursivo tomó como punto de partida el territorio de Villa Rica de Potosí en Bolivia, centro de poder económico durante el virreinato español. Por lo tanto, el principio de acumulación originario, conceptualizado bajo la teoría marxista como capitalismo, está situado geopolíticamente en las tierras americanas bajo las dinámicas de la configuración colonial.

La concentración del poder en las minas de Potosí permitió entender el orden económico bajo el cual se produjeron la mayoría de las imágenes coloniales:

Principio Potosí [...] refleja una situación de explotación y precarización laboral, de la cual la cultura es arte y parte, a la vez que la problematiza a través de ese mismo arte. Si las pinturas y utensilios religiosos coloniales adquirirían una nueva dimensión cuando eran recontextualizados en las fiestas y los ritos indígenas, su inscripción en el museo representa una vuelta de tuerca. No se oculta el

⁷ Alice Creischer, “Principio Potosí,” 12.

extrañamiento del que estás obras son objeto, sino que este se acentúa a partir de su diálogo con las intervenciones de los artistas actuales.⁸

Las formas de producción artística colonial formaron parte de una estrategia y metáfora de la globalización identificada por Ivo Mezquita a través del barroco.⁹ Sin embargo la curadora Alice Creischer supone que el barroco fue la forma expresiva derivada de la precariedad y sometimiento de los indígenas mediante la doctrina cristiana.¹⁰

De manera importante, es la discusión sobre lo barroco desde la perspectiva latinoamericana contemporánea a partir del pensamiento de Bolívar Echeverría, autor que realizó una tarea ampliamente fecunda respecto al tema. Su tesis fundamentalmente discute y se basa en la idea del *ethos barroco*¹¹, entendida como voluntad para proporcionar una oportunidad de experiencia estética¹². En este sentido, el *ethos barroco* no solo opera desde la dimensión estilística y material, sino que va trazando todo un constructo de vida social en la que lo artístico es aglutinante - a grande escala - de la implantación “civilizatoria” mediante fuertes relaciones intelectuales, políticas, económicas y religiosas. Sin embargo, Bolívar Echeverría asevera que, en el siglo XVII¹³ América, no puede hacer otra cosa, en su

⁸ Manuel Borja Villeda, prólogo a *Principio Potosí*, 3.

⁹ Ivo Mezquita y José Luis Barrios, “Curator et criticus”, *Código*, 35(2006), 15-21.

¹⁰ Alice Creischer, “Principio Potosí” 12.

¹¹ Es importante señalar el trabajo teórico de Bolívar Echeverría para comprender la dimensión histórica del barroco y su configuración en la modernidad. El autor configuró cuatro formas de crítica a la vida moderna – capitalista, es decir, concentrada en los cuatro *ethos de la modernidad*, en el que está prescrito lo barroco: 1. *Ethos realista*: aquí el capitalismo es la única forma de producción establecida para la actividad humana, por lo tanto, no existe posibilidad de trazar formas alternativas a las establecidas; 2. *Ethos clásico*: no se contraponen al capitalismo, de hecho distingue las contradicciones del mismo, para así entenderlas como inmodificables y como designios de lo humano; *Ethos romántico*: evidentemente capitalista, este ethos marca una contraposición para rescatar el valor de uso que está presente en la naturaleza; *Ethos Barroco*: ciertamente es una respuesta a la modernidad vivida en América Latina. Aquí se entienden las contradicciones del capitalismo, pero se mantiene ajeno ante este para recuperar y “reinventar” el valor de uso de la vida que justamente el capital ha vencido. Véase: Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco* (México: Era, 2000).

¹² Bolívar Echeverría y Horst Kurnitzky, *Conversaciones sobre lo barroco* (México: UNAM, 2011) 83.

¹³ Dimensión temporal trabajada en “*Principio Potosí*”.

crisis de sobrevivencia civilizatoria, que reinventarse a Europa y reinventarse también dentro de esa primera reinvención, lo prehispánico.¹⁴Esta reinvención va a tomar resistencia en el modo de situarse frente al proceso de expansión capitalista colonial.

En otro frente, pero de igualmente crítico, María Galindo afirma que tanto el capitalismo como la colonización deben ser entendidos como procesos que se sostienen desde las estructuras patriarcales, y que éstas mismas se mantienen en la actualidad¹⁵. A través de este planteamiento, los artistas / creadores de esta muestra sitúan a las instituciones artísticas (museos, mercado, academia, etc.) en un momento de crisis y cuestionan abiertamente el lugar y los valores del arte universal, así como sus formatos narrativos.

Justamente esas narraciones modernas fueron puntos cruciales para los curadores de “*Principio Potosí*”, concibiendo así un diálogo transhistórico, es decir un ejercicio de interposición y montaje entre obras de arte colonial junto con trabajos contemporáneos. Las reconfiguraciones de iconografías religiosas incentivaron a mirar y repensar los movimientos de la economía y las relaciones sociales a nivel global. En ese sentido Edgar Arandia Quiroga propone lo siguiente:

Principio Potosí marca un punto de inflexión en el arte contemporáneo, supone repensar el rol del artista en una sociedad de consumo y acumulación enloquecida, que produce miedo y tiende a abolir el sentido comunitario para dejar al descubierto los temores básicos del ser humano. Es como si

¹⁴ Bolívar Echeverría, “Conversaciones sobre lo barroco” 92.

¹⁵ María Galindo, *Modernidad y la así llamada acumulación originaria*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

expusiéramos las vísceras de un mundo que está acabando para que otro empiece a iluminar las penumbras con otras visiones de la vida.¹⁶

Las líneas trabajadas por lo artistas contemporáneos plantearon el problema del patrimonio, la reconfiguración de la modernidad fuera de las esferas institucionales y las estrategias creativas hechas desde los feminismos y las propuestas de descolonización. Acotemos aquí la noción de descolonización, a partir de los trabajos de Silvia Rivera Cusicanqui, quien desde hace más de treinta años en Bolivia ha participado dentro de los movimientos de lucha indígena y compartiendo visiones feministas. Esta afinidad es compartida, bajo sus propios términos, con lo que María Galindo ha denominado en su práctica de la despatriarcalización¹⁷. En ese sentido, ambos frentes nos permiten anudar agentes que están pensando otros marcos conceptuales frente aquellas agendas institucionales y académicos¹⁸.

Por lo tanto, las piezas de María Galindo tomaron relevancia, ya que pusieron a debate muchas cuestiones intrincadas en los marcos de la modernidad, interpelando así el sentido que esta adquiere en las imágenes que se validan mediante las redes de poder heteropatriarcal: estado, iglesia y capitalismo. No obstante, la reinterpretación alienta a

¹⁶ Edgar Arandia Quiroga, “La estética funcional. Potosí redivivo” en *Principio Potosí*, 6.

¹⁷ Es una tesis que toma lugar en Bolivia a la luz de la práctica colectiva y pública de Mujeres Creando desde hace más de 25 años. En ella el uso creativo es fundamental para cuestionar abiertamente el patriarcado y las formas opresivas impuestas a las mujeres, así como sus jerarquías de poder. A su vez, es una propuesta feminista que comparte la lucha junto con las mujeres indígenas, prostitutas y homosexuales, con la intención de crear redes de apoyo, o como la propia Galindo lo llama: hermanamientos.

¹⁸ Es importante aclarar que a diferencia de la propuesta “decolonial” trabajada por el grupo Modernidad/Colonialidad, encabezado por teóricos como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Catherine Walsh, entre otros, toma importancia al trabajar aspectos relacionados con lo visual o lo estético, esta misma despierta problemáticas en su función como teoría operativa dentro de este ensayo. De esta manera, la idea de descolonización vista desde el trabajo de Silvia Rivera Cusicanqui toma mayor relevancia para pensar problemáticas cercanas con los contextos del sur, permitiéndose cuestionar el papel colonialista de las empresas culturales y académicas metropolitanas en su intento por crear proyectos integradores.

pensar en otros asuntos como los “bienes patrimoniales”¹⁹ del actual Estado Plurinacional de Bolivia, el cual disputa las formas materiales mediante identidades normativas.

Ante esto María Galindo/Mujeres Creando problematizan ampliamente sobre la usurpación de las identidades a través de imágenes como el cuadro “*Las Novicias*”. Galindo asevera que no están las hijas mestizas, ni las indias herejes perseguidas por la extirpación de idolatrías, e inclusive las sirvientas están omitidas de la escena.²⁰ Estos cuerpos racializados desde la perspectiva de María Lugones sirvieron para conformar versiones de “mujer” como fueron necesarias para los procesos del capitalismo eurocéntrico global.²¹

Si el dialogo transhistórico con la modernidad que supuso “*Principio Potosí*” como ejercicio excelso, ¿qué relación guardaron estos discursos (obras, artistas, posturas teóricas, etc..) frente a un aparato intelectual fundado en la modernidad como lo es la crítica de arte?

Los medios bolivianos abrieron un cuestionamiento sobre los aspectos formales de representación desde la noción tradicional de arte, como lo muestra Joaquín Retant en su texto del semanario “*Página Siete*”:

Sobre la muestra en sí, no espere Ud. encontrar una muestra de “arte”. Principio Potosí es una recopilación de recortes de prensa, collages y otros impresos, además de ilustraciones y otros objetos con la temática básica de ilustrar injusticias percibidas y de protestar contra la globalización y el colonialismo, y de documentar varias de

¹⁹ Anne McClintock en su texto “*Imperial Leather*” discute ampliamente sobre la idea del patrimonio vista desde la lente del género, partiendo desde la visión psicoanalítica de Luce Irigaray. La contribución de Mc Clintock analiza el reforzamiento del poder patriarcal, a través de la reproducción - función a la que las mujeres están predestinadas - para así refundar todo un sistema de producción simbólica y material, y contrarrestar el sentimiento de angustia sobre la pervivencia y el origen.

