

Las argucias de la razón nacionalista

The Cunning of Nationalist Reason

María Iñigo Clavo

FAPESP, Universidad de São Paulo.

Fecha de recepción: 5 de julio de 2015

Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2015

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 26, 2014, pp. 29-40

ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

RESUMEN

El título de este ensayo está basado en el texto de Pierre Bourdieu y Loic Wacquant titulado “Las argucias de la razón imperialista”, donde discuten la pertinencia de transferir conceptos de raza del contexto estadounidense al brasileño. Los autores consideran que este concepto es un falso amigo por usar las mismas palabras significando cosas distintas en espacios que construyen su racismo de forma diferente. Éste es justamente mi objetivo, comprender ciertos usos de la “teoría poscolonial” en Brasil y la complejidad de conceptos como el mestizaje. Un buen punto de partida para este artículo es la siguiente contradicción: en el extranjero Brasil es un gran foco de interés por su condición poscolonial, la potencia de sus discursos de hibridez racial o conceptos como la antropofagia cultural. Todo ello le convierten en un enclave interesante para desafiar el eurocentrismo. Pero dentro del país poco, o casi nada de interés, se ha prestado a los estudios poscoloniales, especialmente en la Academia. ¿Por qué esta limitación? Usaremos un estudio de caso para mostrar esta transferencia: la exposición *Histórias Mestiças* realizada en 2014.

PALABRAS CLAVE

Poscolonialidad. Historia nacional. Falsos amigos. Mestizaje. Raza. Comisariado transhistórico. Display. Linchamientos populares.

ABSTRACT

The title of this essay is based on the text written by Pierre Bourdieu and Loic Wacquant entitled “The Cunning of the Imperialist Reason” in which they discuss the pertinence of transferring concepts regarding race from the American to the Brazilian context. The authors maintain that this is a false friend because the same words are used to signify different things in places in which the concept of race is understood in different ways. I would like find the false friends in certain uses of “postcolonial theory” in Brazil in the field of art and understand the complexity of notions such Mestizaje. An excellent point of departure for this essay is the following contradiction: Abroad, Brazil attracts a great deal of international interest due to its postcolonial condition, and the power of its discourses of racial hybridity through concepts such as cultural *anthropophagy*. This makes Brazil an appealing enclave from which to challenge eurocentrism. But, internally, postcolonial studies have attracted little or no interest, especially in academic circles. Why? We will use the exhibition *Histórias Mestiças* (2014) as a case study for this purpose.

KEY WORDS

Poscoloniality. National history. False friends. Mestizaje. Race. Transhistorical curating. Display. Popular lynching.

El título de este artículo está basado en el texto de Pierre Bourdieu y Loic Wacquat titulado “Las argucias de la razón imperialista”¹, en el que se discute la pertinencia de transferir, del contexto estadounidense al brasileño, conceptos de raza. Los autores consideran que éste es un falso amigo por usar las mismas palabras, significando cosas distintas en espacios que construyen su racismo de forma diferente. Este es justamente mi objetivo, comprender ciertos usos de la “teoría poscolonial” en Brasil. Un buen punto de partida para este artículo sería la siguiente contradicción: en el extranjero Brasil es un gran foco de interés por su condición poscolonial, por la potencia de sus discursos de hibridez racial o por conceptos como la antropofagia cultural. Su contexto recoge los elementos principales de la teorización poscolonial: hibridación, mestizaje, diferencia cultural/colonial, exotismo, afrodescendencia, indigenismo o esclavitud. Todo ello le convierten en un enclave interesante para desafiar el eurocentrismo. Pero dentro del país poco o casi nada de interés se ha prestado a los estudios poscoloniales, especialmente en la Academia. ¿Por qué esta limitación? “¿Es Brasil un país poscolonial?” es la pregunta de Simon Sheik en respuesta a este ensayo presentado en la conferencia F(r)ictions of Art en la Freie University de Berlín. Si entendemos la idea de “post” como lo que está libre de colonialidad, ni Brasil ni ningún país entrarían en esta categoría. Por el contrario, si entendemos “post” como un espacio de lectura crítica que ayude a entender las relaciones de poder coloniales vivas, la pregunta tendría que ver con comprender qué es lo que continúa creando una barrera en el contexto brasileño para adoptar esa perspectiva.

En los últimos años algunos curadores e investigadores del campo artístico han comenzado a hacer referencias a autores como Boaventura de Sousa Santos o Walter Dignolo, tratando de repensar la historia de Brasil desde su condición poscolonial. Se podría decir que el campo artístico (que, como siempre, abre caminos) es una de las puertas principales que le está dando acceso a este discurso en el país². Una muestra de ello es la exposición *Histórias Mestiças*, realizada en 2014 por Adriano Pedrosa y Lilia Moritz Schwarcz en el centro Tomie Othake de São Paulo. Esta muestra será el caso de estudio de este trabajo que, espero, nos ayudará a comprender dichas contradicciones. Pensemos que muestras como *Histórias Mestiças* son un síntoma de cómo cierta élite intelectual brasileña presenta *la alteridad* y por eso genera lo que, en mi opinión, es una traducción equivocada de la teoría poscolonial. Espero mostrar a través del análisis de esta exposición que el malentendido de estas teorías en el contexto brasileño viene dado por el hecho de que la perspectiva poscolonial es incompatible con la celebración nacional que esta muestra soporta y que, al mismo tiempo, tiene una gran influencia en la producción intelectual de país.

Histórias Mestiças es una exposición de arte contemporáneo dedicada a la Historia de Brasil que hace dialogar obras de arte contemporáneo con arte colonial, artefactos etnográficos, religiosos o de cultura popular o material. Esta metodología se viene denominando “comisariado transhistórico”³, en la que objetos de la cultura material y diferentes momentos históricos se mezclan con el arte contemporáneo. Como resultado se produce una superposición de temporalidades que muestra la complejidad de la historia (post)colonial del sur. Se ha defendido que América Latina vivió una postmodernidad precoz teniendo que comprender la coexistencia de diferentes formas económicas, culturas, cosmovisiones, subjetividades e identidades en un mismo tiempo mucho antes que Europa⁴. Por ello el “comisariado transhistórico” fue una valiosa herramienta en exposiciones sobre su historia⁵.

¹ Ver Piere BOURDIEU y Loic WACQUAT, “On the Cunning of Imperialist Reason” [en línea] <http://www.loicwacquant.net/assets/Papers/CUNNINGIMPERIALISTREASON.pdf> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

² De gran interés es el trabajo de Videobrasil y, en especial, de la curadora de programas públicos Sabrina Moura, quien está haciendo una interesante labor de traducción.

