



RAIZ









RAIZ









*Kiñe Lafken Ngelay Afpun (Un Océano Sin Frontera).  
Fotograma de video. Comunidad Catrileo + Carrión*



Queremos agradecer a: Tulia G. Falleti, Margaret Bruchac, Ricardo Castillo-Neyra, Ann Farnsworth-Alvear, Michael Hanchard, Jonathan D. Katz, Richard M. Leventhal, Michael Z. Levy, Vivian Deidre Rodriguez, Michael Sodomick, lxs artistas y al equipo del CAC.



*La iniciativa "Just Futures" financiada por The Mellon Foundation a través del proyecto "Dispossessions in the Americas: The Extraction of Bodies, Land, and Heritage from La Conquista to the Present", del que forma parte RAÍZ, es gestionada por la Universidad de Pensilvania y busca financiar propuestas provenientes de equipos multidisciplinarios comprometidos por la igualdad social y la justicia.*



**DISPOSSESSIONS IN THE  
AMERICAS**

Penn-Mellon Just Futures Initiative

# Créditos institucionales

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO

Santiago Guarderas Izquierdo. Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

Juan Martín Cueva. Secretario de Cultura

Adriana Coloma Santos. Directora Ejecutiva / Fundación Museos de la Ciudad

Bernarda Tomaselli. Coordinadora / Centro de Arte Contemporáneo de Quito

Exposiciones y programas públicos

Eduardo Vaca, José Jarrín, Santiago Ávila, Salomé López

Asistencia de Coordinación

Jorge Cisneros

Museología Educativa

Carolina Enríquez

Mediación Educativa

Tomás Bucheli, Mireya Pineda, Julissa Morejón, José Jiménez, Ibeth Lara,

Natalia Mena, René Santiana, Jennifer Freire

Mediación Comunitaria

Gabriela Morejón

Operaciones

Diego Lascano, Willian Cayambe, Roberto Jaramillo

Museografía

Fundación Museos de la Ciudad

Comunicación

Ana Cisneros

Diseño/diagramación

Pablo Jijón Valdivia

Fotografía en salas

Edgar Dávila Soto, Pablo Jijón

*\*Este proyecto se llevó a cabo en el período de gestión de Eduardo Carrera Rivadeneira, Centro de Arte Contemporáneo 2022.*

© Centro de Arte Contemporáneo de Quito

ISBN: XOXOXOXOXOXOX



DISPOSSESSIONS IN THE  
AMERICAS  
Penn-Mellon Just Futures Initiative



Fundación  
Museos  
de la Ciudad

Secretaría de  
CULTURA



Por un  
Quito  
Digno

# Índice de contenidos

**17**

RAÍZ

| Eduardo Carrera R. y Jorge Sánchez

**34**

¿Crítica por qué y para qué?

*La exposición Raíz y la política inasible*

| Ángel Burbano

**44**

¿Cómo piensan los ríos o cómo sabemos lo que sabemos de Óscar Santillán? | Sara Garzón

**56**

Con las raíces para afuera

| Mag De Santo y Duen Sacchi

**67**

ARTISTAS



*A gente rio. Fotograma. Carolina Caycedo*





Oscar Santillán  
José Luis Macas  
Carlos Martiel  
Carolina Caycedo  
Comunidad Catrileo+Carrión  
Colectivo Ayllu  
Tania Bruguera  
Sebastián Calfuqueo  
Felipe Baeza  
Arisleyda Dilone  
Camilo Godoy  
Frau Diamanda/Héctor Acuña  
Regina José Galindo  
Karina Aguilera Skvirsky  
Lucía Egaña y Julia Salgueiro  
Lizette Nin  
Joiri Minaya  
Daniela Ortiz  
Saskia Calderón  
Kasumi Iwama  
Las Nietas de Nonó  
Gian Cruz



# RAIZ

Curaduría:

Eduardo Carrera R.

Jorge Sánchez



# RAIZ

Centro de Arte Contemporáneo de Quito  
Eduardo Carrera R./Jorge Sánchez

Los conjuros se constituyen por una serie de palabras en combinación con el uso de determinados ingredientes y gestos. Lo mismo sucede en esta exposición. Un ejercicio curatorial que produce efectos sobre nuestra realidad y convoca procedimientos artísticos sobrenaturales que alteran narrativas, miradas, estructuras y, sobre todo, formas de sentir coloniales sobre nuestros cuerpos y nuestros territorios.

La exposición reúne el trabajo de 22 artistas contemporáneos y colectivos artísticos de los Andes, el Caribe, Centroamérica, Asia y Estados Unidos, y explora las formas en las que las nociones de corporeidad, territorio y naturaleza, abordadas desde el arte contemporáneo, funcionan como instrumentos para producir narrativas hacia otras formas de hacer mundo, otras formas de ser, sentir y conocer. Se presentan experiencias que inducen a los sujetos a dismantelar las estructuras de poder que heredamos de la colonia y la modernidad, y a revisar críticamente los 500 años de nuestros pasados coloniales. De este modo, la presente muestra se articula en tres ámbitos temáticos: **Desplazamientos del territorio, Los saberes del cuerpo y de la carne, y Jardines salvajes**, con obras producidas desde 1998 al 2021.