²⁰ María Galindo, “Entre dos poderes” en *Principio Potosí*, 54.

²¹ María Lugones, “Colonialidad y género,” *Tabula Rasa* 9 (2008): 94.

esas protestas alrededor del mundo. El arte –hay unas cuantas obras de arte- está sólo de respaldo, de excusa y para hacer comparaciones sumamente forzadas.²²

Mientras tanto la prensa internacional, así como la especializada en arte contemporáneo, le otorgó un estatus altamente positivo, como lo expresa en su artículo André Rottman en la revista *Artforum* (2010)²³, o en la revista *Metropolis M*²⁴, en la cual recibe el primer lugar en el ranking de exposiciones del 2010, según Tim Voss y Merijn Oudenanpsen.

En ese sentido, ambos escenarios nos permiten pensar en los valores de la crítica en el arte de la actualidad que, bajo sus propias reservas, refundan las dinámicas del *mainstream* (mercado, instituciones, etc.) como agencias que sin duda están sustentadas en las estructuras coloniales. El disenso suscitado pone en juego la materialización del momento histórico versus las múltiples realidades que se viven en lo cotidiano. Este territorio de tensiones despierta inquietudes mucho mayores para pensar a Potosí más allá de la visión del Norte, es decir potencializar las miradas del Sur.

Desde este frente problemático nace la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui junto con El Colectivo, titulada “*Principio Potosí Reverso*” (fig. 2). Centrando una aportación bibliográfica, editada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que sitúa la producción visual colonial andina desde el horizonte Sur. Constituyendo así un repertorio

²² Joaquín Rentat. “Principio Potosí ¿qué?”, *Página Siete*, marzo 2011, consultado octubre 13, 2017 <https://potosiprincipleprocess.wordpress.com/2011/03/03/la-pazs-pagina-siete-newspaper-publishes-two-polemic-critiques-on-principio-potosi/#more-970>

²³ André Rottman “1000 words on Principio Potosí”, *Artforum*, septiembre 2010, consultado diciembre 26, 2017 <https://potosiprincipleprocess.wordpress.com/2010/09/20/1000-words-on-principio-potosi-in-artforum-september-2010/>

²⁴ Es una revista bimestral de corte independiente sobre arte contemporáneo, editada en Países Bajos: *Metropolism*, consultada octubre 13, 2017 <http://www.metropolism.com/en/about/>

de trabajos que ponen en el mapa del mundo múltiples expresiones ancestrales y locales, reiterada por la misma Silvia Rivera como una mirada planetaria.²⁵



Fig. 2 Portada del libro “Principio Potosí Reverso”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

El proyecto se entiende como un trabajo comunal, centrado en Potosí como un intersticio “abigarrado”²⁶ por las paradojas de la modernidad. Una comunidad cuya herencia persiste a partir de las múltiples tensiones culturales: patrimoniales, ideológicas o rituales. Por lo tanto, el arte se convierte en un instrumento que cubre funciones sociales, es decir la creación colectiva revela las dimensiones sagradas, festivas o mágicas de la práctica estética popular, así como las condiciones sociales de su producción.²⁷

Si bien es cierto que la exposición activó una serie de historias necesarias para debatir y clarificar sus significados en la actualidad, algunos autores de “*Principio Potosí Reverso*”

²⁵ “Principio Potosí Reverso”, Video de Youtube, 5:44, publicado por Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Julio 22, 2010, consultado octubre 13, 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=ncD7TWLaI5M&t=173s>

²⁶ Este concepto dentro del contexto boliviano fue trabajado puntualmente por el pensador René Zavaleta, en relación con la diversidad cultural y pluriculturalidad. A su vez es analizado por la misma Silvia Rivera Cusicanqui al que ella llama ch’ixi, y que es paralela a la noción de la “sociedad abigarrada” propuesta por Zavaleta. Rivera plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa. Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch’ixi* ([Buenos Aires]: Planetaria, [2011]), 25-26.

²⁷ Eduardo Schwartzberg Arteaga, “Cultura, patrimonio y eufemismos de la cadena colonial”, en *Principio Potosí Reverso*, ed. por Silvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 53.

piensan que se mantuvo al margen de muchos aspectos más problemáticos en torno al colonialismo. Ante esta vicisitud la historiadora Molly Geidel, integrante de El Colectivo, expone lo siguiente:

Los curadores europeos fueron bloqueados por la distancia, la gripe porcina y las barreras del idioma, pero también por su interpelación como sujetos occidentales derivados de la Ilustración, cuya visión del mundo les permite lamentarse por el genocidio imperialista, pero a la vez impide reconocer las realidades experimentadas por la gente que continúa viviendo, trabajando, creando y resistiendo en las condiciones actuales.²⁸

Por lo tanto, “*Principio Potosí Reverso*” es una iniciativa que dibuja una alternativa a los discursos puestos en “*Principio Potosí*”. Las divergencias que operan entre ambos discursos no se perfilan como antagonistas, sino que desde el reverso lo que se pone en la mesa es una respuesta igualmente crítica más cercana desde el lugar de origen y tránsito histórico de la colonialidad.

A luz de ambos proyectos, cada uno con intenciones críticas específicas, constituyen unas visiones pertinentes para reflexionar nuestros tiempos y realidades, más aún después de doscientos años de independencia. En términos de lo que representa “*Principio Potosí*” al para esta investigación, debemos considerarla como una lectura compleja— conformada por narrativas, medios y agentes específicos - pero necesaria para comprender la conformación de la modernidad y el capitalismo, incluso estos mismos como puntos nodales de la Historia del Arte y su conformación como disciplina. Por otra parte, quizá la más importante, es pensarla como un ejercicio que mapea formas de resistencia política,

²⁸ Molly Geidel, “Una mirada desde afuera: explicando el fracaso de una colaboración con Principio Potosí”, en *Principio Potosí Reverso*, 56.

vista desde el trabajo de María Galindo y Mujeres Creando, funcionando como plataforma idónea para montar la tesis de la despatriarcalización. Por ello, tomar la voz desde el sur con todo y nuestras complejidades históricas, implica un ejercicio significativo para poder cantar el canto del señor con voz propia. Y quizá las acciones de María Galindo/Mujeres Creando ya comenzaron a hacer eco de ello.

2. Entre cuerpos y palabras rebeldes: las acciones de María Galindo/Mujeres Creando en “*Principio Potosí*”.

El trabajo que María Galindo / Mujeres Creando interpuesto en el espacio expositivo de “*Principio Potosí*” responde a diversas estrategias para subvertir las nociones de poder, al mismo tiempo manifiesta todo un cuerpo de rebelión gestado desde 1992 dirigido desde y para Bolivia.

Tras 25 años de lucha política ha implicado tejer una historia llena de resistencia ante cambios políticos y sociales del presente. Tanto la palabra como la acción han sido herramientas aliadas del movimiento, y la calle el escenario político idóneo. María Galindo reconoce que desde 1985²⁹ ya venían haciendo política en la calle mediante la alianza con otros movimientos de mujeres:

La calle se convirtió en el espacio de supervivencia más importante, en el foro más importante de toda la sociedad. Eran lógicas espontáneas de supervivencia. Fue un momento tan grande que cambió el escenario público en Bolivia. Allá arriba, en el orden público los políticos decidieron cosas, pero la sociedad realmente decidía sus cosas en la calle. Lo único que hizo Mujeres Creando fue entender ese proceso y seguirlo. Nosotras hemos hecho todo en la calle, no sólo acciones: hemos vendido periódicos y comida en la calle. También hemos llevado a las acciones todo lo que aprendimos.³⁰

El colectivo estuvo formado inicialmente por María Galindo, Mónica Mendoza y Julieta Paredes, como una reacción a la política de izquierda y a las ONG’s, levantando así

²⁹ En 1985 las políticas neoliberales se establecen dentro de la economía en Bolivia, ello implica la privatización de bienes estatales, así como las dinámicas de redemocratización tras la dictadura recientemente terminada en 1982. Al mismo tiempo los movimientos obreros vieron un quiebre en su orden sindical y ello suscitó una serie de alternativas políticas, muchas de ellas alejadas de la izquierda.

³⁰María Galindo, “No son lugares de dignidad, por eso expresan un sujeto político: Entrevista con María Galindo por Alice Creischer y Max Jorge Hinderer” en *Principio Potosí*, 55.

un espacio feminista autónomo, un feminismo de exiliadas del neoliberalismo.³¹ Un movimiento de indias, putas y lesbianas, revueltas y hermanadas³².