³ Durante este año hay una serie de conferencias tituladas “The transhistorical Museum” entre el Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem en Holanda y Museum M en Leuven (“The transhistorical Museum” [en línea], <http://www.dehallen.nl/en/trans-historical-museum/>) [Consulta: 31 de agosto de 2015].

⁴ Homi BHABHA, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 213.

⁵ “F(r)icciones” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), influenciada por la 28ª Bienal de São Paulo, ambas curadas por prominentes nombres de las principales instituciones brasileñas. *América: Bride of the Sun* in 1992, que celebraba los 500 años del aniversario del “descubrimiento” de América comisariada por Catherine de Zeher. Quería agradecer a Lucy Steeds por sus comentarios y a Pablo Lafuente por sus preguntas irritantes sobre mi posición. También mi participación en HAR2014-53834-P.

Hay un debate controvertido e inacabado en torno al diálogo entre artefactos etnográficos y arte contemporáneo que va desde la muestra *Primitivism* –en el Museo de Arte Moderno en Nueva York en 1984–, pasando por muestras como *Magiciens de la terre*, *Art/Artifact* de Susan Vogel, *We the People* de Jean Fisher y Jimmie Durham, *Room with Views* de Fred Wilson, o más recientemente el uso de artefactos etnográficos en la 8ª Bienal de Berlín en 2014 o en la reforma del *Humboldt Forum* en la misma ciudad. En otro texto⁶ defendí que el mayor problema, cuando se aíslan estos objetos de sus contextos para ser contemplados y se muestran por sus cualidades estéticas, es separarlos de una historia de la colonización y/o de los problemas políticos del presente. Además, en la mayoría de los casos esto produce una “negación de la coetaneidad” de esas culturas con la nuestra; en definitiva, crea una jerarquía entre sociedades más o menos desarrolladas.

En los años 80 el antropólogo Joannes Fabian localizaba la causa del problema en el momento de la *escritura* antropológica que situaba el objeto de estudio en el pasado, pero también en el carácter contemplativo de los métodos de estudio occidentales: “The hegemony of the visual-spatial had its price which was, first, to detemporalize the process of knowledge and, second, to promote an ideological temporalization of relations between the Knower and the Known”⁷. Por ello proponía concentrarnos en su lugar en el momento de la interlocución del antropólogo con las culturas estudiadas, en el momento de comunicación y escucha. Ese es el concepto de “aprender del Sur” de Boaventura de Sousa Santos, desarrollado en su propuesta teórica para cambiar la Academia creando formas de epistemodiversidad. Esa interlocución logrará anular la división entre el objeto de estudio y el sujeto de conocimiento. La transformación de ese objeto en otro sujeto de enunciación –un interlocutor–, es la pieza principal para la superación de la colonialidad y el corazón del presente artículo.

Aunque este debate es complejo, vamos a centrar nuestra atención en las características concretas de Brasil reflejadas en la exposición *Histórias Mestiças*, ya que, a diferencia de las muestras anteriores, este diálogo entre objetos de cultura material/etnográfica y el arte contemporáneo es usado para mostrar/crear un discurso identitario. La pregunta recaería en qué objetos son usados y si su presencia es capaz de cuestionar la narración colonial, las jerarquías entre colonizador/colonizado, lo popular y lo erudito, objetos de estudio y objetos de enunciación, o si más bien su forma de *display* ayuda a apoyar las jerarquías entre culturas. Asimismo, una cuestión importante es ¿en calidad de qué el arte contemporáneo es llamado para compartir espacio con obras y objetos de otros tiempos para contar la historia nacional?⁸

Algo que podría aclararse desde el principio es que este artículo no trata de realizar una mejor definición de una modernidad en Brasil. Sí se trata de modernidades paralelas, o de una modernidad del Norte que fue importada al Sur generando una copia atrasada del primero, transformándose en una aspiración siempre por alcanzar y que el Sur “no merece”. Defendí en otro lugar que antes que tratar de definir la modernidad en América Latina, es mejor comprender los contradiscursos creados en cada momento para contestar la subordinación impuesta por un discurso eurocéntrico⁹. Estoy de acuerdo con Frederick Cooper en que el concepto de modernidad no tiene suficiente claridad como para avanzar en una definición¹⁰. El

⁶ María INIGO CLAVO, “Statues also die, even...”, *Stedelijk Museum journal*, n° 1 [en línea], <http://www.stedelijkstudies.com/journal/430/> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

⁷ Johannes FABIAN, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press, 1983; *O tempo e o Outro. Como a Antropologia Estabelece seu Objeto de Estudo*, São Paulo, Editora Vozes, 2013, p. 177. Véase también Christian KRAVAGNA (ed.), *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, Cologne, 2001, p. 98.

⁸ Para la exposición “America-Bride of the Sun”, Jean Fisher decida un texto que muestra cómo el arte contemporáneo fue usado para actualizar la potencia de las imágenes.

⁹ María IÑIGO CLAVO, “Las preposiciones de la modernidad”, en Fabiola Fernández y Paula Barreiro, *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica*, Museo Reina Sofía, 2015 [en línea] http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/modernidad_y_vanguardia.pdf [Consulta: 31 de agosto de 2015].

¹⁰ “Scholars should not try for a slightly better definition so that they can talk about modernity more clearly. They should instead listen to what is being said in the world. If modernity is what they hear, they should ask how it is being used and why” (Frederick COOPER, *Colonialism in Question. Theory, Knowledge, History*. Berkeley, University of California Press, 2005, p. 115).

texto de Pedrosa para el catálogo recuerda el deseo de John Kelly de parar de buscar “alternative modernities but alternatives to ‘modernity’ as a chronotope necessary for social theory”¹¹. Aunque como veremos aquí es cuestionable que ello fuese conseguido en la exposición escogiendo lo nacional como tema y sin que este marco sea descolonizado.

El punto de partida que damos por asumido es que la colonialidad es la otra cara de la modernidad, su cara oculta. La una no podría haberse realizado sin la otra. Y occidente es una cultura local que se impuso como global y cuya identidad se conformó a través de su contraste con lo no-occidental como “no civilizado”, “primitivo” y “subdesarrollado” que debe ser redimido¹². Como veremos, hablar de lo nacional –así como hablar de modernidad– es hablar de colonialidad. Pero este trabajo no trata de hacer una apología a la teoría poscolonial, ni éste es su tema principal. Esta es una herramienta que muestra cómo se organizan los discursos de poder coloniales y algunas estrategias para comprenderlos y superarlos. Y eso es justamente lo que me interesa mostrar aquí, es decir, cuál es el uso específico en esta muestra y si corresponde con los propósitos iniciales de sus autores.