# DESPLAZAMIENTOS DEL TERRITORIO

Este conjunto de obras reflexiona sobre las representaciones culturales y visuales de la espacialidad y el territorio, entendidos como un conjunto de circunstancias y condiciones que son el contorno de un lugar, un cuerpo o una colectividad. Los desplazamientos, los movimientos de cuerpos sobre el espacio, donde la transformación del territorio en el contexto socio-cultural de occidente pone en relieve las manifestaciones y consecuencias de la globalización contemporánea y las nuevas formas de digitalización de la vida. Las fotografías, videos, instalaciones, intervenciones, performances y pinturas indagan sobre la noción de una hibridación entre paisaje, las reivindicaciones territoriales y en la figura del propio artista como productor de espacios o experimentador, que tambalea al borde de espacios físicos, simbólicos, íntimos y subjetivos. Los desplazamientos de fronteras y comunidades, la relación espacio-tiempo y los intercambios culturales son temas recurrentes en las discusiones planteadas a través de las poéticas visuales de los artistas seleccionados.



*Lamento Kayapó / Lamento Guaraní*  
Carlos Martiel (Vista de sala/Instalación).  
Centro de Arte Contemporáneo, 2021





A gente rio  
Carolina Caycedo  
Fotograma de video



# LOS SABERES DEL CUERPO Y DE LA CARNE

Exploran el panorama conceptual y teórico del cuerpo, en el marco de los estudios sobre redefinición de las identidades y la actual crisis de los discursos culturales, epistémicos y estéticos. Se propone indagar el lugar del cuerpo y las identidades en el arte contemporáneo, en un momento de agitación política y de disputas culturales, a través de un grupo de artistas que exploran el ser cuerpo más allá del binario heteropatriarcal colonial, para introducir representaciones de identidades más fluidas, ambiguas, aguerridas y que tensionan lo que se entiende por *mestizaje*. Estos artistas abrazan el uso del cuerpo como estrategia política y rechazan deliberadamente representaciones cerradas, recurriendo a lenguajes poéticos como el video, el performance y la fotografía, en relación con otras líneas de exploración como las pedagogías, las narrativas visuales, los saberes ancestrales y el cuerpo como herramienta para activar otras formas del lenguaje, compartir experiencias, articular otras maneras de ver el mundo, afirmar ambigüedades y reflejar la encarnación física cambiante.



*No nos culpen por lo que pasó*  
Colectivo Ayllu (Fotograma de video).





*Gente del Occidente de México II*  
Felipe Baeza (Vista de sala/instalación).  
Centro de Arte Contemporáneo, 2021

# JARDINES SALVAJES

Destaca obras que sitúan la vida no humana en el centro. Los trabajos ponen en relación alquímica plantas, frutas, piedras, ríos y montañas con nuestro entorno humano. Se busca identificar formas en las que el ser ha buscado controlar la naturaleza y explotarla (pero al mismo tiempo cuidarla y defenderla). Son muchas las sinergias posibles en este jardín salvaje: plantas, alimentos y piedras a las que diversas culturas atribuyen virtudes ocultas, desde las sanadoras a las alucinatorias, protectoras o mágicas. La constelación destaca las historias de eventos y lugares naturales, en lugar de historias creadas por humanos, adoptando así un enfoque de narración en el que el flujo del agua, las piedras y lo vegetal tienen un vínculo trascendente con las hazañas humanas.

Desplazamientos del territorio:

Óscar Santillán, José Luis Macas, Carlos Martiel, Carolina Caycedo, Comunidad Catrileo+Carrión.

Los saberes del cuerpo y de la carne:

Tania Bruguera, Colectivo Ayllu, Sebastián Calfuqueo, Felipe Baeza, Arisleyda Dilone, Camilo Godoy, Frau Diamanda/Héctor Acuña, Regina José Galindo.

Jardines Salvajes:

Karina Aguilera Skvirsky, Lucía Egaña y Julia Salgueiro, Lizette Nin, Joiri Minaya, Daniela Ortiz, Saskia Calderón, Kasumi Iwama, Las Nietas de Nono, Gian Cruz.

*\*Algunos de lxs artistxs se relacionan con otros ejes temáticos, sin embargo la curaduría se centró en trabajar con estos grupos en relación a la disposición espacial y la museografía.*