Dicho lo anterior es conveniente que puntalicemos los marcos de acción para María Galindo y las otras integrantes de Mujeres Creando, una producción visual articulada hacia otros horizontes ideológicos que comparten las mismas inquietudes. Sirven como ejemplo las últimas intervenciones que entre 2016 y 2017 han realizado como motivo de proyectos artísticos concretos: *la 9ª Bienal de SIART* en La Paz, Bolivia; y la exposición “*La intimidad es política*”, en el Centro Cultural Metropolitano de Quito (fig.3). En ambos casos, la realización del “*Milagroso altar blasfemo*”³³ es un ejercicio que cuestiona, con un lenguaje explícito, el papel de la Iglesia Católica frente a la violencia de género, apuntando a la “institución” religiosa como parte fundamental del problema a lo largo de la historia. Sin embargo, los frentes conservadores en ambas ciudades han logrado censurar el mensaje, al mismo tiempo que las instituciones encargadas han cedido ante este tipo de omisión. Pero sin duda alguna, y como bien lo señala María Galindo, “silenciarnos es imposible, censurarnos es inútil, destruir nuestra obra la hace más potente.”³⁴

³¹ Preciado, “Occupy Sex” 270.

³² María Galindo, “Un feminismo de impuras,” *Carta 1* (2010): 11. Consultado Julio 30, 2017, <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-1>

³³ El mural blasfemo retoma de las iconografías católicas elementos para desplegar imágenes explícitas que despierten la sensibilidad del público. No sólo invita a desnudar la mirada sino a poner el ojo crítico en las fracturas corporales y emocionales que la iglesia ha suscitado en las sociedades latinoamericanas. Así mismo pone en perspectiva la capacidad de las instituciones en como solventar las irresoluciones a problemas interrelacionados con la raza, sexo y poder. Albeley Rodríguez, “La intimidad es política. Y las reacciones lo confirman,” *Art in shock*, agosto 4, 2017, consultado agosto 7, 2017. <http://artishockrevista.com/2017/08/04/la-intimidad-politica-las-reacciones-lo-confirman/>

³⁴ María Galindo, “Milagroso altar blasfemo,” *Página Siete*, julio 26, 2017, consultado octubre 23, 2017, <http://paginasiete.bo/opinion/maria-galindo/2017/7/26/milagroso-altar-blasfemo-145987.html>



Fig. 3 “Milagroso altar blasfemo”, Mujeres Creando, Dimensiones variables, La Paz, 2016. ©Mujeres Creando

Resulta relevante explorar estas prácticas – tanto el “*Milagroso altar blasfemo*” como las producciones para “*Principio Potosí*” – en lo que Beatriz Preciado conceptualiza como una práctica de comunicación – guerrilla, puesto que buscan desestabilizar la “gramática cultural de la dominación” en la que las relaciones de poder de clase, género, raza o sexualidad están naturalizadas.³⁵

Es así como podemos situar una serie de advertencias de corte operativo, sobre el análisis visual de las acciones, puesto que parte desde un acercamiento directo con el trabajo de Mujeres Creando en Bolivia. Es así que intentaremos mediar con los aspectos teóricos y las aproximaciones subjetivas derivadas de la experiencia de investigación. Hay que aclarar que María Galindo reconfiguró dos obras de arte colonial: “*La virgen del cerro* y *Las novicias*”. En este sentido, nos invita a repensar el concepto y la imagen de la iconografía mariana, para armar una narrativa de contrasentido³⁶, elaborando una historia alternativa de las iconografías que ponen un cuerpo latente³⁷ frente a los objetos considerados como artísticos.

³⁵ Preciado, “Occupy SEX”, 270.
³⁶ Que se opone a las formas hegemónicas de representación, en particular las iconografías religiosas. En este concepto que propongo preponderan los cuerpos y su capacidad de subversión, dispuestos a retorcer los significados originales.
³⁷ Entendido como un cuerpo que no sacraliza o cosifica la vida de sus creadores o de los públicos que miran.

Por ello resulta necesario que suscribamos este análisis bajo lo que María Galindo denomina práctica (es)ética³⁸, donde los límites del arte y la historia del arte se conectan con las metodologías del performance y los feminismos. Esto no significa forzar los objetos de estudio dentro de estos marcos disciplinares, sino plantear vías de reflexión sobre ellos desde sus particularidades materiales, contextuales y semióticas.

Ahora bien, situemos la pertinencia que puede tener la acción feminista y política frente al giro performativo³⁹ en relación con el análisis de los videos y grafitis presentados en la exposición. Se trata de comprender las formulaciones teóricas de *Mujeres Creando* como una propuesta de resistencia, como bien lo apunta la propia Galindo:

La teoría es un instrumento fundamental de la lucha. El horizonte hacía donde queremos ir y la capacidad de nombrar ese horizonte es algo precioso e imprescindible; apropiarse del término es, de alguna manera, apropiarse del horizonte para supuestamente ser las protagonistas de esta lucha. Apropiarse de la teoría es apropiarse de la fuerza conceptual y argumentativa de un movimiento ⁴⁰

Mediante esta postura acerquémonos a los objetos de estudio mostrados en *“Principio Potosí”*, cuyas acciones se inscriben dentro de las claves del performance: la

³⁸Una práctica que conjunta compromiso político y agitación callejera está última asignación entendida desde los lindes de la visualidad en el entorno público. María Galindo, en conversación, junio 2017.

³⁹El giro performativo es un entrecruce de propuestas teóricas y artísticas sobre la performatividad, entendida desde tres autores fundamentales: J.L. Austin desde el lenguaje y los actos del habla; Jacques Derrida la idea del signo; y Judith Butler conduce performatividad de género desde el feminismo. A su vez Diana Taylor teoriza sobre el término “performance” y su relación con lo político, el espacio público y la memoria cultural desde el contexto de las Américas. Mientras que Erika Fischer Lichte se ocupa de lo “performativo” en y desde los problemas de la representación escénica.

En este mismo sentido, la producción artística y visual ha estado permeada por estas reflexiones teóricas, muchas de las cuales se insertan como parte de los discursos de la creación. Sobre todo, en prácticas que cruzan el género, la sexualidad y la raza, así como con aspectos sociales tales como la violencia.

⁴⁰ María Galindo, *¡A despatriarcar!* (Buenos Aires: Lavaca, 2014), 20.

desobediencia civil, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas y actitudes ensayadas a diario en la esfera pública.⁴¹

En el entramado del texto y la imagen – los cuadros coloniales vs. los grafitis y video-performances – existen una tensión operativa entre el uso del lenguaje y el acto de habla en un espacio determinado. Esta idea es resonante con la noción de citación, hecha por Derrida, retomada desde la práctica de María Galindo/Mujeres Creando para reconceptualizarla en el contexto de la calle, pero también dentro del museo. Ante ello Josefina Saldaña define el sentido de la palabra a partir de la propuesta del autor:

...la citación puede ser entendida como la reproducción de palabras orales o escritas que se han dicho o escrito en otros contextos... Sin embargo, también tiene el sentido de convocar a una persona - o a una muchedumbre – a una reunión... El tercer sentido tiene que ver con que la palabra citación evoca un llamamiento, un llanto: yo te llamo, te llamo con un llanto, un llanto de dolor, de desesperación, un llanto de ser deshecho por la realidad represiva del orden capitalista ...⁴²

En la producción de María Galindo/ Mujeres Creando existe un acercamiento directo con la noción de citación a través de tres elementos constitutivos: lenguaje, signo y presencia. El lenguaje como herramienta que visibiliza el discurso feminista mediante sus manifestaciones en los espacios públicos; el signo para configurar una comunicación, reflejadas en grafitis, murales, video-performances; el acto de presencia al compartir un lugar en común cuya capacidad puede transformar el entorno y algunas partes de la realidad.

⁴¹ Diana Taylor, *Performance* (Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012), 26.

⁴² Josefina Saldaña, “La plaza como práctica citacional,” *Debate Feminista* 46 (2012): 15-16, consultado agosto 3, 2017, http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/046_03.pdf

Las calles y muros son materia de creación que apuntan a una transformación del orden público. Especialmente en el contexto de los países del tercer mundo como asevera Theo Goldberg, los muros son al menos, en principio, transformables de tecnologías de encierro, a pantallas de revelación. Esta es, tal vez, la escritura más contundente sobre el muro⁴³.

Ave María llena eres de rebeldía” es un grafiti que junto a la pintura la *“Virgen del Cerro”*, de autoría desconocida, entreteje su propia configuración estética (fig. 4). Si bien, está ejecutado mediante una forma caligráfica muy particular, bajo un contraste monocromático, entre el negro de la grafía y el blanco del muro que lo contiene, podemos mirar el grafiti como una herramienta que disputa las formas de representación y creatividad, es decir, interrupciones callejeras que invitan a ser miradas.



Fig. 4 *“Ave María llena eres de rebeldía”* María Galindo/Mujeres Creando, grafiti, Madrid, 2007, ©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En este caso, el carácter ajeno que adquiere el grafiti no sólo se puede pensarse como una extensión de la pintura o su “recreación” próxima, sino que este mismo refiere una práctica estética levantada en la calle, en el seno de la protesta, y que impugna los

⁴³ Theo Goldberg, “Encierro/revelación: la escritura sobre el muro” en *Estética y emancipación: fantasma fetiche y fantasmagoría*, coord. por Cuauhtémoc Median y Mariana Botey (México: Siglo XXI, 2014), 231.

caracteres dominantes de la belleza con esa transformación hacía lo ordinario, lo orgánico, lo indeseable y lo impropio.

