

Hacer(nos)fuego:

Una propuesta curatorial en curso^{1,2}

[hacer(nos)fuego: a curatorial
proposal in progress]

BERNARDITA CROXATTO • ELENA BLESÁ • CAROLINA CHACÓN • ISABEL IBÁÑEZ • LUISA VILLEGAS •
GUILLERMINA MONGAN • MARÍA JOSÉ MUÑOZ • SOFÍA TASARA★

★
Bernardita María Croxatto Díaz³
Universidad Diego Portales
Santiago, Chile

★
Elena Blesá Cábez⁴
Universidad de Granada,
Granada, España

★
Carolina Chacón Bernal⁵
Bogotá, Colombia

★
Isabel Ibáñez Figueroa⁶
Valparaíso, Chile

★
Luisa Villegas G.⁷
Museo Casa de la Memoria
Medellín, Colombia

★
Guillermina Mongan⁸
Universidad de la Plata,
La Plata, Argentina

★
María José Muñoz⁹
Chile

★
Sofía Tasara Sánchez¹⁰
Madrid, España

> **Cómo citar este artículo:** Croxatto, B., Blesá, E., Chacón, C., Ibáñez, I., Villegas, L., Mongan, G., Muñoz, M. y Tasara, S. (2021). Hacer(nos) fuego: una propuesta curatorial en curso. *Revista I80*, (48), 110-119. [http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.\(2021\).art-988](http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.(2021).art-988)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.\(2021\).art-988](http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.(2021).art-988)

Resumen: Este texto se detiene en distintas prácticas artísticas/curatoriales que, desde finales de los años ochenta, han propuesto posibles respuestas al anquilosamiento de las instituciones y su imposibilidad de dialogar —desde el sistema del arte— con procesos sociopolíticos coyunturales en territorios de Abya Yala. A partir de las nociones de *virtualidad* de G. Pollock, *encuentro y fabulación* de D. Haraway, y lo *ch'ixi* de S. Rivera Cusicanqui, nos aproximamos a estas prácticas situadas. En ellas destacamos distintas operaciones poéticas/políticas que funcionan como antecedentes para proponer una práctica artística/curatorial en el presente, que hemos llamado *Hacer(nos) fuego*. Esta busca tensionar, entre otras, las siguientes preguntas: ¿Qué tipo de operaciones artístico/curatoriales podemos pensar hoy, en el contexto de los estallidos sociales y pandémicos? ¿En qué espacio-tiempo y con qué metodologías pueden ocurrir acontecimientos artísticos que den lugar a otras epistemologías?

Palabras clave: descolonialidad; encuentro; fabulación; prácticas artísticas/curatoriales; virtualidad

Abstract: *This text focuses on different artistic/curatorial practices that, since the late 1980s, have proposed possible responses to the stagnation of institutions and their incapacity to dialogue —from the art system— with conjunctural socio-political processes in the territories of Abya Yala. We make an approach to these situated practices based on G. Pollock's notions of virtuality, D. Haraway's encounter and fabulation, and S. Rivera Cusicanqui's ch'ixi. In them we highlight different poetic/political operations that function as antecedents to propose an artistic/curatorial practice in the present, which we have called Hacer(nos) fuego. The aim of the project is to tension, among others, the following questions: What kind of artistic/curatorial operations can we expect today, in the context of social and pandemic outbursts? In what space-time and with what methodologies could artistic events take place and give rise to other epistemologies?*

Keywords: curatorial/artistic practices; decoloniality; encounter; fabulation; virtuality.

INTRODUCCIÓN

Desde marzo de 2020 se reproducen en algunos medios especializados y análisis de expertos, dudas y preocupaciones acerca del rol y funcionamiento de los museos y de las instituciones culturales en general¹¹. Está claro que estas inquietudes derivan de la crisis de la *experiencia presencial* provocada por la pandemia de COVID-19. Sin embargo, dichas lecturas del presente son ambivalentes. Por un lado, responden a una forma radical de crítica institucional y al deseo de reinventar los espacios y sistemas, por otro, la pandemia está siendo instrumentalizada por los estados y poderes fácticos como causa de las crisis que arrastra el sistema artístico global, invisibilizando factores económicos y políticos de precarización de la cultura en escenarios neoliberales y neocoloniales¹².

Consecuentemente, este texto se detiene en distintas prácticas artísticas/curatoriales realizadas en Abya Yala¹³ que, desde finales de los años ochenta han propuesto diversas respuestas al anquilosamiento de las instituciones y su imposibilidad de dialogar —desde el sistema del arte— con los procesos sociopolíticos coyunturales contemporáneos. Abordamos esta serie de propuestas para sentar las bases sobre las que preguntarnos: ¿Qué tipo de operaciones artístico/curatoriales podemos pensar hoy, en el contexto de los estallidos sociales y pandémicos? ¿En qué espacio-tiempo y con qué metodologías pueden ocurrir acontecimientos artísticos que den lugar a otras epistemologías?

Planteamos *Hacer(nos)fuego* como un ejercicio artístico/curatorial que reconoce, desde el presente, posibilidades de contrarrestar y deconstruir imaginarios culturales hegemónicos. Este proyecto, a la fecha de la escritura del texto, no ha sido formalizado; es una propuesta en *curso*, construida colectivamente por ocho artistas-investigadoras que conforman Frente Sudaka. *Hacer(nos)fuego* se despliega en el encuentro y reconocimientos de procesos de resistencia emparentados con las prácticas artísticas. En *curso* implica dos acepciones: la idea de *virtualidad* de Griselda Pollock¹⁴ (Pollock, 2010), entendida como un espacio-tiempo donde potencialmente podemos suspender las hegemonías del discurso para releer nuestras prácticas; y la idea de *fabulación*, de Donna Haraway¹⁵, como formas colectivas de hacer(nos) cargo del problema en el presente, generando colaboraciones simbiogenéticas. Nociones apropiadas como método para construir el relato curatorial, que conjugamos con las *epistemologías chí'xi* de Silvia Rivera Cusicanqui¹⁶.