Histórias Mestiças

La exposición se inauguró en septiembre de 2014 en el Instituto Tomie Ohtake, con la curaduría Lilia Moritz Schwarcz y Adriano Pedrosa en São Paulo. Este último fue parte del equipo curatorial de la Bienal de São Paulo de la antropofagia de 1998, así como de la muestra *F(r)icciones* en el Museo Nacional Reina Sofía en el 2001, que trabajaba con una metodología similar mostrando objetos de diversa naturaleza. *Histórias Mestiças* reunía en torno a 400 obras y objetos desde la época colonial hasta la contemporánea, así como artefactos etnográficos indígenas, máscaras africanas, artefactos religiosos y fotografías y otros objetos de la cultura material para ofrecer otra perspectiva de la “Historia de Brasil”. La muestra se dividía en siete partes: 1. Caminos y mapas. 2. Encuentros y desencuentros. 3. Máscaras y retratos. 4. Ritos. 5. Cosmologías y emblemas nacionales. 6. Inscripciones gráficas y tejidos. 7. Trabajo.

No podré detenerme aquí en cada una de ellas, pero sí quisiera señalar que una de las más importantes tentativas de la muestra fue precisamente la de igualar la producción de arte de estas diversas áreas sociales con el canon nacional ilustrado (religión, cultura popular, arte contemporáneo, literatura modernista, cultura afrobrasileña). Uno de los ejes principales que articula cada una de sus partes fue el reconocimiento de la diáspora africana y las historias y cosmologías indígenas. De esta forma en “Ritos” los artefactos religiosos del candomblé convivían con objetos cristianos, junto con representaciones de deidades africanas y con obras de arte modernistas inspiradas en algunos de estos motivos. Ello es importante dado que el candomblé no está admitido como religión por el estado brasileño¹³. Si bien esta coexistencia de objetos es muy habitual en las casas brasileñas, en el espacio museológico son esferas que generalmente no se encuentran. Así, por ejemplo, había una sala dedicada a las “Cosmologías y emblemas nacionales”, haciendo convivir pintura histórica de representaciones fundacionales de la nación junto con los dibujos realizados por indígenas (pedidas por antropólogos brasileños). En esta sección los curadores también incluyeron críticamente las imágenes oficiales de la abolición y lo que ellas escondían.

¹¹ Adriano PEDROSA y Lilia SCHWARCZ, *Histórias Mestiças* (catálogo de la exposición), São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2015.

John D. KELLY, “Alternative Modernities or an Alternative to ‘Modernity’: Getting out of the Modernity Sublime”, en Bruce M. KNAUFT (ed.), *Critically Modern: Alternatives, Alterities, Anthropologies*, Bloomington, Indiana University Press, 2002. El texto de Pedrosa, equivocadamente, concede esta cita a un libro de Walter Mignolo publicado en 2011.

¹² Walter MIGNOLO, *Local Histories/Global Desing: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2000.

¹³ “Umbanda e candomblé não são religiões diz juiz federal” [en línea], <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/05/1455758-umbanda-e-candomble-nao-sao-religioes-diz-juiz-federal.shtml> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

En *Histórias Mestiças* un documento puede ser admirado por sus cualidades estéticas y una obra de arte ser analizada como documento o, incluso, ser tomado por un artefacto. La sala de “Máscaras y retratos” recordaba un salón del siglo XVII cuando los cuadros y objetos se amontonaban alrededor de espectador. Los curadores de *Histórias Mestiças* realizaron secuencias de retratos de esclavos, amas de leche junto con máscaras africanas, retratos modernistas de mestizos y obras contemporáneas en torno a la negritud para crear un mapa de la presencia africana en la sociedad brasileña. En los salones del siglo XVII se mostraban colecciones particulares donde sus dueños realizaban encuentros, se socializaban y debatían sobre arte con los visitantes, con obras llenando las paredes. Que los curadores de *Histórias Mestiças* escogieran un *display* similar al de estos salones en lugar de optar por el modelo disciplinar de los siglos posteriores, permitía que el espectador crease sus propias relaciones y recorrido, ya es una declaración. Sin embargo también se acerca a un modelo eurocentrista de pertenencia, que bien podría recordar las colecciones privadas realizadas con objetos traídos de las colonias.

En la parte de “Inscripciones graficas y tejidos” se mostraban la similitud de los dibujos y tramas indígenas con la famosa tendencia neoconcreta brasileña como Helio Oiticica, haciendo dialogar sus *parangolés* con los vestidos de las bahianas del siglo XIX, pintados por Jean Baptiste Debret, o con tejidos de Ghana. Entre otros símbolos nacionales se incluyeron pinturas paradigmáticas de Emanuel Araujo, actual director del Museo Afro Brasil, y de Rubén Valentín, uno de los artistas más visibles en el mismo museo, quien trabaja con signos de las religiones africanas sintetizadas en “abstracciones geométricas europeas”¹⁴. Grandes nombres dialogan con las imágenes de pinturas corporales indígenas tradicionales o con los estampados de textiles. De alguna forma ese gesto implicaba hablar de influencias mutuas, pero termina por reafirmar el marco canónico de la historia del arte brasileña institucional como si hasta los grafismos indígenas tuvieran que pasar por ese embudo de grandes nombres y movimientos artísticos.

Es sintomático que en el número 11 de la revista *Exhibitionist*, dos de los reseñistas invitados para comentar *Histórias Mestiças*, Cristina Freire y Manuel Zaya, rinden tributo a Emanuel Araujo, mencionándolo en sus cortas notas e indicando su trabajo curatorial en el Museo Afro Brasil que dirige desde hace 12 años¹⁵. Apostar por su presencia fue un guiño claro al museo que, desde su nacimiento, ha presentado la curaduría transhistórica como la realizada por *Histórias Mestiças*. Este museo es otro salón del siglo XVII, que muestra una colección personal (izada) realizada entre Benin, October Glarery de Londres y el recorrido vital y amistades del director, monopolizando la representación cultural de toda comunidad en Brasil que necesita urgentemente espacios institucionales de debate, representación y reflexión sobre el presente.