En esa puesta del cuerpo – perfo-política⁴⁴ – que el grafiti toma como medular, a diferencia de la “maestría” de la obra de arte colonial, pone en tensión aspectos como la materialidad, que sin duda nos llevan montar el grafiti en otros momentos y otros espacios, incluso fuera del carácter museístico. En este sentido, el grafiti mismo, pone a circular el trazo caligráfico en un flujo interceptado por la inmediatez de su realización, pero al mismo tiempo para la conformación de una imagen anti-est(ética), no es bella porque no tiene intenciones de entenderse ante ello y por eso resulta impropia en el marco de los valores estéticos coloniales. Por lo tanto, es ahí donde las palabras toman relevancia para hacer eco de lo visual, suscitando así una representación contrahegemónica.

Ahora bien, el grafiti no sólo se limita a reinterpretar una pintura como la “*Virgen del cerro*”⁴⁵, sino a interpelar desde el lenguaje mismo – simbólico y fáctico- la historia del patriarcado (fig.5). Por un lado, el cuadro funge como documento histórico que realza la grandeza del cerro de Potosí, pero al mismo tiempo está conformado por una iconografía histórica muy potente, en el cual los órdenes celestial, terrenal y ancestral dan lectura a los personajes contenidos: ... están representados el Sol y la Luna a la izquierda y la derecha de la “*María Cerro*” respectivamente, que evidencian la presencia de la cosmogonía

⁴⁴ Tomo esta idea a partir de las configuraciones estéticas de lo “neobarroso” precedida principalmente por autores como Néstor Perlongher, para situar aspectos relacionados con la corporalidad torcida, callejera y furiosa. Además, para afianzar con las perspectivas del sur que de alguna manera problematizan, bajo sus propios términos, el cuerpo y la subjetividad en los horizontes políticos, cuestiones ampliamente discutidas desde la lente de autoras como Diana Taylor. Biviana Hernández, “El neobarroso camp de Néstor Perlongher para una estética perfo-política,” *Taller de Letras* 51 (2012).

⁴⁵ Según la historiadora de arte colonial boliviano, Teresa Gisbert, se hallan cinco versiones de este cuadro, los cuales fueron realizados entre 1583 y 1720. La pintura que fue reinterpretada por María Galindo es la versión albergada en el Museo Nacional de Arte en La Paz y data de 1720.

indígena. No obstante, por encima de toda la escena flota la Santísima Trinidad flanqueada por los arcángeles Miguel y Gabriel.⁴⁶



Fig.5 “La Virgen Cerro”,
anónimo, óleo sobre lienzo, 159 x
102.5 cm., 1720, ©Museo
Nacional de Arte, La Paz.

Max Jorge Hinderer comenta que se muestran escenas de guerra entre los españoles recién llegados y los criollos establecidos, que dan cuenta de los enfrentamientos por el acceso de la plata.⁴⁷

El grafiti evidentemente alude a la Virgen María – en el cuadro está representada por el cerro de Potosí -, pero por otro lado hace una referencia directa a la Pachamama andina, reiterando la convergencia de formas mestizas devenidas de dos concepciones completamente distintas: lo cristiano y lo indígena. María Galindo mediante el uso del rito católico invoca al acto de intervenir y torcer los significados que de forma simbólica están intrincados. Hace un llamado a desbocar las virtudes del Estado, el clero y el capitalismo, desde los cuerpos manifiestos que se enraízan en los orígenes de la tierra andina. Y con ello rompe con la noción de lo patriarcal como el eje que rige las concepciones celestiales y terrenales.

⁴⁶ Max Hinderer, *Principio Potosí*, 52.

⁴⁷ *Ibid.*, 52.

La rebeldía nos explicita los cuerpos a los que hace eco este grafiti, el de las mujeres indígenas, aquellos que están completamente omitidos dentro del cuadro y de los relatos de la historia moderna. Es interesante pensar cómo el grafiti se vuelve una herramienta de enunciación para poner en la esfera pública a aquellos cuerpos insubordinados, como el de Bartolina Sissa, luchadora indígena, que participó al frente del levantamiento armado contra la empresa colonial española (fig. 6).



Fig.6 “*Bartolina Sissa no era llumku ni machista, fue fiera y casi india feminista*”, Mujeres Creando, grafiti, La Paz, 2017.

Esta lucha persiste en la memoria de Mujeres Creando, dando cuenta de ello en sus grafitis actuales, intentando nombrar a las mujeres impuras -indígenas, divorciadas, prostitutas, transgénero, etc.- para tejer otra genealogía en resistencia. En el horizonte de la despatriarcalización María Galindo propone que la lógica de la lucha no es la victoria finalista, sino el sabotaje permanente y tenaz... es una matriz que da para echar raíz y dar frutos a la vez.⁴⁸

El otro grafiti, “*Tú me quieres virgen, tú me quieres santa, tú me quieres colonizada, por eso tú me tienes harta*”, conjunta una reflexión bastante pertinente para

⁴⁸Galindo, *¡A despatriarcar!*, 174.

repensar el cuadro “*Las Novicias*” de autoría anónima (fig.7). Esta interposición de texto e imagen, como en el grafiti anterior, pone en primera instancia el juego de la grafía color negro en contraste con el muro, desde el que se percibe la imprecisión del trazo involuntario, generando una textura derramada entre las letras. En ese sentido, podríamos pensarlo al margen del mensaje, como un acto simbólico de la sangre que ha sido derramada por la violencia de género, para dar testimonio de aquellos cuerpos femeninos considerados como “bastardos”, aniquilados por las maquinarias colonialistas: machismo-capitalismo.

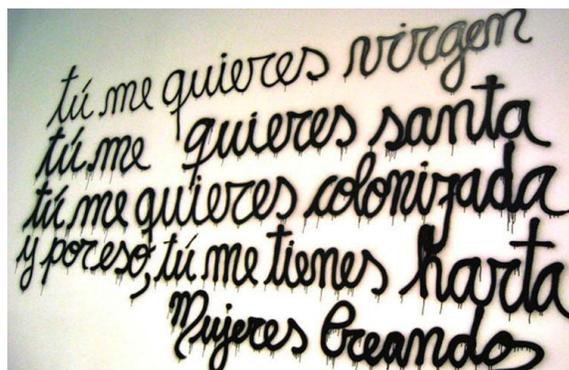


Fig. 7 “*Tú me quieres virgen, tú me quieres santa, tú me quieres colonizada y por eso, tú me tienes harta*”, Mujeres Creando, grafiti, 2010, ©Mujeres Creando

Visto desde una repetición de curvas en la grafía, podríamos anudar con la puesta que supone la feminización del espacio, pero que al mismo tiempo operaría la trasgresión o desviación de la regla o norma social, moral o religiosa⁴⁹. Por lo que enuncia un rompimiento con los imaginarios de la heteronorma sobre los cuerpos y las subjetividades, oponiéndose a la domesticación de la mujer en sus múltiples representaciones normativas: matrimonio, maternidad, familia y hogar. En contraste con las alegorías religiosas y morales de “*Las Novicias*”, es esta una pintura que apropia el espacio para feminizarlo desde la subordinación, presentando a las hijas y las monjas como secundarias.

⁴⁹ Hernández, “El neobarroso camp de Néstor Perlongher para una estética perfo-política,” 246.

Visualizando el grafiti, este podría atravesar la dimensión de lo “camp”⁵⁰. En ese sentido sugiere que lo revisemos como una ironización de una realidad concreta mediante el mensaje político a través del cual se derriban las barreras de lo moral a nivel estético. El grafiti intencionalmente fagocita a la pintura para volverla una textura incómoda en su relación como imagen, exagerando el gesto para convertirlo en un eco de hartazgo y un llamado a la protesta. Por lo tanto, va ahondando en las diversas problemáticas históricas de las mujeres bolivianas, que no sólo se comparten a nivel de la representación, sino que se reconfiguran en la impugnación de sus derechos para poner en cuestionamiento el funcionamiento del Estado patriarcal.

La pintura muestra un momento específico, dos niñas de la nobleza son entregadas al convento donde consagrarán su vida entera a Dios (fig. 8). En la imagen no sólo aparecen varios personajes que encarnan tanto al clero como a la nobleza, sino también una serie de iconografías como flores, ropajes y objetos que aluden virtuosamente ese acto ritual, en el que se vislumbran los pactos políticos y económicos del mundo colonial. La escena representa un día de celebración y reforzamiento de esa alianza de poderes masculinos.⁵¹

⁵⁰ Susan Sontag en su “*Ensayo sobre lo camp*” asevera que lo “camp” es una construcción estética operante sólo del estilo y gusto desinteresada de toda forma política. Pero en términos de lo que el grafiti representa en este análisis, podríamos anudarlo bajo una noción “trans-camp” definida por un cuerpo estilístico que ahonda en la voluntad de la exageración como intención política. Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos* (España: Tritivulus, [s.f.]), 240.

⁵¹ María Galindo, “Entre dos poderes,” *Principio Potosí*, 53.



Fig. 8 “*Las Novicias*”, anónimo, óleo sobre lienzo, 246x332 cm., [Siglo XVII], Potosí ©Museo Santa Teresa.