ESTRATEGIAS ARTÍSTICO/CURATORIALES DESDE ABYA YALA

A finales de los años noventa, la historiadora del arte Griselda Pollock propuso la noción de *Encuentros en el museo feminista virtual*

(MFV) para explorar y leer las intervenciones feministas en los estudios del arte. El proyecto propone otras posibilidades de reconfiguración de las maneras en las que experimentamos y estudiamos las artes a partir de la construcción de contrahistorias que, en lugar de expandir o abolir los cánones del arte, generan formas de diferenciación de los relatos que estos representan. El MFV es un espacio *virtual*, esta virtualidad enuncia algo que no es real o realizable bajo las condiciones de posibilidad actuales, sino más bien la potencialidad o futuridad que permite imaginar cambios en las formas en las que nos comprendemos en los espacios reales (Pollock, 2010).

Junto con el concepto de *virtualidad*, otra de las ideas vertebradoras del MFV es la noción de *encuentro*. Este se establece como un territorio dialógico que conecta lecturas situadas entre y con las obras. La idea de encuentro implica una aproximación performativa a la interpretación de los procesos artísticos basada en prácticas activas y creativas de lectura, por lo que no existe, sino que está siendo (Pollock, 2010). En este sentido abordamos las *epistemologías chí'xi* de Silvia Rivera Cusicanqui, como ese lugar de enunciación basado en la contradicción que requieren los procesos de desfamiliarización y toma de distancia de aquello en lo que ya se participa, para problematizar el colonialismo interno "la participación no es un instrumento al servicio de la observación sino su presupuesto" (Rivera, 2015, p. 21).

A partir de la identificación del concepto de *virtualidad*, y de la potencia del encuentro en los que Pollock centra el MFV y operando desde lugares de enunciación *chí'xi*, reconocemos una serie de proyectos artísticos/curatoriales que, en tiempos disímiles y con distintos gestos contrahegemónicos, han enfrentado crisis políticas y epistémicas, vinculadas con América Latina, Latinoamérica o Abya Yala, ese espacio geográfico que ya en sí mismo resulta imposible nombrar unívocamente.

La noción de prácticas artísticas/curatoriales que adoptamos aquí, lejos de plantearla como un concepto libre de debate, involucra una serie de tensiones y contradicciones sin zanjar que han generado amplias discusiones durante las últimas dos décadas. Por una parte, asume la producción de un tipo específico de arte vinculado con procesos colectivos y colaborativos; y, por otro, aborda la curaduría como campo de conocimiento, que amplía su materialización más allá del formato expositivo tradicional. Lo curatorial y lo artístico no responden aquí a una escisión disciplinar, ambos están atravesados por el activismo accionado por agentes cuya práctica, situada en Abya Yala, reelabora relatos que intervienen, agitan o desestabilizan las historias construidas a partir de la opresión de otras¹⁷.

Aspectos como la sexualidad, el patriarcado, el neoliberalismo y, todos estos a su vez interrelacionados con la neocolonialidad, han sido reconocidos por los proyectos desarrollados a continuación: *el Museo bailable*, *Museo travesti del Perú* y *M.A.M.I.*

El establecimiento y consolidación de la modernidad y su dualismo antropológico, partiendo del pensamiento cartesiano herederero de la mundovisión colonial, ha generado procesos de asociación de fenómenos o conceptos como *la oscuridad*, *la noche* y *lo negro* con una acepción negativa de dichos términos, definidos por el *Yo que piensa*: hombre, heterosexual, blanco, ilustrado.

El dualismo descrito por el pensamiento cartesiano es una ficción operativa¹⁸ en la que navegamos hasta el presente. Sus manifestaciones se evidencian en una interpretación binaria del mundo sensible, siendo, quizás la más representativa del pensamiento moderno la categoría de lo bueno y lo malo —absoluto— desde donde se reproducen una infinidad de conceptos con los que aprehendemos la realidad. Así, la noche ampara lo ilícito, la oscuridad representa la maldad y la irracionalidad, y lo negro se asocia a la barbarie. Estas interpretaciones son replicadas y accionadas desde multiplicidad de individuos y colectividades, incluso desde lugares de resistencia que buscan contrarrestar los efectos de la colonialidad.

En 1996, el Comité Clandestino Revolucionario Indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional usaba la metáfora "la larga noche de 500 años" en la *Cuarta Declaración de la Selva Lacandona* (Ejército Zapatista de Liberación Nacional [EZLN], 1996) para referirse a los procesos de desposesión y borramiento de las comunidades indígenas de Abya Yala, producto del colonialismo. Esta metáfora, si bien reproduce la asociación de la maldad con la noche, propia de la cultura europea occidental, también evidencia la sistemática violencia perpetrada en este espacio temporal en territorios latinoamericanos por instrumentos de la ley y el orden colonial.

Sin embargo, en esta contradicción radical que afecta a los pueblos colonizados, la *noche*, la *oscuridad* y lo *negro*, también se ampara la construcción de formas de resistencia y maneras de *apropiar el agravio*¹⁹. Una de ellas, la fiesta, que durante los períodos de dictadura y posdictadura en países como Argentina y Chile:

propusieron, en contrapunto con el martirio y el padecimiento de la tortura, la exacerbación de los sentidos y la recuperación del cuerpo como superficie de placer [y] desafiaron las técnicas de disciplinamiento y normalización desplegadas por el poder militar con una estrategia

política que apuntó a la mutación, a la protección del estado de ánimo y a la dispersión de afectos alegres (Lucena, 2014, p. 65).

Museo bailable (1988)

Una de estas iniciativas artísticas/curatoriales de resistencia fue el *Museo bailable* (1988), organizado y curado por Fernando Bedoya y Mercedes Idoyaga en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Este proyecto se formalizó en una serie de cuatro eventos que convocaron a diversas artistas a irrumpir y mezclarse con la actividad de una discoteca por una noche. Las propuestas artísticas se desplegaron en estos espacios a través de obras montadas a gran altura en condiciones de poca visibilidad: performances de quince segundos, atuendos extravagantes e intervenciones inclasificables. Todo ello tramado en un nivel de legibilidad que operaba en el terreno del hacer colectivo y del encuentro, todavía marcado por el trauma instalado por la dictadura, en la que el cuerpo estaba en constante riesgo de desaparecer y el discurso era una construcción unilateral. Trama que podemos observar en el fanzine de la primera activación del *Museo bailable*, en el que conjuga la "fuga colectiva" y despertar de la alineación, con una crítica multidimensional al canon del arte (Figura 1).