En ese sentido *Histórias Mestiças* representa muy bien el modo en que gran parte de la intelectualidad brasileña confronta la alteridad *colonial* de Brasil. O ellos mismos se representan como otros o representan al otro indígena/afro saltando de una posición romántica o folclórica (y a veces inquietantemente nostálgica) a la denuncia de sus víctimas. *Histórias Mestiças* fue un buen documento de una tradición de representación de la colonialidad en Brasil. Su catálogo contiene tan solo dos textos, los de sus curatoriales, y el resto son citas en páginas sueltas conviviendo con las obras de la exposición: citas y más citas de intelectuales prominentes de la historia del país. Lo que no se vio en *Histórias Mestiças* era una buen retrato de lo que no se ve en Brasil, lo que no se considera, que es la agencia¹⁶ de estos colectivos, sin mediaciones de antropólogos o sin representaciones de los artistas contemporáneos o escritores. ¿Cómo los esclavos o los esclavos fugados y los indígenas influyeron en la independencia de Brasil? ¿Por qué no hay referencia a la revuelta abolicionista de Malês realizada por esclavos islámicos en la Bahía en 1835? ¿Cómo estos colectivos cuestionaron ciertas nociones de ciudadanía? ¿Cómo desafían o enriquecen las

¹⁴ Fernando CORONIL, “Más allá del occidentalismo: hacia categorías geo históricas no-imperiales”, en S. Castro Gómez y E. Mendieta (coords.), *Teorías sin disciplinas*, México D.F.: Universidad de San Francisco/Porrúa, 1998, p. 274.

¹⁵ Cristina FREIRE, “Colonial Unconscious on Display” y Octavio ZAYA, “Three Counts for a Brazilian Puzzle”, *Exhibitionist*, nº 11 (2015).

¹⁶ Véase Judith BUTLER, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997, pp. 7-14.

maneras de comprender lo colectivo? ¿Y los recursos naturales? ¿Cómo ellos mismos querrían verse en una muestra sobre la Historia de Brasil? ¿Cómo podrían desafinar nuestros modos de representación? ¿Cómo podemos reaprender la modernidad desde el Sur (como lugar del oprimido-Sousa Santos¹⁷)? ¿Cómo negociar con otras cosmovisiones como sujeto de enunciación lejos de considerarlas solo objeto de estudio antropológico?

Walter Mignolo insistió en que el nacionalismo fue uno de los grandes encubridores de la colonialidad, de las pasadas y presentes estructuras coloniales y sus relaciones de poder/saber¹⁸. Por lo tanto ¿es compatible la teoría poscolonial con las narrativas nacionales? Los modelos nacionales en la América Latina del siglo XIX se inspiraron sobre todo en el de los franceses y del norte de Europa en cuyos programas políticos la colonización era fundamental. Estos modelos de naciones (colonizadoras) en América Latina implicaron necesariamente continuar manteniendo (y validando) las antiguas estructuras coloniales. Especialmente en el caso de los indígenas, estos continuaron siendo considerados bienes a administrar. Pensar desde la perspectiva poscolonial implicaría tener que teorizar sobre estructuras vivas de poder y dar nombre a los modos de colonialismo interno¹⁹ que operan a diario y sus complicidades con los discursos nacionales. Uno de ellos es el de negar la posibilidad de autorrepresentación, la negación de minorías (sean estratégicas o no²⁰) con agencia política. Fernando Coronil ha descrito cómo una de las técnicas del occidentalismo consiste en la “incorporación del Otro en el Yo” en la que se oculta el papel desempeñado por los pueblos no occidentales en la conformación del mundo moderno, reiterando sutilmente la diferencia entre el Otro y el Yo que subscribe la expansión imperial europea²¹.

Lo cierto es que cuando Boaventura de Sousa Santos habla de la potencia emancipadora de NUESTRA AMÉRICA (de Martí), es decir, del Sur, aunque se base en una idea de mestizaje como diálogo interracial, lo hace siempre en términos transnacionales y redes entre *movimientos sociales* y minorías en uno y otro contexto, que lucha por la justicia y otras formas de ciudadanía. Es decir, la lucha contra el colonialismo interno que lleva consigo los discursos nacionales. Si algo ha mostrado la crisis del Estado-nación es la existencia de diferentes regímenes de ciudadanía, existiendo unos ciudadanos de primera clase y otros de segunda o tercera. Estos últimos suelen estar relegados al campo de lo natural-espiritual y la pseudo-ciudadanía²². Por ello él insiste en la agencia política transnacional de estos colectivos como los creadores de una globalización contrahegemónica²³ para transformar el sistema. Uno de sus principales intereses es precisamente reconocer esta interlocución epistémica y capacidad política tanto en el pasado como en el presente. Por ello no podemos dejar de pensar que citarle en la entrada de una exposición donde estos movimientos sociales son invisibles o reducidos a representaciones siempre a través del pensamiento ilustrado occidental, es resultado de un malentendido. ¿Que polémicas podría abrir la perspectiva poscolonial y que, sin embargo, los curadores de *Histórias Mestiças* no terminan de aplicar? Podríamos comenzar por la propia noción de mestizaje o la antropofagia.

¹⁷ Boaventura DE SOUSA SANTOS, “A Discourse on the Sciences”, en *Cognitive Justice in a Global World: Prudent Knowledges for a Decent Life*, Lexington Books, 2007.

¹⁸ Walter MIGNOLO, *Local Histories/Global Desing: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2000.

¹⁹ Para colonialismo interno véase Silvia RIVERA CUSICANQUI, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*, Santander, Otramérica, 2012.

²⁰ Para esencialismo estratégico véase Gayatri CHAKRAVORTY SPIVAK, “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography”, en Ranajit GUHA (ed.) *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society*, Delhi: Oxford University Press, 1985, pp. 330-363.

²¹ Fernando CORONIL, 1998, p. 139.

²² Boaventura DE SOUSA SANTOS, *Una epistemología del sur*, CLACSO, Coediciones, 2009, p. 261.

²³ “La naturaleza contrahegemónica de Nuestra América yace en su potencia social para desarrollar una cultura política transnacional progresista. Dicha cultura progresista se concentrará en (...) promover choques entre tendencias y presiones de globalización hegemónicas, por un lado, y las coaliciones transnacionales que resisten contra ellas, abriendo así la posibilidad de que ocurran globalizaciones transnacionales.” Boaventura DE SOUSA SANTOS, 2009, p. 257.