El mensaje que María Galindo ejecuta es lo bastante contundente en relación con el lenguaje, porque no sólo plantea una crítica a la Iglesia, sino que manifiesta una crisis sobre los preceptos patriarcales como valores universales. A su vez irrumpe en la imagen mediante lo que Paul B. Preciado ha señalado como una guerrilla semiótica: forma parte un proceso más amplio de puesta en cuestión de la estética de la dominación: modificar el imaginario político supone transformar la estructura de la sensibilidad.⁵²

El acto de transformación supone una puesta del cuerpo, una encarnación de la memoria histórica intersecada por el placer y el dolor⁵³. Este grafiti podría fungir como una radiografía para explorar las fuerzas de dominación implementadas por las doctrinas católicas, así como de las formas manifiestas del capitalismo. En el cuadro las niñas que serán entregadas representan un acto de transferencia económica, pero al mismo tiempo ellas mismas encarnan la doble negación de otros cuerpos que no son representados ni muchos menos dignos de ser consagrados:

⁵² Preciado, “Occupy Sex” 270-271.

⁵³ María Galindo, “Entre dos poderes,” *Principio Potosí*, 54.

Los otros personajes que componen el complejo universo femenino de las relaciones coloniales no están presentes en la escena; no están las esposas, ni las abadesas, ni las putas, ni las amantes. No están las hijas mestizas, ni las indias herejes perseguidas por la extirpación de idolatrías, e inclusive están omitidas de la escena, aunque sufren el mismo destino⁵⁴

El problema de la raza y la clase adquieren un peso significativo para revalorar en otro sentido el cuadro “*Las novicias*”, debido a que estos dilemas se han intensificado en las sociedades latinoamericanas en el marco de la economía global y la división del trabajo.

Además, la irrupción dentro de un espacio concreto, como lo es el museo, podría ser un acto transferencia ideológica poniendo en manifiesto un corpus estético que libera al espacio de su propia aura divina. Es decir, que el museo como entidad operante de las estructuras patriarcales tiene que ser cuestionado sobre su posición en la conformación del poder y las jerarquías que supone este, así como la disputa sobre lo bello o lo artístico.

En ambos grafitis, el muro intervenido y el cuadro no se mantienen como entidades visuales aisladas, lo interesante es mirar más allá de las tensiones formales entre ambos trabajos. Por un lado, mientras la pintura se mantiene circunscrita al sustento de las políticas patrimoniales del estado boliviano⁵⁵, las situaciones callejeras de *Mujeres Creando* siguen liberándose en el espacio social, compartiendo el hartazgo colectivo de las mujeres mediante vías de creación crítica y audaz.

⁵⁴ María Galindo, “Entre dos poderes,” *Principio Potosí*, 54.

⁵⁵ Actualmente el cuadro se encuentra resguardado en el Convento-Museo de Santa Teresa en la ciudad de Potosí.

La misma audacia se comparte en la tercera acción de María Galindo, compuesta por la serie de tres videos que indudablemente problematizan las nociones del cuerpo. Aquí se asienta visualmente el tipo de acción feminista hecha por Mujeres Creando dentro contexto boliviano. Rossana Barragán señala una aproximación estética de los videos como ejercicios contemporáneos de lo barroco y lo kitsch, en los que la exacerbación de símbolos y su deconstrucción misma permiten articular otros mensajes.⁵⁶

En opinión de Beatriz Preciado desestabilizan y deshacen el poder de la iconografía católica colonial a través de la performance.⁵⁷ De este modo, Preciado atribuye a este trabajo el concepto de video-performance, en el que se puede dar lectura desde otras discusiones descoloniales que tienen que ver con una práctica feminista pornopunk.

Resulta provechoso que acentuemos el tipo de relaciones intelectuales y teóricas que son afines no sólo con María Galindo sino con todo el movimiento Mujeres Creando. De esta manera, el trabajo de Beatriz Preciado define los intereses teóricos sobre prácticas feministas pornopunk⁵⁸ que son familiares al movimiento y que dan un paso más sobre las consideraciones del arte y lo estético, así como la articulación de un ejercicio particular de despatriarcalización.

⁵⁶ Rossana Barragán, “De principios, enveses y reveses: en torno a las intervenciones de María Galindo,” *Mujer Pública* 4 (2010): 164.

⁵⁷ Preciado, “Occupy Sex”, 278.

⁵⁸ Sus últimas propuestas teóricas han girado en torno al postporno y el transfeminismo, lo cual ha posibilitado a trabajar desde el performance mediante prácticas activistas concretas. “Los activismos feminismopornopunk podrían verse como una serie de repuestas diferenciadas a las nuevas e inesperadas alianzas entre las estrategias de gobierno neoliberales y aquellas que provienen de regímenes dictatoriales militarizados, tanto nacional católicos como comunistas, que comparten prácticas de poder oligárquico y de burocracia autoritaria, así como de procesos de represión política que implica vigilancia, tortura, desaparición y muerte, y que en términos políticos buscan alianzas con los discursos tecnocráticos o mesiánicos como forma de legitimación social”. Preciado, “Occupy Sex” 268.

Sin embargo, el acercamiento que propone Diana Taylor también nos resulta relevante para tomar en cuenta, debido al acercamiento hacia del trabajo performático lo largo de América Latina, interceptado por una sugerente práctica crítico-política del espacio y realidad común.

La práctica corporalizada, junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento. La demarcación de estas performances viene desde fuera, de la lente metodológica que las organiza como un “todo” analizable. La performance y las estéticas de la vida cotidiana varían de comunidad en comunidad, al reflejar especificidades culturales e históricas tanto en la dramatización como en la audiencia / recepción...⁵⁹

Por lo tanto, es posible que parte de nuestro análisis concentre aspectos nodales de las vertientes teóricas anteriormente trabajadas con la intención de reconceptualizar las formas de representación. Proponiendo así una contralectura de las imágenes coloniales que forman parte de los cánones clásicos del arte. Además, es posible relacionar con obras y prácticas visuales de otros autores que cuestionan el rol de la historia de las imágenes dentro de la muestra “*Principio Potosí*”, provenientes de los contextos latinoamericanos, y cuyas lecturas hacen reverberación de las problemáticas vinculadas con la modernidad y el colonialismo.

La serie inicia con “*La Virgen Cerro*”, un video-performance que recrea la conocida pintura del mismo nombre, bajo un montaje escenográfico situado en medio de un mercado en la ciudad de La Paz (fig.9). Desde este emplazamiento cotidiano se trazan los movimientos que sin lugar a duda otorgan otra lectura no autorizada de la pintura, pero que sin embargo desbocan en la legitimación de la Virgen como ícono nacional boliviano -

⁵⁹Diana Taylor, *Performance*, 35

emblema de la sociedad patriarcal -. Esta propuesta trastoca las dimensiones de lo barroco como supone Bolívar Echeverría, en torno al constructo de vida social de la que subyacen modos de presentar cuerpos y espacios que reflejan un momento específico: reiterando las relaciones sociales y constituyendo las formas de intercambio económico que resisten al paso del capitalismo global.



Fig. 9 “*La Virgen Cerro*”, Mujeres Creando, still de video-performance, La Paz, 2010.

Las imágenes nos internan en los procesos culturales que ilustran los rasgos ancestrales, enfatizados en la cantidad de productos originarios de las tierras andinas, funcionando como alegorías a la Pachamama. Al mismo tiempo nos reiteran la contemporaneidad de las actividades productivas realizada en su mayoría por mujeres, trazando múltiples líneas sobre la soberanía del cuerpo.

Por otro lado, la lectura feminista propuesta por María Galindo nos transita entre las discusiones de la raza y la sexualidad. A partir de estas complejidades surge un desfamiliarización⁶⁰ de la pintura en sí misma, el personaje femenino que aparece en escena

⁶⁰ Tomo este concepto desarrollado en la “Sociología de la imagen” de Silvia Rivera Cusicanqui para contextualizar no sólo a nivel terminológico sino también simbólico, en dónde esta toma de distancia del objeto (pintura) y sus significados (narrativas,) opera como método para articular otras lecturas y representaciones múltiples que neutralicen el poder del colonialismo.

vuelca lo marcos del cerro para exteriorizar su cuerpo pujante mediante una danza. La continua interacción con el público que presencia esta acción permite ubicar aquellos cuerpos racializados: niñas, mujeres y ancianas, desempeñando sus actividades cotidianas.

La irrupción del acto colectivo en el escenario público potencializa el desmontaje de las imágenes masculinas, mostrando así sus cuerpos desnudos que revelan otros cuerpos desprovistos de sus glorificaciones, por lo que a esta mirada Galindo la denomina blasfema y bastarda⁶¹.

Por lo tanto, la pintura queda ajena a su carácter formal, incluso se muestra desprovista ante el propio aparato institucional que la ampara, es decir, el museo. Ahora forma parte de ese lugar en el que se liberan todas las batallas contra el patriarcado: la calle como espacio político. El desarme de todo un sistema simbólico del poder, como lo asegura María Galindo:

Propongo, simplemente, de sacar de su sitio al espíritu santo y colocar en su sitio a la luna, habiéndola también sacado de su lugar. Propongo simplemente desnudar a Dios padre, desnudar a Dios hijo y cortarle la cabeza al rey no de España, sino al rey del colonialismo mundial, es decir al capitalismo y a todas las formas de privilegios que cualquier rey puede representar⁶²

Es interesante que miremos esta acción como un espectro problemático en el que se cristalizan los horizontes de la globalización mediante los flujos inequitativos del capital⁶³,

⁶¹ María Galindo, "Entre dos poderes," *Principio Potosí*, 54.

⁶² María Galindo, "Desacralizar la Virgen y cortarle la cabeza al Rey: una lectura feminista no autorizada de la "Virgen Cerro," *Mujer Pública* 4 (2010): 177.