"El propio nombre del acontecimiento contenía el oxímoron, la invitación al desorden: ¿se puede bailar en un museo? ¿puede una discoteca devenir museo?" (RCS et al., 2012, p. 189). La función del museo, en cuanto espacio público, ha sido ampliamente discutida en los últimos años. Por este motivo, la potencia de la propuesta radica en el uso no hegemónico de la palabra *museo*, a la vez que complejiza los criterios y valores en torno a aquello que debe ser patrimoniable, desplegando la posibilidad de entender el museo como un espacio de naturaleza difusa, *virtual* y de resistencia política de los cuerpos.

Museo travesti del Perú (2003)

El *Museo travesti del Perú* (MTP) es un proyecto de Giuseppe Campuzano —activista, travesti, filósofo, artista—, el cual reescribe y recupera los relatos no narrados de las desobediencias sexuales en la historia del Perú, incidiendo en sus procedimientos y fracturando los modelos normativos de producción de saber sobre el cuerpo.

El MTP surge ante la ausencia de una historia narrada en primera persona del travestismo peruano. Centrar la discusión de un proyecto museal en lo travesti, es una forma de plantear una historia propia del Perú, trazada a través de una línea temporal (Figura 2) donde se resalta toda una contranarrativa de la historia tradicional del travestismo en esta zona. Así, el MTP construye en cada presentación —y durante su permanente investigación— un territorio que sirve para plantear reflexiones y tensionar el diálogo social, incorporando lecturas alternativas de aquellas fuentes silenciadas.

Según el investigador argentino Fernando Davis (2014), la noción de *desobediencia sexual* designa a un conjunto múltiple y heterogéneo de prácticas contraproductivas que interfieren y desorganizan las mecánicas de producción disciplinaria de la bio/sexopolítica capitalista. No solo para denunciar o señalar aquello que la norma excluye, silencia o invisibiliza, sino para interrogar los cuerpos y activar modos de subjetivación que se arriesgan a interrumpir la producción y gestión normalizada por la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1980). Uno de estos ejemplos, un poco más reciente, dentro del trabajo de Giuseppe Campuzano, lo podemos ver en la Figura 3, donde se pone de manifiesto esta crítica hacia el imaginario heteronormativo y binario en el que habitamos, señalando cómo se cristalizan dentro de estas estructuras los conocimientos o fábulas que se han creado para escapar de ellas. Teresa



Figura 1
Invitación del Museo bailable
Nota: Carlos Negro Tirabassi, 1988. Papel (11x31 cm).



Figura 2
Línea de vida
 Nota: Maxime Delvaux,
 obra de Giuseppe Campuzano, 2015.

de Lauretis (2000) nos advierte acerca del lugar crucial que tienen las imágenes fijas y audiovisuales de nuestra cultura, en tanto son poderosas tecnologías que operan en la producción y reproducción de cuerpos sexuados y generizados. Estas sancionan y administran las condiciones de legibilidad de las sexualidades. Por ello, la historia del arte y su escritura se presentan como una tecnología sexopolítica.

Es decir, el MTP, también puede ser leído como *virtual*, pues tensiona y desestabiliza los relatos institucionales oficiales, heteropatriarcales y coloniales proponiendo contranarrativas a partir de un modelo museal errante y travesti.

Por otro lado, una de las características de dicho museo es no tener sede fija, ya que puede desplegarse en plazas, mercados, galerías, zonas rojas o espacios institucionales, en tanto que es el propio cuerpo de Giuseppe Campuzano desde donde el museo se despliega y articula. El MTP se presenta, según su libro *Toda peruanidad es un travestismo* (Campuzano, 2008), como un "museo falso, como el apelativo de *falsa mujer* con que este lenguaje maniqueo nos adjetiva.

Es un Museo embozado cuyas máscaras —artesanías, fotocopias, gigantografías, sistemas de producción en masa— no ocultan, sino al contrario, muestran. No camuflan, sino travisten" (Campuzano, 2008, p. 9).

M.A.M.I. (2017)

M.A.M.I. es una *musea* de arte y arqueología creada en el año 3020, a partir del trabajo colectivo de 15 artistas y activistas procedentes de Abya Yala. Su nombre es un acrónimo que puede ser utilizado libremente y con múltiples combinaciones como *Musea Arqueológico del Machismo Inmemorial*, *Musea de Antigüedades Misóginas Increíbles* o *Musea Autônomo de Mulheres Intergalácticas*, entre otras. M.A.M.I. nace ante la necesidad de guardar la memoria de comunidades feministas radicales y disidentes que juntaron esfuerzos mediante el desarrollo de tecnologías de jaqueo encriptadas y conectadas a la Pachamama, las cuales produjeron una gran grieta terrestre en la que colisionaron todas las estructuras y seres patriarcales del planeta.

Así, el eje fundacional del proyecto es la conmemoración del 19 de febrero de 2052 como día de abolición del patriarcado. Su



acervo está compuesto por expresiones creativas y políticas que muchas feministas realizaron como resistencia ante las violencias machistas, androcéntricas y coloniales, y continúa en constante crecimiento.

Este proyecto, mediante el uso de la ficción especulativa, pone en el centro la posibilidad de un jaqueo feminista al sistema de la institucionalidad museológica en sus principales aspectos definitorios (Haraway, 2015). En este sentido, entendemos el jaqueo como el uso del "conocimiento que tenemos sobre un sistema de cualquier tipo para desarrollar funcionalidades para las que no había sido diseñado originalmente o hacerle funcionar de acuerdo con nuevos objetivos" (Fossatti, 2011, s.p.).