Palabras mágicas: antropofagia, mestizaje, democracia racial

El mestizaje tiene un largo recorrido en Brasil y en el resto de países de América Latina con peculiaridades en cada uno de ellos. Los primeros ideólogos de la nación brasileña durante el siglo XIX entendieron, por primera vez, el mestizaje como solución a los problemas de Brasil por ser la esperanza de blanqueamiento de la población, garantizando la adecuada nacionalización u occidentalización del país²⁴. Ya en el siglo XX la noción de mestizaje para países como México o Brasil fue una forma de reconocer el carácter poscolonial de sus proyectos nacionales. En el caso de Brasil Gilberto Freyre creó el concepto “Democracia racial” en los años treinta, fundamental para los discursos políticos de Estado Novo (1937-1945) y para las dictaduras de los años sesenta y setenta. La democracia racial mostraba un equilibrio entre pobres y ricos, señores (la Casa Grande) y esclavos (que vivían en la Senzala), indígenas y europeos. Para las décadas de los años setenta este concepto ya estaba desacreditado por los grupos activistas afrobrasileños que demandaban un reconocimiento de las desigualdades.

Unos años antes de la creación de la democracia racial, en 1928, Oswald de Andrade presentaba su manifiesto antropófago en el primer número de la revista oficial del movimiento modernista paulistano, la revista de *Antropofagia*. Seguramente por causa de sus referencias a un indigenismo comunitario y su posterior militancia en el PCB, el manifiesto no tuvo una repercusión a nivel nacional hasta los años cincuenta, cuando fue retomado por el grupo de poesía concreta y, en especial, por Haroldo de Campos. Fue entonces cuando se convirtió en uno de los estandartes de la identidad brasileña. Éste contiene las frases más citadas de la historia²⁵. Si tanto Freyre como Andrade proponen una revalorización del mestizaje, el de Freyre ayuda a mantener las estructuras de poder tradicionales de desigualdad, asumiéndolas, naturalizándolas y culturalizándolas como parte de la brasilidad. Por el contrario, la propuesta antropofágica se fundamenta sobre la desautorización de los discursos eruditos europeos, proponiendo su mezcla con elementos indígenas como un modo de cambio epistemológico. El manifiesto explica cómo la ansiada adopción de formas intelectuales del norte son deglutidas en Brasil en el ritual que más asustaba a los europeos, el canibalismo, apropiándolo y reinventándolo, indigenizándolo. En ese sentido descoloniza el discurso nacional europeísta que negaba la condición poscolonial de Brasil: “Tupi or not Tupi.. that the question”.

No se puede desconsiderar que el concepto de antropofagia ha generado riquísimos análisis, tanto desde la literatura como desde el psicoanálisis, el arte o la teoría política. Sin embargo, lo que la perspectiva poscolonial puede aportar a este debate es mostrar cómo el Manifiesto será el germen de la descorporeización del Otro que es sustituido por sus representaciones²⁶, negando así su presencia real y política. Es lo que Coronil denominaría “desestabilización del Yo por el Otro”, donde este último se usa como inspiración para proponer cambios. Sin embargo, y como él defiende, éstas refuerzan la polarización y borran lazos históricos, homogeneizando sus diferencias. Al final Oswald de Andrade se valió de la literatura etnográfica europea para hablar del matriarcado de Pindorama anterior a la colonización o declarar que los indígenas no tenían propiedad privada y, en verdad, no le interesaban los procesos políticos indígenas de aquel momento que tenía bien cerca. De hecho Antonio Riserio²⁷ señala que la antropología en Brasil fue un filtro importante que entor-

²⁴ Véase Renato ORTIZ, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Sao Paulo, Brasiliense, 2003.

²⁵ El Instituto Superior de Estudios Brasileños, definió la etapa modernista como el inicio de una historia verdaderamente brasileña.

²⁶ Barthes describe dos formas de incorporar al otro “La inoculación, en la que el otro es absorbido sólo en la medida necesaria para volverlo inocuo; y la incorporación, donde el otro deviene corpóreo por medio de su representación”, en este último caso “la representación funciona como sustituto de la presencia activa, nombrar equivale a desconocer”. Citado en Hal FOSTER, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Nueva York: The New Press, 1998.

²⁷ Antonio Risério ha mostrado como los textos literarios en Brasil a menudo se inspiran en los textos africanos o indígenas pero sin tomarse realmente en serio sus propuestas gramaticales y creativas para integrarlas verdaderamente en el patrimonio textual brasileño: “A Oswald no le importaron los indios contemporáneos que despedían flechas en Mato Grosso y Goias [...] y mira que los kaingang estaban bien cerca de ellos, allí mismo en el oeste de Sao Paulo”. Antonio RISERIO, *Textos e Tribos: Poéticas Extraocidentais nos Trópicos Brasileiros*, Río de Janeiro, Imago, 1993, p. 107.

peció la comprensión del texto indígena o africano como patrimonio intelectual del país. Esto lo van a heredar la mayoría de las apropiaciones que se han realizado del término “antropofagia” durante el siglo XX²⁸.

De esta forma, el mestizaje fue acusado de ser una herramienta de homogeneización en América Latina. El educador kichwa Armando Muyolema se ha centrado en la violencia de las nueve letras contenidas en la palabra “mestizaje” por negar la diferencia indígena²⁹. Este es también el argumento del antropólogo brasileño Kabengele Munanga en *Rediscutindo a mestiagem no Brasil* sobre el mestizaje como aniquilación del negro y del indio³⁰. Este debate está todavía sin resolver. La polémica se divide entre los que defienden la pertinencia de definir identidades políticas (esencialistas) aunque sea de forma temporal o estratégica para así poder emprender luchas políticas eficientes por la igualdad; y los que niegan que exista una identidad afrobrasileña específica y consideran que eso es un recurso artificial injertado del activismo afro de Norteamérica³¹. En defensa y en nombre del mestizaje brasileño se ha cuestionado la creación de cotas para negros en las universidades nacionales: hay más de 136 tonos de piel y ser rico te puede convertir en blanco³², por lo tanto todos somos mestizos y el negro no existe³³, aunque no se niegue que ellos habitan las secciones más pobres del país.

Siendo conscientes de los riesgos de crear discursos homogeneizantes, los curadores trataron de superar este problema pluralizando la palabra en *Histórias Mestiças*, lo que en mi opinión no es suficiente y corre el riesgo de acercarse al modelo de la tolerancia liberal multiculturalista³⁴. Para el caso concreto brasileño, y en contra de la opinión de Bourdieu y Wacquat, yo soy partidaria de apostar por definiciones identitarias temporales de raza, ya que es necesario introducir elementos de desestabilización de regímenes de poder colonial establecidos y endémicos, así como sus herramientas (la antropofagia/ el mestizaje) que mantienen un orden desigual.