⁶³ En ese sentido la violencia se entiende como un síntoma global de las dinámicas dispares del predatorio sistema capitalista, el dominio sobre los cuerpos y de las políticas de aniquilación de estos. Este concepto es entendido desde la propuesta teórica de Sayak Valencia en "*Capitalismo Gore: control económico, violencia y narcopoder*" (México: Paidós, 2016).

manteniendo los grandes sesgos de raza, género y clase. A partir de estas ideas podemos formular una translectura de este video-performance con el trabajo de Silvia Federici, quien propone una visión feminista de la historia moderna, mediante el vínculo entre colonialismo, capitalismo y violencia arraigada en las prácticas de explotación mundial.

En su texto “*Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*” de 2004⁶⁴, Federici configura una nueva epistemología sobre las mujeres en el desarrollo del capitalismo, una propuesta que, además, ofrece una lectura alternativa a la perspectiva marxista. Ella ubica el rol de las mujeres representada en tres figuras fundamentales: la bruja, la esclava y la rebelde.

Tales figuras se recrean en este video-performance, bajo sus posibles relaciones, con la intención de interponer los cuerpos femeninos moreno frente a las formas iconográficas fabricadas por la empresa colonial vía el estilo barroco. Es posible mirar a las nuevas “vírgenes mestizas” pugnando por la libertad de sus cuerpos, manifestando sus conocimientos sobre la naturaleza y sobre todo posicionando su autonomía frente a las formas de producción.

Estas imágenes condensan lo que podríamos denominar pulsión *trans-barroca*, a partir de la performatividad de los cuerpos femeninos que toman por asalto las relaciones de hegemonía cultural. En este caso, ya no sólo veríamos el virtuosismo de la santa y de su agencia milagrosa, sino a la chola comerciante de papa, quinoa y coca como una agente de transformación política.

⁶⁴ La edición traducida es del 2010.

Esta misma pulsión nos intercepta con la obra de Sonia Abián, a partir de “*El aparatoángel*”, trabajo que retoma las formas de los ángeles arabuceros⁶⁵, para para constituir “nuevas iconografías” que problematizan la situación actual de los migrantes en las metrópolis euroamericanas. Su lectura da cuenta del nivel de violencia física puesta en estos cuerpos, al mismo tiempo que se vuelven objetos de precariedad económica y racismo. Cada una de estas iconografías conforman un acto de resistencia ante capitalismo global, al mismo tiempo que formulan cuestionamientos sobre la identidad y la ciudadanía (fig. 10).



Fig. 10 “*El aparatoángel*”, Sonia Abián 2011, Instalación, Barcelona ©Eduardo Molinari.

⁶⁵ Iconografías características de la pintura virreinal, especialmente desarrollada en América del Sur. Los ángeles están armados con un “arcabuz”, armas de fuego antiguas, cuyas atribuciones implican un dominio sobre la naturaleza.

La misma línea narrativa es seguida por un segundo video-performance, titulado “América” (fig.11). De nuevo la noción de la desfamiliarización nos es útil para reflexionar sobre las tácticas de representación, cuya imagen se manifiesta orgánica en todo momento. A partir de un mapa del continente americano⁶⁶ utilizado para conceptualizar la acción, este nos acerca al rostro de la actriz Norma Merlo como intervención de la que se desprenden una serie de gestualidades que transitan entre hartazgo, la melancolía, así como el compartimento de una mirada esperanzadora. En el fondo, se escucha la interpretación de un mensaje que comienza con la frase: *Yo no recuerdo mi nombre, pero sé que no me llamo América...*



Fig. 11 “*Yo no recuerdo mi nombre...*”, Mujeres Creando, still de video-performance, La Paz, 2010.

Este trabajo plantea un (des)encuentro con la historia del colonialismo, una historia signada por la violación y rapto de las tierras indias. Esta idea se entrelaza con lo que Anne McClintock señala sobre la idea de origen y control en los procesos de descubrimiento y colonización del “nuevo mundo” denominada como América. La feminización del territorio

⁶⁶ Anne McClintock señala que el mapa fue para los colonizadores una tecnología del conocimiento que ayudo a centrar estrategias frente a los peligros en el descubrimiento del “nuevo mundo”, así como para asentar la invasión territorial. Desde mi interpretación, intervenir el mapa implica desnaturalizar el razonamiento de estos objetos, enunciando su desconocimiento territorial y nominativo.

como bien apunta McClintock, se configura a través de una poética de la ambivalencia - poder-repudio sobre el territorio -, así como la instauración de las políticas de la violencia.⁶⁷

En el video-performance, el lenguaje da paso al acto performativo para interceptar los conceptos y trastocar sus propios valores. Las nociones de identidad se ponen en juego al negar un estado de pertenecía:

“Para cambiarme el nombre no me

bautizaste, sino que violándome me

impusiste otro nombre.

Esperabas doblegarme y me olvidara

de quien soy.

Pero yo sé que no te pertenezco,

Sé que no soy un pedazo tuyo,

Que no soy una parte de ti...”⁶⁸

Este acto replantea desde la mirada y construcción del continente, trazando horizontes que permiten manifestar actos de contrasentido y lecturas bastardas como las llamaría María Galindo. En el video-performance, esta idea toma sentido al mirar un mapa continental tejido con cabello, cuya acción nos revela la importancia de rol de las mujeres en la creación de redes de resistencia y hermandad, con la intención de volver a tejer otro

⁶⁷ Anne McClintock, *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest* (Nueva York; Londres: Routledge, 1995), 28.

⁶⁸ Norma Merlo, “Yo no recuerdo mi nombre...,” *Mujer Pública* 4 (2010): 158-159.

territorio fuera del despojo y la violencia, anudándolo muy fuertemente con ese cabello – las trenzas – que echan raíz en lo ancestral y en el punto de origen.

En ese sentido, América no es ese concepto eurocéntrico, que devenido del descubrimiento y colonialismo garantiza los aparatos de poder, incluso de la historia que se ha escrito, sino como la insurrección encarnada en el cuerpo de una mujer indígena que invita a la rebeldía.

Para comprender las fracturas violentas de la modernidad desde otras visiones que comparten un contexto histórico particular, el trabajo de León Ferrari que figuró dentro de la muestra dirigió una crítica abierta a la doctrina cristiana (fig.12) La obra presentada, “1492-1992. *Quinto Centenario de la Conquista*”, fue una pieza que cuestionó ampliamente el papel de la iglesia en la encrucijada colonial, en el despojo del territorio a los nativos vía la cristianización y la repercusión que trajo consigo en la organización de las sociedades contemporáneas en América Latina. Esta pieza no sólo traza una línea transversal con el video-performance “*Yo no recuerdo mi nombre...*” a nivel conceptual y simbólico, sino a nivel estético mediante la interposición de objetos que se relacionan con la pulsión orgánica y ancestral de los territorios de este continente.



Fig. 12 “1492-1992 *Quinto centenario de la conquista*”
León Ferrari, 1992,
Instalación, Buenos Aires.
©Eduardo Molinari

Completando la serie de video-performances, “*La Virgen Barbie*”, nos vuelve a adentrar al espacio urbano de La Paz, una ciudad que se muestra aliada del movimiento Mujeres Creando pero que al mismo tiempo se mantiene reticente de la propia ideología feminista (fig. 13).



Fig. 13 “*La Virgen Barbie*”, Mujeres Creando, still de video-performance, La Paz, 2010.

Este video es un registro indeleble de la acción política del movimiento dentro del espacio público. La intervención se libera en las calles mediante lo que podría denominarse una procesión, un gesto muy significativo en las sociedades de tradición católica como las latinoamericanas, pero que comparte los rasgos de una protesta en marcha.

Se trata aquí de producir un contra-espacio público que permita pensar la vida fuera de las coordenadas de la opresión sexual, colonial o neoliberal.⁶⁹ En ese sentido el desplazamiento en la esfera pública concentra la potencialidad del reclamo como lo señala Judith Butler: La manifestación es una de las pocas formas en las que el poder puede ser superado, especialmente cuando esta se convierte en algo muy grande, movable y que no

⁶⁹ Preciado, “Occupy Sex” 270.

puede ser contenido por la fuerza policial y, además, cuando esta cuenta con los recursos para regenerarse.⁷⁰

Por encima vemos una Virgen que rodea la ciudad hasta llegar al mirador Quili Quili, uno de los puntos turísticos de la ciudad, ahí cada una de las mujeres del colectivo que forma parte de esta acción carga en sus hombros el peso del trono de aquella virgen de carne y hueso. La virgen Barbie proclama un mensaje abiertamente político, abandonando y negando el lugar divino que se le otorgado por su virtuosismo – castidad – dentro del sistema de valores patriarcales:

“Yo no quiero ser la Virgen Barbie. Yo no quiero ser la patrona del racismo ni la protectora del capitalismo. No quiero ser la Virgen Barbie. No quiero enseñar a odiar sus cuerpos morenos... No quiero ser la madre de Dios, de ese Dios blanco, civilizado y conquistador. Que Dios se quede huérfano sin madre ni virgen. Que se queden vacíos los altares. Y los pulpitos. Yo dejo este altar mío. Lo abandono por decisión libre. Me voy, lo dejo vacío. Quiero vivir, sanarme de todo racismo, de toda condena, de toda dominación... Proclamo la inutilidad de los privilegios. La tristeza de todos los altares. La muerte del capitalismo.”⁷¹

En esta pronunciación, el trabajo teórico de la “despatriarcalización”, nos permite ubicar las coyunturas políticas que actualmente se viven en Bolivia tras la llegada del MAS (Movimiento al Socialismo) y la toma de poder de Evo Morales en 2005, suscitando una serie de cambios en los órdenes políticos y económicos como: la nacionalización del gas, la reforma de la propiedad de la tierra y el proceso de Asamblea Constituyente.⁷² Así mismo las políticas de descolonización dirigidas por el gobierno de Evo Morales, han conformado

⁷⁰ Judith Butler, “La alianza de los cuerpos y la política de la calle,” *Debate Feminista* 46 (2012): 96, consultado agosto 2, 2017, http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/046_12.pdf

⁷¹ Citado en Beatriz Preciado, “Occupy Sex”, 279.