M.A.M.I. es un proyecto virtual, tanto en el sentido de albergarse en el ciberespacio, como en el sentido que Pollock le da a este concepto. Construye una institución museal que transforma todas las lógicas patriarcales y estáticas en nuevas metodologías de acción o nomenclaturas de enunciamiento: su estructura administrativa responde a un matronato; su colección obedece a criterios de catalogación enmarcados en la violencia patriarcal a la que responde; los formatos de su colección son acciones colectivas, memes, gifs, textos, videoclips; su financiación es autogestionada y su conformación es participativa y colectiva, cualquiera puede incluir una pieza al acervo o hacer un curaduría. M.A.M.I. es una institución mutable que cualquiera tiene la posibilidad de imaginar.

Con este breve recorrido queremos evidenciar estrategias artísticas/curatoriales que desplazan, interpelan, reinventan y crean

nuevas formas de *alterinstitucionalidad*: espacios que se repiensen constantemente de manera crítica y porosa, poniendo en juego nuevos modos de imaginación institucional y de acción colectiva. En ellos la noción de museo aparece como práctica que es activada desde el goce, la máscara travesti, los conocimientos ancestrales y lo colectivo. Los *Museos bailables*, el *MTP* y *M.A.M.I.* pueden ser entendidos como gestos de resistencia a la implementación de procesos de desposesión y borramiento y, a su vez, como propuestas que presentan alternativas a los modos hegemónicos de subjetivación y activan nuestra capacidad de imaginar otros presentes.

HACER(NOS)FUEGO:

FABULACIONES TRANSFRONTERIZAS

El proyecto artístico/curatorial *Hacer(nos) fuego* nace de la pulsión de dismantelar el estado actual de las cosas, sus lógicas y sistemas. Implica la necesidad de crear el presente clamado desde los sures simbólicos en línea con corrientes de pensamiento trans-feminista, descolonial y antirracista. Este presente habrá que repensarlo, por eso es necesario recuperar la capacidad de activar la *imaginación radical*, entendida aquí como la posibilidad de crear alternativas y actuar como si estuviésemos fuera de este sistema neocolonial. Estamos atravesando un período de crisis de la imaginación en general, y de la imaginación política en particular.

En 2019, territorios como Puerto Rico, Cataluña, Bolivia, Haití, Ecuador, Estados Unidos, Brasil, Colombia o Chile, entre otros, fueron escenarios de protestas, manifestaciones, levantamientos y revueltas masivas. En la mayoría de los casos, estas revueltas surgieron en contra de políticas

Figura 3

Beauty Salon (Salón de belleza)

Nota: Ines Doujak y Oliver Ressler, obra de Giuseppe Campuzano y Miguel Ángel López, 2014.

proyectadas desde la hegemonía económica y cultural, que vienen dándose de manera global desde finales del siglo XX con la sistematización de procesos neoliberales de privatización de los derechos en el marco de democracias no resolutivas.

Estos procesos de resistencia volcada y multiplicada en las calles dibujan un panorama de luchas que se sitúan en lo que entendemos en este texto como *sures simbólicos*, es decir, posicionamientos críticos y resistentes frente a un sistema mundo sostenido sobre el binarismo cartesiano que fundamenta filosófica y sociológicamente, la desigualdad social. Como parte de este proceso, las calles se han erigido como espacios desde los que contrarrestar los discursos hegemónicos mediante acciones poético/políticas que buscan la construcción de nuevos imaginarios sociales. Así, el derribo de monumentos y el renombramiento de calles pueden entenderse como un espacio de confrontación *agonista*, tal y como es descrito por la filósofa y politóloga Chantal Mouffe. Esta lucha entre discursos hegemónicos supone un intento de crear una forma diferente de articulación entre espacios públicos, las personas que los habitan y los relatos históricos que los determinan, sin posibilidad alguna de conciliación racional final (Mouffe, 2008).

En el contexto pandémico configurado a partir de marzo de 2020, y bajo la necesidad de seguridad sanitaria, se han intentado reprimir estos levantamientos. Las restricciones del libre movimiento y uso del espacio público, el autocuidado, el *quédate en casa*, han sido instrumentos para poner en segundo plano las demandas sociales de las movilizaciones. La pandemia ha reasignado el miedo al *otro* bajo discursos sanitarios que anulan el encuentro y la presencia de los cuerpos. Al mismo tiempo que ha puesto en el centro de los discursos públicos asuntos como la desigualdad, los cuidados o el acceso a la salud, exponiendo con claridad las consecuencias de las lógicas de producción del neoliberalismo.

Tal y como explicaba Amador Fernández-Savater a raíz del auge de los movimientos populistas de extrema derecha en 2017, pero que también es perfectamente aplicable al momento actual, "el ideal normativo de la *presencia soberana* —el control, el dominio, la autosuficiencia— nos hace ver las crisis como algo *que no debería pasar* o, en todo caso, como algo de lo que tenemos que salir enseguida, algo que debemos *reparar* cuanto antes para volver a la normalidad" (Fernández-Savater, 2017, p. 47). Frente a esta presencia soberana, contrapone la fuerza de la presencia compartida, el acompañamiento mutuo y la *complicidad afectuosa de los cuerpos*, que generan una *fuerza vulnerable* y horizontal. El sufrimiento de haber

sido golpeados por el mundo se convierte en energía de transformación mediante un proceso de *politización del malestar* (Fernández-Savater, 2017). Este estar juntas se encuentra en el corazón del estallido social generalizado que dio comienzo en 2019 y que hoy, pese o a consecuencia del manejo de la pandemia, continúa.

Ese mismo año, un grupo de artistas, investigadoras, curadoras y activistas, cada una procedente de distintos territorios, nos encontramos en Madrid y creamos Frente Sudaka, no solo como un espacio de investigación curatorial y artística, sino también como un lugar de contención desde donde fabular juntas en un estado crisis. Este texto se escribe al calor de una de las mayores insurrecciones populares de la historia en Colombia durante 2021, que similar a la iniciada en Chile y que logró la Convención Constitucional, busca transformaciones estructurales radicales, en otras palabras: quemarlo todo.