La cuestión “Is it Possible to Decolonize Mestizaje?” fue el título de un coloquio realizado por la boliviana Silvia Cusicanqui en la Universidad de Nueva York en el 2015. ¿Y la nación? ¿Cómo desoccidentalizarla? Al menos en cuanto al tema de la representación en museos esto sólo puede ser dado a través del proceso de interlocución que Boaventura de Sousa Santos propone. Es decir, defender la epistemodiversidad, nuevas ecologías y relaciones con los objetos, mostrar otras formas de representación y otros regímenes de la imagen. Un buen comienzo sería mostrar los marcos.

Descolonizar el *display* del museo

En momentos la expografía de *Histórias Mestiças* adopta formas de *display* histórico similar a un museo, como los salones de arte o el uso de vitrinas. Ello tiene total coherencia con el tema de la expo-

²⁸ Si Boaventura de Sousa Santos ha obviado este “borramiento” del otro a través de sus imágenes cuando habla de la Antropofagia, es porque a él le interesa transformar la figura del intelectual ilustrado que comienza a volcarse y crear un lugar intermedio (mestizo) entre las luchas sociales y los legados occidentales eruditos insuficientes. Por eso también se refiere a un Ariel mestizo. Sin embargo, y como hemos dicho, su objetivo principal es trabajar desde la agencia de los movimientos sociales y no sus representaciones como estandartes nacionales.

²⁹ “Socialism was interested in the force of indigenous labour to be converted into a proletariat, while capitalism saw in it a small owner and future consumer: because the mestizo is, before anything, a political subject produced by “distancing and negation of the indigenous”. Armando MUYOLEMA, “De la ‘cuestión indígena’ a lo ‘indígena’ como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje”, en Ileana Rodríguez (ed), *Convergencia de Tiempos. Estudios subalternos/contextos latinoamericanos, estado, cultura, subalterno*, Ámsterdam, Rodopi, 2001.

³⁰ Munanga KANENGELE, *Rediscutindo a Mestiagem no Brasil. Identidade Nacional versus Indetidade Negra*, Petrópolis, Editora Vozes, 1999.

³¹ Véase Piere BOURDIEU y Loic WACQUAT, “On the Cunning of Imperialist Reason” [en línea] <http://www.loicwacquant.net/assets/Papers/CUNNINGIMPERIALISTREASON.pdf> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

³² Roberto DA MATTA, *Relativizando: uma Introdução à Antropologia Social*, Río de Janeiro, 1987, p. 81.

³³ Véase KANENGELE, 1999, así como ORTIZ, 2006.

³⁴ Slavoj ŽIŽEK, “Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism”, *New Left Review* n° 225 (1997), pp 28-29.

sición, ya que uno de los ejes principales para los museos durante el siglo XIX fue la representación de la identidad nacional. Estoy de acuerdo con Sharon Macdonald en que “the museum is not, however, merely a product of or a site for displaying the narratives of modern developments; it is also one of the technologies through which modernity – and the democratic ideals, social differences and exclusions, and other contradictions which this has produced – is constituted”³⁵. En ese caso, ¿cómo usar uno de los grandes aparatos legitimadores de lo nacional/moderno (y por extensión colonial) como el medio ideal para generar una propuesta descolonial? Ese es el gran desafío que enfrenta ahora mismo a los museos del Norte.

Un proyecto que está sirviendo de inspiración es el concepto “Museo Post-etnográfico” de Clementine Deliss, donde invitó a artistas contemporáneos a intervenir la colección del Weltkulturen Museum en Frankfurt. Citando al curador y artista senegalés El Hadji Sy, Deliss apuesta por una transformación del museo: “Anthropology is leaving these museums and something else is entering them, something that has nothing to do with ethnography. I am not sure what it is yet but I sense that there will be discussions and confrontations around the question of functional objects, anthropology, and objects of performance”³⁶. Esto es fundamental dado que el primer malentendido de Occidente es creer que esos objetos pueden ser comprendidos a través de la visión y en algunos casos las comunidades que reclaman objetos etnográficos buscan su reactivación y no su conservación. La invitación a artistas contemporáneos ha sido criticado por desviar la responsabilidad del museo de solucionar los legados coloniales³⁷. Sin embargo, Deliss ya parte de asumir la imposible redención del museo etnográfico³⁸. Creo que es interesante mostrar la capacidad del arte contemporáneo en negociar temporalidades y transgredir las disciplinas, realizar crítica institucional o, como indica Deliss, mostrar la complejidad de un artista “to integrate past “tribal art” into his/her contemporary practice”³⁹. Otros autores como Ivan Gaskell, curador del Museo de Harvard Art, considera artefactos tanto a los objetos del arte como a los de cultura material o etnográficos para igualar el status de ambos. A partir de aquí propone otro ejercicio que consistiría en pedir a etnógrafos comisariar una exposición sobre arte impresionista europeo⁴⁰. En ambos casos, la estrategia está en traspasar perspectivas disciplinares que han generado jerarquías entre formas de producción artística elevada o popular, mostrar y hacer evidentes los marcos de referencia en los que aprendemos la alteridad, al tiempo que se interrumpe la suspensión temporal propia del museo y la visión “científica” occidental⁴¹. Las obras de arte tienen la posibilidad de crear una *cesura* en esta temporalidad suspendida.

En su texto “Objets abjacentes/agent objets”, Deliss resalta cómo la obra del artista contemporáneo (como El Hadji Sy) crea una traducción entre el pasado y el presente al intervenir la colección del Weltkulturen Museum. De nuevo, la diferencia entre el proyecto de Deliss e *Histórias Mestiças* es que la última está atrapada en la temporalidad de lo nacional. Precisamente Homi Bhabha en su texto “DissemiNation”⁴² analiza las transformaciones de los discursos de identificación cultural de las excolonias en su momento de formación nacional. Si bien hasta ahora el historicismo ha dominado la revisión en torno a la formación de su relato (cronológica o del tipo que sea), Bhabha no quiere hablar de historia, sino de los mecanismos discursivos

³⁵ Sharon MACDONALD, *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, London, New York, Routledge, 1997.

³⁶ Véase Clementine DELISS, “Objets abjacentes/agent objets”, *Exhibitionist Magazine* n° 11 (2015).

³⁷ Susanne LEEB, “Asynchronous Objects,” *Texte Zur Kunst magazine*, September, 2013.

³⁸ Véase Clémentine DELISS, “Coleccionar y comisariar lo desconocido”? en el MACBA [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=YhLbIfcgQc> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

³⁹ DELISS, 2015, p.16.

⁴⁰ Ivan GASKELL, “Art and Beyond: Some Contemporary Challenges for Art and Anthropology Museum” [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=RGR1f8HkAy8> [Consulta 31 de agosto de 2015].