⁷² Walter Mignolo, *La idea de América Latina*, 208.

una representatividad pluricultural en los sectores parlamentarios. Lo anterior ha despertado una serie de contradicciones que dan cuenta de la estratificación del poder.

Y es que, en los horizontes de estas políticas muy poco o nada tienen lugar asuntos relacionados con las mujeres. Desde ahí que la propuesta de descolonización propuesta por María Galindo en “¡A despatriarcar!”⁷³ se oponga al fundamento descolonizador patriarcal trabajado por el estado durante este período, apuntando que tanto el capitalismo como el estado son estructuras históricas y actuales cómplices de la violencia de género, racismo, clasismo y homofobia.

Por otro lado, el video-performance centra una comunicación directa con el trabajo colectivo feminista y las alianzas afectivas entre Mujeres Creando. *La Virgen Barbie* abandona las virtudes para encarnar el cuerpo de las otras: cholas, morenas y rebeldes, en su continua lucha para vislumbrar otros horizontes de vida social. Sarah Ahmed puntualiza muy acertadamente sobre esta idea: El feminismo [...] está moldeado por aquello contra lo que lucha, así como los cuerpos y vidas de mujeres pueden estar moldeados por las historias de violencia que las conducen a una conciencia feminista.”⁷⁴

El aparato estético del video parte de las representaciones de la historia colonial pero las sugerentes simbologías enraizadas en la cultura popular -vestuarios, cuerpos, lugares y discursos- proponen una manera “bastarda” de producir imágenes, de agenciar prácticas alternativas y construir conocimientos colectivos. La impureza de su construcción visual nos permite ubicar al cuerpo en su dimensión transgresora - torcida y erotizada – por un

⁷³ Texto fundamental en su tesis de la despatriarcalización, la cual va a sustentar el desarrollo de muchas de sus posturas políticas y visuales.

⁷⁴ Sarah Ahmed, *Política cultural de las emociones* (México: UNAM-PUEG, 2015), 265.

lado, simpatiza con toda una forma cultural compartida y casi simultánea gestada en el territorio continental, reapropiando imágenes de vírgenes, santas y monjas⁷⁵. Pero al mismo tiempo trae consigo pensar las violencias puestas en los cuerpos lesbianos, maricas, morenos, trans, etc., y su nivel reduccionista y esencialista dentro de las relaciones sociales, así como de la producción simbólica y material.

Resulta sugerente situar simultáneamente a “*La Virgen Barbie*” con el trabajo de la artista boliviana Elvira Espejo, que cruza las estéticas de lo popular, así como las maneras de congregación comunitaria, representando las fiestas de la Virgen de Calendaría a través del “*Camino de las santas*”. Desde un encuentro cercano con las festividades de su pueblo natal, Qaqachaka, la artista articuló las relaciones existentes entre el poder devocional de la Virgen, con las formas ancestrales en las cuales está enraizada la cosmovisión andina. La referencia simbólica que tienen los quipus⁷⁶ en las culturas andinas también formó parte de

⁷⁵ Entre ellos se pueden destacar los performances y las fotografías de Sergio Zevallos en “*Rosa Cordis*” (1986); y “*The Guadalupe Series*” (1978), pinturas de la artista chicana Yolanda López. Miguel López, *Marica barroca asesina*, 2012, video YouTube, 48:16, publicado al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, diciembre 21, 2012, consultado octubre 22, 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=rwFLtxONH7Q&t=1762s>. Así mismo las producciones travestis de Giuseppe Campuzano en el contexto peruano, sirven como una estrategia para desnaturalizar los valores del cuerpo hegemónico mediante el uso de iconografías populares. Véase: Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti del Perú*, (Instituto del Desarrollo: Lima, 2008).

⁷⁶ Los quipus fueron el principal sistema de registro de información de la administración Inca. La palabra quipu significa nudo en quechua. Los quipus son artefactos textiles compuestos por hilos de algodón y ocasionalmente por hilos de fibra de camélido. Un quipu está formado por una cuerda principal de la cuales muchas otras cuerdas cuelgan. También pueden presentar cuerdas subsidiarias que se desprenden de algunas de las cuerdas colgantes... En los quipus, la administración inca registró información contable. Los colores, nudos y distancias entre ellos permitían distinguir el tipo de objeto, bien o recurso o las características de la población que se registraba... Los quipus utilizan un sistema de posicionamiento de nudos a lo largo de los cordeles que representan desde las unidades hasta las decenas de millares. Los colores de los cordeles y las estructuras de los hilos y nudos contienen la información sobre la identidad de lo que era contabilizado y registrado. Era posible distinguir si se trataba de población, de hombres o mujeres, de tipo de trabajo o producción. Ciertos quipus de gran tamaño parecen haber registrado información de comunidades a lo largo de un cierto lapso, a manera de calendario. Por ello habrían sido también importantes registros de la

este relato, puesto que despliega una serie de asociaciones para contar la llegada de los santos al pueblo. La importancia que Elvira Espejo le otorga a las tradiciones como práctica artística, responde a sus inquietudes creativas para difundir la memoria colectiva y ponerlas como armas de resistencia política ante los embates de la globalización (fig. 14).



Fig. 14 “*Camino de santas*”, Elvira Espejo, Instalación, 2010, ©Eduardo Molinari

Si bien todo anterior nos resulta imprescindible para entender las relaciones dispuestas entre las acciones feministas dentro del espacio museístico, el trabajo de María Galindo/ Mujeres es susceptible de revisar a través del “ojo crítico” de algunos agentes que conforman el círculo del arte contemporáneo, en donde los productos artísticos adquieren un valor altamente significativo por el peso de la crítica y de su circulación en las instituciones y mercado, así como las relaciones derivadas de ello.

Situemos esta problemática a partir de la opinión de uno de los agentes más influyentes del arte contemporáneo en el contexto latinoamericano, como lo es Cuauhtémoc Medina. En 2010 Medina escribió para el periódico Reforma una breve reseña sobre la

memoria comunitaria. Museo LARCO, “Quipu” <http://www.museolarco.org/wp-content/uploads/2013/08/Quipu-Inca.pdf>

exposición, la cual calificó de “arrogante parque temático”, aun cuando rescata el trabajo de artistas como, Marcelo Expósito y Harun Farocki, apuntándolas como obras “inteligentes” dentro de aquel ejercicio pretencioso. Respecto a las acciones de María Galindo/Mujeres Creando, la opinión de Medina queda perfiladas hacía el desdén:

“...pero la claridad intelectual de esas dos obras [Farocki y Expósito] no consigue purgar aberraciones como la melcocha neocatólica de populismo visual de los videos y acciones del grupo boliviano Mujeres Creando.”⁷⁷ (Medina 2011).

Esta respuesta crítica nos da paso hacia una serie de problemáticas bastante pertinentes de revisar, ya que apuntan muy claramente el papel de Mujeres Creando dentro de los circuitos “mainstream” del arte. Esto significa la absorción de proyectos que pongan a los museos y sus agentes como entidades políticamente comprometidas con la sociedad, sin embargo, son visibles los intereses que subyacen desde estos aparatos culturales, puesto que se encuentran fundamentados en las políticas del capitalismo y del estado.

La inscripción del feminismo de Mujeres Creando dentro de los contextos artísticos globales apunta a una serie cuestionamiento del sistema de creación y concepción de la belleza. Consideremos las acciones presentadas en “*Principio Potosí*” como una herramienta performativa que irrumpe y disputa la historia del mundo en su actualidad.

Pese a ello, la calle sigue siendo el espacio político predilecto, los grafitis presentados volvieron a la activación pública en el entorno ciudadano de La Paz, resultado de un proceso de intervención que pone al cuerpo como el origen de esta práctica compuesta de palabras combustibles para incendiar la vida cotidiana.

⁷⁷ Cuauhtémoc Medina, “Nuevo traje poscolonial,” *Reforma*, Julio 1, 2010, consultado Agosto 24, 2017, <http://artecontemporaneoboliviano.blogspot.mx/2013/04/nuevo-traje-postcolonial-por-cuauhtemoc.html>

¡Palabras, cuerpos y rebeldías! ¡A despatriarcalizar!

Conclusiones

La configuración geopolítica que supone el Norte y Sur global hoy en día pone en cuestionamiento el rol de las instancias culturales metropolitanas al momento de fabricar proyectos “interpeladores” de la crisis y la realidad entre ambos lados del planeta. Es decir, si la conformación de *“Principio Potosí”*, un proyecto que mira hacia el sur global implica un esfuerzo por desdibujar las líneas subyacentes de las estructuras del poder mediante perspectivas de género, raza y clase, aquellas siguen intactas desde el interior de los museos.