Fabular en su definición etimológica se asimila al verbo *fari*,

que solo puede aparecer en terceras personas. De ahí que [...] en ciertos contextos poéticos puede significar celebrar y cantar, y en otros incluso predecir, formas que siempre implican una fuerte relación con el receptor del mensaje. [...] el campo semántico de *fari*, remite muy especialmente a la posibilidad de la recepción del mensaje en público o por el oyente en general. [...] Así, *fábula* es tanto la conversación como lo que públicamente circula por el habla —leyendas, historias, o habladurías (H., 2020).

Este proceso de fabulación, que se articula mediante el habla, es necesariamente colectivo, es un proceso que solo existe cuando se activa y se pone en circulación. Siguiendo la lógica del verbo *fari*, que pone a la receptora del mensaje en el centro de la acción, esta fabulación no termina si no es compartida, el lenguaje es un hecho social.

En este sentido resulta ineludible nombrar a la filósofa y activista Donna Haraway quien en su libro *Seguir con el problema* (2019), propone una figura ubicua para imaginar futuros a partir de o desde un presente en problemas. Nombrará a esta figura como *SF* conteniendo en ella: ciencia ficción (science fiction), fabulación especulativa (speculative fabulation), figura de cuerdas (string figures), feminismo especulativo (speculative feminism) hechos científicos (scientific facts), hasta ahora/aquí (so far) (Haraway, 2015, p. 35). Dirá respecto de ella:

Pienso en SF y el juego de cuerdas en un triple sentido de la figura—ción. En primer lugar, sacando fibra

Figura 4 (p. 117)
Gráfica del proyecto *Hacer(nos) fuego*, 2020



fuego. (Del lat. focus 'hogar', 'hoguera')

m. Fenómeno caracterizado por la emisión de calor y de luz, generalmente con llama. | 2. Masa de materia combustible con que se produce fuego, especialmente con el fin de calentar o cocinar. El fuego de la chimenea está apagado. | 3. hoguera. Hay un fuego en medio del campamento. | 4. m. incendio (|| fuego grande). | 5. m. En una cocina, punto donde se produce el calor para cocinar. Una placa con cuatro fuegos. | 6. m. Disparo de un arma de fuego. Fue alcanzado por el fuego enemigo. | 7. m. Mechero o cerillas para prender el tabaco. Lo siento, no llevo fuego. | 8. m. Excitación producida por una pasión, como el amor o la ira. Se deja llevar por el fuego de su amor. | 9. m. Ardor o vehemencia. Convencía por el fuego que ponía en sus palabras. | 10. m. Erupción cutánea con enrojecimiento de la piel y picazón, que puede tener ronchas, costras, etc. | 11. m. Med. cauterio (|| agente para cauterizar). | 12. interj. U. para pedir auxilio en un incendio. | 13. interj. Mil. U. para ordenar a la tropa que dispare las armas.

promiscuamente entre prácticas y eventos densos y coagulados, intento seguir el camino de los hilos para poder rastrearlos y encontrar sus marañas y patrones cruciales para seguir con el problema en tiempos y lugares particulares. En este sentido, SF es un método de rastreo, seguir un hilo en la oscuridad, es un peli-groso relato verdadero de aventuras en el que quién vive, quién muere y de qué manera podría llegar a ser más evidente para el cultivo de una justicia multiespecie. En segundo lugar, la figura de cuerdas no es el rastreo, sino más bien la cosa en cuestión, el patrón y ensamblaje que requiere respuesta, la cosa que no es una misma, pero con la que se tiene que seguir andando. En tercer lugar, hacer figuras de cuerdas es pasar y recibir, hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos (Haraway, 2015, p. 21).

Así como Haraway propone estas figuras de cuerdas e invita a fabular abiertamente acerca del futuro multiespecie en un mundo superpoblado de humanas, en su proyecto "Make kin not babies", la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, desde otro lugar de enunciación, plantea la creación de nuevas epistemologías o *epistemes* Ch'ixi refiriéndose a estas como la posibilidad de auto-construcción en un presente en crisis:

Sobre las premisas de una brújula ética y la igualdad de inteligencias y poderes cognitivos —ciertamente expresables en una diversidad de lenguas y epistemes— podrá tejerse quizás una epistemología Ch'ixi de carácter planetario que nos habilitará en nuestras tareas comunes como especie humana, pero a la vez

nos entrelazará en nuestras comunidades y territorios locales, en nuestras biorregiones para construir redes de sentido y "ecologías de saberes" que también sean "ecologías de sabores", con la compartencia en lugar de la competencia (a decir Jaime Luna 2013), como gesto vital y la mezcla lingüística como táctica de traducción (Rivera, 2008, pp. 80–81).

Ch'ixi, en idioma aymara, refiere al gris jaspeado, formado a partir de puntos negros y blancos que el ojo asimila como un gris, pero que físicamente permanecen puros y separados. Este concepto enuncia "un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar —como en la dialéctica—, sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción" (Rivera, 2015, p. 295). Así, en su libro *Un mundo Ch'ixi es posible, ensayos sobre un presente en crisis* (Rivera, 2008), Cusicanqui desarrolla el concepto de presente en crisis, que guarda relación con la idea de *seguir con el problema* de Haraway, ya que ambas plantean un estar en el presente de manera no proyectiva; y también el de *metodologías de fabulación* que, en el caso específico de Cusicanqui, se definen desde lo Ch'ixi como procesos colectivos orales y performáticos descolonizadores en busca de una episteme propia, y de modo de traducirnos y encarnarnos para dialogar con nuestros entornos particulares y comprometernos con los seres con los que co-habítamos los territorios, así como Haraway lo hace desde SF y los juegos de cuerda.

En nuestro *presente en crisis*, el capitalismo nos devuelve una imagen cerrada, fija y perpetua: nada podemos. Junto con esa

imagen también viene su revés: es en este contexto donde la imaginación colectiva se vuelve, más que nunca, una herramienta imprescindible. En este sentido, *Hacer(nos) fuego* es un proyecto curatorial que busca re-apropiar colectivamente la noche que acuna las resistencias, a través del fuego en sus múltiples formas y potencias (Figura 4).