⁴¹ En su libro *Museum Memories*, Didi Maleuvre reflexiona sobre la temporalidad dentro de los museos como parte de un proceso de descontextualización de los objetos. “In lifting art out of the hurly-burly of historical survival, the museum strips the artwork of its historical essence. It replaces historicity by historiography. Living historical existence turns into historiographical timelessness” Didier MALEUVRE, *Museum Memories: History Technology, Art*, Stanford, California, Stanford University Press, 1999, p. 57.

⁴² Realiza un juego de palabras con la idea de diseminar la nación, pero también hace referencia al texto “La dissémination” de Derrida.

que la sustentan. Es decir, trata de ir más allá de la lectura del origen o la “modernidad como totalidad”, que no se ha preguntado sobre la nación como proceso temporal en el presente.

Por eso presenta esta narración como un espacio agonístico en el que se mezclan dos temporalidades: El *pedagógico* tendría que ver con la continuidad, la acumulación, la narración del pasado. El *performativo*, sin embargo, tiene que ver con la repetición de este discurso en el presente. Este último emerge como una temporalidad molesta que perturba el relato histórico pero, al mismo tiempo, es su legitimación, la demostración en *el día a día* de la coherencia nacional y también una expansión de sus sujetos⁴³. Una de las preguntas iniciales era ¿en calidad de qué el arte contemporáneo es usado para formar parte de una narración de la historia? Este último, el performativo, es para mí el papel del arte contemporáneo en una muestra como *Histórias Mestiças*, aunque perturba la narración siendo crítica, la confirma y expande. Por ejemplo, Jonathas de Andrade se inspira en *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre para actualizar las representaciones del trabajo esclavo ironizando desde la estética pop y didáctica. Sidney Amaral crea la única obra de la exposición que trata sobre la agencia abolicionista de los esclavos representando una composición en acuarelas que reproduce las fotografías de esclavos del siglo XIX de Christiano Junior o reactualizan famosos retratos de insurgentes junto con imágenes populares reinventadas. Ambas hablan de una negociación agónica “entre la temporalidad continuista, acumulativa, de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva, recursiva, de lo performativo”⁴⁴.

Una obra que no estuvo en la muestra: En “Suplício” (Tortura), el artista Jaime Lauriano hace una reflexión sobre la vitrina y cómo ella crea una barrera para comprender la violencia colonial todavía presente. La obra se presentó como contestación a *Histórias Mestiças* en 2015. Lauriano es parte del colectivo *Histórias em Display* que comenzamos un grupo de investigadores y artistas en 2013,⁴⁵ lanzado en septiembre de 2013. Desde entonces hemos realizado visitas colectivas a diversos museos de la ciudad de São Paulo para llevar a cabo debates sobre los modos de representación de la historia y la estrategias del olvido oficial. En muchas ocasiones invitamos a escritores o comisarios que se aproximan a los mismos temas para dialogar con nosotros. Uno de los objetivos del grupo es realizar a largo plazo propuestas para los museos brasileños de historia desde la práctica artística y curatorial. Una de las muestras visitadas fue *Histórias Mestiças*. Los museos, por lo general, mostraban falta de reconocimiento de la agencia de los afrobrasileños o indígenas que aparecen representados. Esto se daba a través de dos herramientas fundamentales, el folclore para la afrobrasilidad o la localización fuera de la línea del tiempo para mostrar los objetos indígenas. De forma que instituciones como el Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro crean una especie de preámbulo a la narración nacional en donde colocar los objetos de la cultural material indígena, casi convirtiéndose repentinamente en un museo de etnografía.

Jaime Lauriano realizó “Suplício” como contestación al *display* etnográfico de la muestra *Histórias Mestiças* y, en especial, a unos grilletes de esclavos presentados en vitrinas en la sala dedicada al trabajo. Los textos de sus curadores expresan de forma muy clara el tipo de estigmas todavía vivos en la sociedad brasileña heredera de la época colonial, “in the contexts of the recent past, in Brazil the very concept of labour was long associated with slavery, and therefore treated with prejudice [...] daily labour wound up being stigmatized”⁴⁶. El trabajo esclavo tenía una gran presencia en la sala, aunque también había otras aproximaciones como desde la pintura modernista que representaba escenas relativas al trabajo de mestizos⁴⁷. No es de sorprender que hubiese una sala dedicada al trabajo ya que en Brasil hay

⁴³ “Los pueblos son ‘objeto’ histórico de una pedagogía nacionalista, que le da al discurso una autoridad basada en un origen previamente dado o históricamente constituido en el pasado, los pueblos son también los ‘sujetos’ de un proceso de significación que debe borrar cualquier presencia previa u originaria del pueblo-nación para demostrar los prodigiosos principios vivientes del pueblo como contemporaneidad; como signo del *presente* a través del cual la vida nacional es redimida y repetida como proceso reproductivo”. BHABHA, 2002, p. 178.

⁴⁴ BHABHA, 2002, p. 182.

⁴⁵ Véase <http://www.forumpermanente.org/rede/historia-em-display>. [Consulta: 31 de agosto de 2015].

⁴⁶ PEDROSA y SCHWARCZ, 2015, p. 323.

⁴⁷ Tasila de Amaral- Operarios 1933. Fotografías de Joao Farkas - Barrera na casa da Bernarda, 1984 o Maurício Dias e Walter Riedweg- Os Raimundos os Severinos e os Franciscos 1998.

una larga tradición de luchas de clase desde la figura del operario y una identidad política construida a través del trabajo. Sin embargo, no había una sala para las luchas políticas identitarias que, como hemos visto más arriba, ha sido disuelta en los discursos de la brasilidad, “no hay negros, todos somos brasileños”.

Lauriano está preocupado por cómo la violencia esta vinculada a la historia y como el *display* etnográfico suele ignorar esta violencia o contextualizarla sólo en el pasado, sin confrontar su genealogía en el presente. En “Suplício” (2015) desplegó en una modesta vitrina diversos objetos de tortura racista y homofóbica que se utilizan hoy en día en la diversas ciudades de Brasil: cuerdas, candados, lámparas fluorescentes, cadenas... En los últimos años brigadas vecinales han comenzado a realizar linchamientos públicos contra jóvenes que, supuestamente, estaban asaltando en diversos barrios. En teoría la medida es una respuesta a la desesperación de los habitantes de la ciudad por ser asaltados constantemente. Este acto de tomar la justicia por cuenta propia no pareció causar demasiados dilemas morales en un país donde, con frecuencia, el pobre está culpado de serlo por las clases altas y conservadoras, y la policía goza de impunidad en las zonas deprimidas. Lo que sí causó conmoción fueron las técnicas utilizadas inspiradas en las imágenes de tortura de los esclavos del siglo XIX. Los supuestos bandidos aparecerían por la mañana golpeados y atados a postes de luz, o atados por el cuello con candados a marquesinas de autobuses. Estas imágenes se tornaron cotidianas y evidenciaron la latencia de imaginarios coloniales y los legados de la esclavitud.