Estas no pueden subsanarse con proyectos de corto alcance o correspondiendo a las políticas de efervescencia multicultural en turno, sino que las perspectivas creativas que desde el sur emergen deben tener el espacio para irrumpir los discursos velados dentro de las instituciones culturales, que aún hoy penden del hilo colonial.

Es así como considero que *“Principio Potosí”* fungió como un ejercicio experimental en el que se pusieron en juego múltiples ideologías y formas de (re)crear la modernidad y su transformación histórica. Por lo tanto, estas dinámicas dieron paso para conformar otros proyectos que levantaron el debate en torno cómo se vive la modernidad desde las geografías marcadas por la colonización, como lo fue *“Principio Potosí Reverso”*.

En este sentido, el análisis que he propuesto parte desde un punto de origen compartido con el proyecto *“Principio Potosí Reverso”*, lleno de tensiones generadas por la violencia, la opresión y el racismo; pero también compuesto por ficciones propias, montadas desde la modernidad: mestizaje, identidad, nación, entre otros.

Todo este conjunto antes descrito deviene de una matriz más grande que es el poder, una dimensión que culturalmente está arraigada en la soberanía masculina, blanca, occidental, heterosexual, y la cual posee grandes privilegios políticos. Ante a esta posición, Mujeres Creando ha puesto a debate las disposiciones del poder heteropatriarcal, el cual históricamente ha reducido el rol de las mujeres como cuerpos para la reproducción y domesticación.

Por lo tanto, mediante la reflexión trabajada en este ensayo, considero que las acciones visuales de María Galindo, integrante activa de Mujeres Creando, cuestionan ampliamente desde la visión feminista las configuraciones del poder colonial. En cada una de ellas está presente su postura política, pero que de igual manera comparten tácticas para montar la protesta. Además, el cuerpo, la sexualidad, los afectos y el conocimiento son aspectos que transitan en cada una de estas acciones para crear marcos de resistencia

En las acciones, el espacio social es vital para hacer visible la lucha y conjuntar alianzas. En ese sentido el grafiti ha sido una herramienta valiosa, en términos de su capacidad disruptiva para confrontar el contexto en el que está inserto el movimiento. Y es que los cambios políticos y sociales han permeado el desarrollo de sus estrategias para configurar nuevos códigos de comunicación con la ciudadanía y su manifestación política.

Por otra parte, el trabajo de análisis realizado sobre los objetos de estudio acentúa las consideraciones de Mujeres Creando respecto al mundo del arte y el patrimonio cultural, aspectos constituidos desde la noción patriarcal. Por ello sus tácticas sirven para cuestionar modos de representación hegemónicos, que en el caso específico de “*Principio Potosí*”, no sólo asentaron un proyecto teórico muy particular, sino que interceptaron el rol del museo

con una acción feminista muy contundente. Indudablemente la “despatriarcalización”, propuesta feminista boliviana, intenta desnaturalizar las categorías sujetas para la concepción de los cuerpos y las subjetividades.

Dicho lo anterior, el performance adquiere una rotunda relevancia, no sólo para explicar el tipo de prácticas relacionadas con la calle, sino para puntualizar su importancia en los hechos de la vida cotidiana. Por lo tanto, mi interés por proponer una lectura desde el lenguaje y el cuerpo como herramientas performativas para cuestionar los órdenes patriarcales, también da paso a repensar otras formas de la creatividad, la capacidad crítica, así como las prácticas investigativas.

Posiblemente esta reflexión ubicada dentro de la disciplina de la Historia del Arte trastoque los límites del campo de estudios para interceptarse con otras áreas como se ha planteado a lo largo de la investigación. Me parece pertinente acentuar el desarrollo que la propia disciplina ha hecho en torno a la relación del arte, el feminismo, la política y el espacio público. En particular los estudios del arte desde América Latina han otorgado otras genealogías para revisar múltiples enfoques metodológicos.

He aquí la importancia que el feminismo adquiere en nuestros días como herramienta de trabajo para activar un sentido crítico imprescindible, puesto que necesitamos desdibujar los márgenes que la propia historia sigue trazando en la invisibilidad de las mujeres.

Referencias bibliográficas.

Ahmed, Sara. *Política cultural de las emociones*. México: UNAM, 2015.

Aliaga, Juan Vicente y José Miguel Cortés. *Desobediencias: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España, 1960-2010*. Barcelona; Madrid: Egales. [2014].

Anzaldúa, Gloria. *Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan. La prieta*. Oaxaca, México: Fusilemos la noche, 2017.

Antivilo, Julia. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista latinoamericano*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2015.

Barragán, Rossana. “De principios, enveses y reverses. En torno a las intervenciones de María Galindo,” *Mujer Pública* 4 (2010): 160-170.

Blázquez, Norma, et al., coords. *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: UNAM, 2012.

Butler, Judith. “La alianza de los cuerpos y la política de la calle.” *Debate Feminista* 46 (2012): 91-113.

Caldeira, Teresa. *Espacio urbano, segregación y arte urbano en Brasil*. Madrid: Katz Editores; Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2010.

Creischer, Alice, ed. *¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena? Principio Potosí*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

Doctor, Rafael. Ten cuidado con el presente que construyes, debe parecerse al futuro que sueñas. *Mujeres Creando*. En *Espacio uno III*, editado por Rafael Doctor Roncero. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

Domínguez, Isabel. La injusticia indígena y la violencia contra las mujeres en Cochabamba. En *Mujeres indígenas y justicia ancestral*, compilado por Miriam Lang: Quito: UNIFEM, 2009.

Echeverría, Bolívar y Horst Kurnitzky. *Conversaciones sobre lo barroco*. México: UNAM, 2011.

_____. *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era, 1998.

Federici, Silvia. *El Calibán y las brujas: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010. Consultado Octubre 20, 2017 <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>.

Galindo, María. *¡A despatriarcar!* Buenos Aires: Lavaca, [2014]

_____. *No hay libertad política si no hay libertad sexual*. La Paz: [Lavaca], 2017.

_____. “Un feminismo de impuras” *Carta 1* (2010): 11-12, consultado Julio 30, 2017 <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-1>

Gargallo, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. México: UACM, 2014.

Goldberg, Theo. “Encierro/Revelación: la escritura sobre el muro” en *Estética y emancipación*, coordinado por Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina, 225-237. México: Siglo XXI, 2014.

Hernández, Biviana. “El neobarroso camp de Perlongher para una estética perfo-política.” *Taller de Letras* 51 (2012): 235-254.

Lozano, Rían. *Prácticas culturales anormales: un ensayo alter-mundializador*. México: UNAM, 2010.

Lugones, María. “Colonialidad y género.” *Tabula Rasa* 9 (2008): 73-101.

Luna, Danitza. “También hereje y confesa traidora a la patria”, consultado el 15 de setiembre de 2017. <http://www.mujerescreando.org/pag/activiades/2016/161010-siart/mc/161014-siart-Danitza-Luna.html>

McClintock, Anne. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. Nueva York; Londres: Routledge, 1995. Consultado octubre 20, 2017. https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/mcclintock_imperial-leather.pdf

Mbembe, Achille. *Necropolítica*. España: Melusina, 2011.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2007.

“Memorias disruptivas: tácticas para entrar y salir de los bicentenarios”. Audio de la Radio del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 3:38. 23 de enero 2011 <http://radio.museoreinasofia.es/memorias-disruptivas>

- Mezquita, Ivo y José Luis Barrios. "Curator et criticus." *Código 35* (2006): 79-85.
- Moreno, Esther. "Rebeldía feminista en Principio Potosí." *Mujer Pública* 4 (2010): 136-147.
- "Mujeres Creando." Consultada septiembre 20, 2017. <http://www.mujierecreando.org/>
- _____. *Grafitando*. La Paz: Mujeres Creando, 2009.
- _____. *¿Y si fuésemos una, espejo de la otra? Por un feminismo no racista*. La Paz: [s.e.], 1992.
- "Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía." Consultada octubre 3, 2017. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena>
- Palermo, Zulema, comp. *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009.
- Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.
- Preciado, Beatriz. "Occupy SEX: notas desde la revolución feministapornopunk." En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 267-282. Madrid: This Side Up, 2013.
- "Principio Potosí: Modernidad y la así llamada acumulación originaria". Audio de la Radio del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 3:35. 22 de febrero de 2010. <http://radio.museoreinasofia.es/principio-potosi>

“Principio Potosí Wordpress.” Consultada octubre 10, 2017.

<https://potosiprincipleprocess.wordpress.com/>

Rivera Cusicanqui, *Ch'ixi*. [Buenos Aires]: Planetaria, [2011]

_____ ed. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

_____. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

Rosa, María Laura. “En la piel de la ciudad. El grafiti de Mujeres Creando.” *Carta 1* (2010): 9-10, consultado Julio 30, 2017

<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-1>

Saldaña Josefina. “La plaza como práctica citacional”. *Debate Feminista* 46 (2012): 13-28.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. España: Tritivilus, [s.f.]

Taylor, Diana. *El archivo y repertorio: la memoria cultural performática de las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015

_____. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore y necropolítica en México Contemporáneo*. México: Paidós, 2016.

Waclawek, Anna. *Graffiti and street art*. Londres: Thames & Hudson, 2011.