Los contextos de estallidos sociales y de pandemia se enlazan como motor para articular esta propuesta, al mismo tiempo que son constitutivos de sus formas de hacer: el proyecto fue desarrollado en su etapa inicial dentro de una convocatoria institucional que ha quedado en suspenso por falta de recursos producto de la pandemia. Esto afecta la metodología de trabajo propuesta inicialmente, pero posibilita el inicio del proyecto de manera virtual (en el sentido de encuentros: entrelazando redes de pensamiento y personas que se suman a intercambiar resistencias y formas de hacer), al mismo tiempo que transforma la intuición de crisis en un estado de estar generalizado con amplio reconocimiento social, que el colectivo lee como evidencia para abortar el simulacro de un futuro mejor, y poner en movimiento otros horizontes epistemológicos. Así también, los distintos climas de agitación social, antes y durante la pandemia en Abya Yala han operado como pulsos para desarrollar esta propuesta artística/curatorial: desde la crisis de sentido que genera la violencia, hasta la puesta en valor del fuego en el paisaje urbano, como elemento material y simbólico que da nombre a la propuesta.

Uno de los ejes fundamentales de *Hacer(nos)fuego* es la conectividad trans-territorial, pensada como una suerte de carrera de relevo, con la figura de testigo en su doble acepción: objeto y sujeto —pues en ambos casos esta figura requiere de una presencialidad—. El *sujeto* testigo es aquel que debe presenciar los hechos para dar cuenta mediante el relato de unos determinados acontecimientos. En su condición objetiva, el testigo es el dispositivo propio de las carreras de relevo que da cuenta de que ha habido un traspaso de mano en mano conectando una trayectoria. Esta imagen de carrera de relevo la tomamos de la red de carreteras del Imperio Inca y su sistema de transmisión de mensajes a lo largo de este: el *chasqui* (mensajero) de relevo corría al encuentro del *chasqui* que traía el mensaje y ambos recorrían un tramo juntos. Durante este trayecto compartido, el portador pasaba oralmente el mensaje a su relevo hasta que este lo memorizaba (De Velasco, 1988).

Hacer(nos)fuego propone una concatenación de encuentros ocurridos en espacios públicos, o intimidad, donde el fuego y su multiplicidad de acepciones opera como posta, como *chasqui* portador de saberes

que no reconoce las fronteras geopolíticas, pero está arraigado a territorios singulares. Esta cartografía de *fuegos* vincula relatos de resistencias a la neocolonialidad y su capitalización de los cuerpos, territorios, historias e identidades desde nuestro *sur simbólico*. Así, esta cartografía singular, plantea una serie de acciones —de distintas artistas y colectivos— ideadas de acuerdo con las lógicas de cada lugar, que ocurrirán de manera concatenada a lo largo de una sola noche virtualmente expandida. Siguiendo los husos horarios de cada ubicación, desde Uppsala, propagándose hacia Barcelona, Chile Chico, Temuco, Santiago, Iquique, Montevideo, La Plata, CABA, Córdoba y Bogotá.

Esta idea de conectar territorios mediante relevos se presenta como un procedimiento para extender la noche y pararnos frente al presente. Aquí opera la écfrasis, haciendo aparecer las imágenes mediante el relato. Estas acciones se entretejen conceptualmente en tres ejes:

Sostener el calor colectivo atiende a una serie de desplazamientos de prácticas artístico políticas de la institucionalidad del arte, hacia la toma del espacio público con el objetivo de posibilitar encuentros efímeros que operan desde y con el cuerpo de un modo análogo a las operaciones del *Museo bailable*, ya sea por la reunión en un espacio concreto para transformarlo en un acontecimiento colectivo o por hacer de la noche el lugar desde el cual subvertir lo normativo. Uno de los proyectos que recogemos en esta línea de trabajo es *Arde el closet*, activo desde 2007 en la ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires, que, generando encuentros cada 28 de junio en la plaza de la Noche de los Lápices —nombre acuñado en homenaje a las estudiantes secundarias de la ciudad desaparecidas durante la dictadura— o en zonas rojas de la ciudad, en un ritual que reúne activistas y artistas para hacer arder en el fuego el closet de la heterosexualidad obligatoria. En torno a una fogata colectivos, activistas y transeúntes se toman el espacio público bajo el lema: *Al closet no volvemos nunca más*.

Alumbrar otros relatos tiene como idea fuerza poner en valor la construcción de contranarrativas a la manera del *Museo travesti del Perú*. El *Museo de la madera*²⁰ (2019) presenta una estrategia análoga a la de Campuzano en su voluntad de construir narrativas contrahegemónicas desde una perspectiva de praxis descolonial²¹. Proyecto llevado a cabo con la participación de comunidades originarias del Amazonas, para difundir y conservar los conocimientos sobre el bosque amazónico. Este es un museo portátil conformado por muestras de madera de 400 árboles, identificadas por cerca de 20 indígenas, dispuestas para interactuar con ellas y con dibujos de los árboles a los que corresponden, de manera que activen las redes de relaciones que

establecen con animales, otras plantas, agua y suelo. El encuentro está en el centro de este proyecto en tanto tiene una función pedagógica que se activa en la interacción. En primer lugar, hacia dentro de las comunidades en la medida en que opera como herramienta de lectura del territorio para la transmisión de conocimientos entre generaciones que se están perdiendo con la tala de la selva. En segundo lugar, como dispositivo de divulgación llevando el bosque a centralidades urbanas, para problematizar el extractivismo del bosque amazónico.