Hablar del *display* etnográfico fue una de las urgencias, ya que éste contiene esa distancia de lo que debe ser estudiado por la mirada, manteniendo fuera de la emoción viva del recuerdo y separándolo del tiempo presente. La contribución de Lauriano fue añadir esta violencia a la vitrina pretendidamente objetiva y científica, actualizarla, contextualizarla en el presente, y dejar de hacerla neutra para remarcar una genealogía colonial de violencia epistémica con el presente, donde permanecen vivos los imaginarios de la esclavitud en las formas de representación. De esta manera hace evidente lo problemático del *marco de referencia disciplinar* que Gaskell proponía. Clementine Deliss preguntaba sobre cómo mostrar los objetos etnográficos para generar una identificación con lo contemporáneo. Citando al antropólogo Paul Rabinow “the exercise is how to present historical elements in a contemporary assemblage such that new visibilities and sayable things become actual, inducing motion and affect”⁴⁸. Justamente la obra apela a la actual conmoción que esos sucesos han causado y la contrapone con la frialdad y distancia de la vitrina etnográfica. ¿No es obsceno tratar de contemplar y racionalizar la violencia racista que tiene lugar en la actualidad? Ello fricciona con el hecho de ver esos objetos como objetos de estudio, remotos, inaccesibles y anacrónicos que son interrogados, pues se revelan como elementos desactivados políticamente. Que estos imaginarios de la esclavitud sigan tan vivos en Brasil como para ser reproducidos en los contextos populares, significa que están activas las estructuras de jerarquización coloniales, el cuerpo humillado del esclavo, no-ciudadano, desposeído de todo.

Creo que en “Suplício” Jaime Lauriano desafía e interrumpe esta temporalidad nacional *performativa* indicada por Bhabha, rompiendo con su marco representacional autorreferencial y épico. No es el gesto de señalar a la víctima, sino el de la denuncia. Por ello esta obra se convierte en un lugar de enunciación, pues no habla de raza sino de racismo y sus efectos en la actualidad. Al mismo tiempo como en Gaskell o Deliss hace visibles los marcos de referencia atemporales disciplinares de la antropología que también denunciaba Joannes Fabian. Esto es justamente porque este trabajo de arte puede ser visto como contrapunto al deseo de los macrodiscursos de la narración nacional y entra en cuestión las identidades que, como hemos visto, la muestra ignora. Lauriano habla desde el punto de vista de la micro-política y micro-identidad, así como desde la perspectiva de raza y género. Este trabajo se confronta con la estrategia nacionalista de cul-

⁴⁸ Clémentine DELISS, “Coleccionar y comisariar lo desconocido” en el MACBA [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=YhLbIfcgQc> [Consulta: 31 de agosto de 2015]. Véase también, Paul RABINOW, “A Contemporary Museum” en Clementine Deliss, *Object Atlas, Fieldwork in the Ethnographic Museum*, Weltkulturen Museum, Frankfurt, 2012.

turizar la memoria, la violencia o las diferencias coloniales⁴⁹ en un intento de trasladarlas a otro plano de visibilidad e identificación. El antropólogo Roberto da Matta⁵⁰ dice que en una sociedad jerarquizada, como es el caso de Brasil, lo que es un “delito” no es ser diferente, sino más bien no ocupar el lugar que te ha sido asignado. Es lo que hacen las máscaras africanas y los dibujos indígenas en *Histórias Mestiças*: ocupan el lugar concedido por la intelectualidad brasileña. En ese sentido podríamos pensar que ésta es una buenísima muestra que narra la historia de esa élite y su pensamiento sobre la alteridad.

MARÍA IÑIGO CLAVO es investigadora postdoctoral para la Universidad de Sao Paulo subvencionada por la FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo). Fue co-fundadora del grupo de investigación “Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales” en España, en el Centro de Estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Su investigación se ha ido nutriendo de diversas conferencias o debates internacionales en los que ha participado (Tate Modern, Tate Liverpool, Stedelijk Museum, CAA Chicago, Universidad de Freie de Berlín, Documenta 13, ICI-New York), publicaciones en revistas o libros científicos (Universidad de Freie de Berlín, Stedelijk Museum, Mela* Project, Editora Reina Sofía), creación, participación y colaboración en grupos de investigación (“Península” en el Museo Nacional Centro de Arte Reía Sofía, AHRC Project Meeting Margins en la Universidad de Essex y la University of the Arts London, colaboró con el proyecto subvencionada por la Comisión Europea a Mela* Project, I+D nacionales como Modernidades Descentralizadas). Ha realizado estancias y contratos de investigación en centros extranjeros (Universidad de Essex, Universidad de São Paulo, University of the Arts London-Central Saint Martins School, Universidad de Nueva York), ha co-organizado conferencias (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Tate Modern, Universidad de Essex, Universidad de Texas, Universidad de Witwatersrand en Johannesburg), y por último se ha dedicado a la enseñanza sobre arte en América Latina, colonialidad y curaduría, (Universidad de Essex, University of the Arts London, Universidad de São Paulo, Universidad Europea de Madrid).

⁴⁹ No puedo desarrollar esta parte aquí, pero a ello se refiere el trabajo de Peter OSBORNE, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, en el cual expresa sus dudas sobre la efectividad de las obras de arte que tratan con memoria e historia en Palestina o Siria cuando son mostradas en la Documenta de Kassel, la Bienal de Sydney o la Serpentine Gallery en Londres. Él habla sobre el peligro de culturizar la memoria o las diferencias cuando muchos de estos trabajos están justamente posicionándose contra la “cuantificación” de las diferencias y las memorias, implicaba en la narración nacional y fuertemente enraizada en sus culturas. Mi posición es que los contextos locales demandan otro tipo de análisis basado en la carácter transnacional del arte contemporáneo y, por eso, que se desvincula de la historia de sus dinámicas de poder locales. Lo que Osborne no llega a analizar es el sentido de estas obras en su contexto de origen. Véase Peter OSBORNE, *Anywhere or not All: Philosophy of Contemporary Art*, London, Verso, 2013.

⁵⁰ DA MATTA, 1987, p. 79.