Por último, ***Jaquear la noche*** recoge acciones que funcionan como un sistema de irrupción sobre diversas estrategias de dominación, a nivel geopolítico, corporal y epistémico. Prácticas que interpelen, cambiando la función de un dispositivo que ha sido pensado para otros fines, la usurpación de los cuerpos: indígenas, femeninos, feminizados, deshumanizados o no humanos; los signos: lengua, objetos sagrados, calendario y cosmogonía; recursos: alimentos, minerales, fuerza de trabajo, sexo y capacidad reproductiva. A la manera del museo *M.A.M.I.* y su jaqueo de las instituciones, Paula Baeza Pailamilla y su proyecto *Mi cuerpo es un museo* (2019) realiza una performance que pone en tensión los saqueos de tumbas, vivendas y espacios sagrados, que luego se exhiben en museos, distorsionando y exotizando su sentido y función. Esta acción, donde ella exhibe su cuerpo en una vitrina, completamente cubierto de negro cargado de joyería tradicional mapuche, pone de manifiesto el constante borramiento que las instituciones hacen de los cuerpos mapuches, a la vez que se apropián de sus valores —cuerpo, signo y recursos—. De esta manera, la artista jaquea *la larga noche de 500 años*, a la vez que lo hace, alterando el sentido y función de la concepción hegemónica del dispositivo museo y devolviendo al cuerpo abyecto los signos que le fueron usurpados. Aquí la idea de encuentro colectivo funciona por contraforma, un solo cuerpo inscribe la historia no contada y violenta de una comunidad, *musealizando* su desencuentro.

Los tres ejes curatoriales presentados como núcleos conceptuales son factibles de contener y desbordarse entre sí. De esta manera, las propuestas seleccionadas para cada uno de ellos podrían moverse entre unos y otros.

El verbo en infinitivo de cada uno de los ejes que organizan la propuesta artística/curatorial *Hacer(nos)fuego* contiene una variedad de prácticas que se caracterizan por ser encuentros, acontecimientos, situaciones con los cuales accionar contranarrativas, territorios, con el fuego como testigo, en un ejercicio político colectivo que concibe la práctica curatorial como un espacio poético/político desde el cual habitar el presente.

CONCLUSIONES

A través de este texto planteamos un breve recorrido por cuatro proyectos que operan desde artístico/curatorial como dispositivos de resistencia y toma de posición política, materializando la conexión entre ciertas prácticas y reivindicaciones sociales. Estos, a su vez, problematizan la noción de institución museal, como sistema de creación de discursos hegemónicos tanto por sus criterios de conservación, sus modos y estéticas de despliegue y circulación, como por los agentes de enunciación e interlocutores con los que construyen sus discursos.

Desde el cuerpo y el uso del espacio, se desloca la idea misma de *museo* mediante tres operaciones distintas: primero, a partir de la puesta en valor de lo efímero y lo dinámico, el *Museo bailable* evidencia el carácter estático del museo tradicional y su incapacidad como elemento heredero del pasado para reaccionar a las luchas sociales que pretenden modularlo y resignificarlo. En segundo lugar, el *Museo travesti del Perú* expone la normalización del museo como dispositivo constructor de identidades nacionales fijas. A partir de la idea de lo falso traviste los sistemas de representación oficial, así como sus espacios y modos de montaje, desplazando tanto al narrador como al espacio de enunciación. Al otro lado del prefijo trans, nos encontramos con una narradora (falsa mujer) en primera persona que subvierte los mecanismos de producción de sentido. Por último, *M.A.M.I.*, a través de su estructura y criterios de colección, rechaza la configuración patriarcal de los museos ilustrados y su pretensión de objetividad universal, construyendo su propio relato a partir de la ficción que abre la posibilidad de relativizar e impugnar su horizonte epistemológico hacía una configuración matriarcal.

Estos procesos, que consideramos antecedentes o resonantes de *Hacer(nos)fuego*, confrontan los relatos institucionales oficiales del sistema del arte a partir de la creación de contranarrativas situadas, que relatan historias propias, insubordinadas y desobedientes, proponiendo alterinstituciones y formas de diferenciación de los relatos hegemónicos desde espacios de virtualidad y encuentro. Estos espacios activan modos de subjetivación que interfieren y desorganizan las mecánicas de productivización disciplinaria capitalista y contrarrestan los efectos de la colonialidad.

Esta propuesta funciona como un ejercicio de fabulación colectiva y de conectividad transterritorial del *sur simbólico*. Se presenta como un proyecto que, pese a no estar materializado, tiene virtud para producir una resonancia en el presente. Hasta la fecha de finalización de la escritura de este texto, *Hacer(nos)fuego* solo ha sido invocado mediante un ejercicio lingüístico con diversidad de agentes, entendido en el sentido del *chasqui*, de transmisión de

conocimiento y aprendizaje compartido, de acompañamiento, que se constituye en una *fuerza vulnerable* para hacer frente a nuestros múltiples presentes.

Desde *Hacer(nos)fuego* reivindicamos la noche, la oscuridad y lo negro, como lugares que amparan la construcción de formas de resistencia. Entendemos esta resistencia como una fuerza afirmativa, una resistencia propositiva no anclada en unas lógicas puramente reactivas. Así, las fabulaciones y los ejercicios lingüísticos y epistemológicos planteados aquí, a través de la lectura de Haraway, Pollock y Rivera Cusicanqui, se articulan como métodos situados en la potencia del espacio-tiempo virtual, que no se pueden ubicar en campos disciplinares estáticos. Estos aparecen como espacios de inscripción poéticos y políticos, desde el cual crear visualidades complejas, trazar narrativas contrahegemónicas, desplazar o tensionar las instituciones, evidenciar el extractivismo y recuperar el espacio público con la noche y el fuego como un lugar de encuentro de saberes.

notas al pie

- I. Recibido: 1 de junio de 2021.
Aceptado: 18 de noviembre de 2021.
2. La redacción de este texto forma parte de un diálogo transnacional sostenido a lo largo de 2020 y 2021 por las distintas autoras, situadas en Argentina, Chile, Colombia, España y Suiza.
3. Contacto: bernardita.croxatto@mail.udp.cl
4. Contacto: e.blea.cabez@gmail.com
5. Contacto: ca.chaconb@gmail.com
6. Contacto: isaibafi@gmail.com
7. Contacto: luisafernanda.villegasg@gmail.com
8. Contacto: guillerminamongan79@gmail.com
9. Contacto: joaliciamunozv@gmail.com
10. Contacto: sofiatassarasanchez@gmail.com
11. Véase: Los museos rompen moldes (2020); Reyes Ahumada (2020).
12. Por neocolonialidad nos referimos a procesos contemporáneos de orden económico que reafirman los procesos simbólicos y materiales de la colonialidad y sus consecuencias en las excolonias.
13. En este texto se utilizarán indistintamente las denominaciones América Latina, Latinoamérica o Abya Yala, dependiendo del contexto en que se inscriban, entendiendo la primera como una nomenclatura desde el afuera, y la segunda como una forma actual de autonombrarse.
14. Griselda Pollock (1949), asentada en Inglaterra, es catedrática de Historia social y crítica del arte y directora del Centre for Cultural Analysis, Theory & History de la Universidad de Leeds. Es una de las teóricas e historiadoras del arte más influyentes desde finales de los años setenta, por su consistente crítica feminista a la historia del arte occidental.
15. Escritora estadounidense, graduada en Zoología y Filosofía, con un doctorado en Biología. D. Haraway (1944) entrelaza diferentes campos de conocimiento en su trabajo, creando un entramado entre tecnología, biología, feminismo e historia. Destaca por tomar la ciencia como una ficción que construye diferentes etimologías o narrativas posibles.

16. Silvia Rivera Cusicanqui (1949), feminista, activista y teórica boliviana y aymara. Su trabajo abarca los campos de la sociología y la historia, dentro de las líneas de pensamiento anarquista, en simbiosis con las cosmologías quechua y aymara; siendo una de las pensadoras descoloniales más influyentes del contexto de América Latina.
17. La escritura de este texto utiliza el femenino plural como plural inclusivo en consonancia a la posición ideológica de los casos de estudio analizados y de las autoras del mismo.
18. Esta idea alude a las realidades ficticias del mercado en las que nos vemos forzados a operar y a comprender el mundo (Taussig, 2020).
19. Esto se refiere a operaciones de resistencia desde el lenguaje en las que palabras usadas como insulto son apropiadas por las poblaciones minorizadas que enuncian como elemento identitario que reivindica prácticas sexuales, orígenes étnicos y sociales, entre otros, transformándose en bandera de lucha, por ejemplo, sudaka, marica, puta.
20. Uno de los proyectos realizados por la Fundación Tropenbos: tropenboscol.org
21. Con praxis descolonial nos referimos al concepto desarrollado por Silvia Rivera Cusicanqui desde la sociología de la imagen (Rivera, 2015).

referencias bibliográficas

- Campuzano, G. (2008). *Museo travesti del Perú*. Edición del autor.
- Davis, F. (2014). Tecnologías sexopolíticas, contraescrituras críticas y dispositivos de subjetivación. Desobediencias sexuales. *Revista ERRATA#*, 12, 17-19.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y HORAS.
- De Velasco, J. (1988). *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*. Biblioteca de Ayacucho.
- Delvaux, M. (2015). *Línea de Vida*. Obra de Giuseppe Campuzano [fotografía]. Museo travesti del Perú. Visible. Office and Project, Galerie de l'erg, Bruselas. <https://artishockrevista.com/2015/04/14/museo-travesti-del-peru-se-exhibe-primeravez-completo-europa/>
- Doujak, I y Ressler, O. (2014). *Beauty Salon (Salón de belleza)* [Impresión digital sobre vinilo]. Utopian Pulse – Flares in The Darkroom, Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/beauty-salon-salon-belleza>
- Ejército Zapatista de Liberación Nacional. (1996). *Cuarta Declaración de la Selva Lacandona*. https://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1996/1996_OI_OI_a.htm
- Fernández-Savater, A. (2017). Una fuerza vulnerable. El malestar como energía de transformación social. En N. Ancarola, L. Manonelles y D. Gasol (Eds.), *Políticas del malestar. Derecho a la angustia. El arte y los procesos creativos como instrumento para canalizar el malestar* (pp. 37-51). Rayo Verde.
- Fossatti, M. (2011). *El arte de hackear la ciudad*. Ártica, Centro Cultural Online. <https://www.articaonline.com/2011/11/el-arte-de-hackear-la-ciudad/>
- H. (2020). *Etimología de infancia. Etimologías de Chile*. <http://etimologias.dechile.net/?infancia>
- Haraway, D. (2015). *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*. Sans Soleil Ediciones.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Edición Consonni.

Los museos rompen moldes (24 de mayo de 2020). *El Cultural*. <https://elcultural.com/los-museos-rompen-moldes>

Lucena, D. y Laboureau, G. (2014). Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los 80. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, 85, 59-65. <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-85-LUCERNA-LABOREAU.pdf>

Mouffe, C. (2008). Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. En *Prácticas artísticas y democracia agonística* (pp. 59-70). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Pollock, G. (2010). *Encuentros en el Museo Feminista Virtual*. Cátedra.

Red Conceptualismos del Sur, Carvajal, F., Mesquita, A. y Vindel, J. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen símica de los años ochenta en América Latina*. Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS.

Reyes Ahumada, F. (24 de mayo de 2020). ¿Cómo construyen los museos un nuevo modelo durante la crisis? *Artishock. Revista de arte contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2020/05/24/museo-latinoamerica-covid19-programas-virtuales/>

Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *Duoda. Revista d'estudis feministes*, 11, 13-37.

Rivera, S. (2008). *Un Mundo ch'ixi es posible, ensayos sobre un presente en crisis*. Tinta y Limón.

Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen, miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

Taussig, M. (2020). *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*. Traficantes de Sueños.

Tirabassi, C. N. (1988). Invitación del Museo bailable [Volante]. *Museo Bailable*. Desaprendizaje Artístico, Buenos Aires, Argentina. <https://libreriaelastillero.com/documentos/museo-bailable-desaprendizaje-artistico-buenos-aires-21-de-junio-1988.html>.

M.A.M.I. (s.f.). *Día Internacional de la Caída del Patriarcado* museamami.org/caidadelpatriarcado/