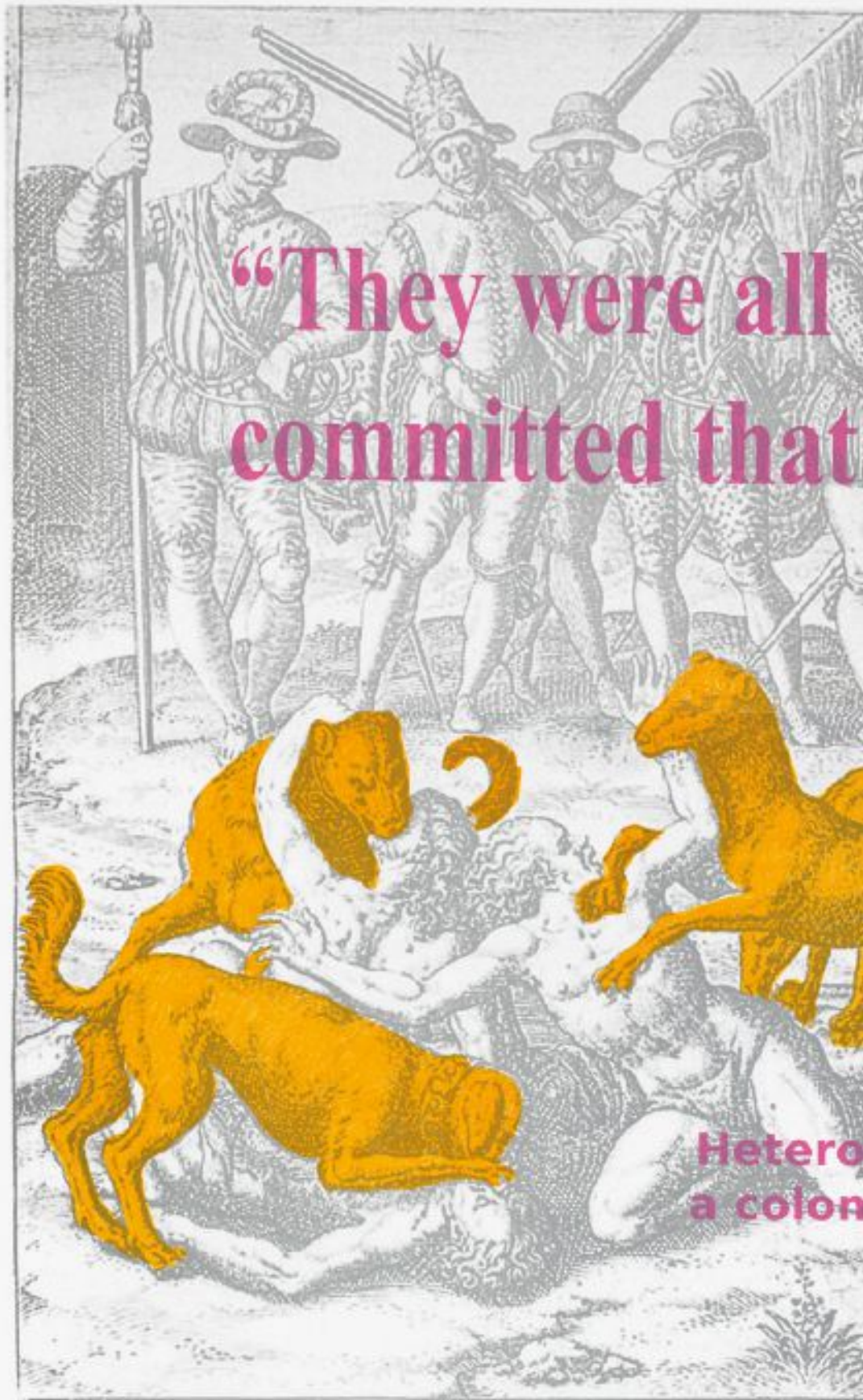
*Orí Odé*  
Lizette Nin (Vista de sala/instalación).  
Centro de Arte Contemporáneo, 2021

*Foodtopia: después de todo territorio*  
Las Nietas de Nonó (Vista de sala/instalación).  
Centro de Arte Contemporáneo, 2021









“They were all  
committed that

Hetero  
a colon

sodomites and they  
abominable sin”

sexuality is  
ial project





# ¿Crítica por qué y para qué?

## *La exposición Raíz y la política inasible*

Ángel Burbano

*En recuerdo de los cuerpos obligados a ahogarse en nuestro mar,  
rastros clamorosos de los innumerables que desaparecen en el silen-  
cio de cada día (Garcés, 2014).*

Este ensayo sobre algunos apuntes afectivos de la exposición RAÍZ, propone reflexionar sobre el conocimiento como factor común y tangencial en varias de las obras y su dislocación en la ecuación propuesta por Homi K. Bhabha (2002): poder-producción (igual) a la sumatoria de conocimiento. De esta se desprende la imposibilidad, bien problematizada por todos lxs artistas de RAÍZ, sobre los saberes científicos modernos para frenar sus propios avances en el conocido Antropoceno.<sup>1</sup>

Un desmedido “progreso” extractivo-racista con los territorios, los recursos y la vida diversa que habita en ellos. Después, se ensaya sobre el papel de la crítica, el por qué y para qué, en una institución que históricamente ha educado sobre la cultura: el museo.

Entonces... en este contexto tan doloroso para el Ecuador, el paro de junio de 2022, entre las bombas lacrimógenas, los abusos policiales, fallecidos por la brutalidad y la represión, en un evidente estado de interculturalidad ficticia y fallida: ¿Qué es la crítica colonial en la exposición RAÍZ? ¿Por qué su urgencia?

# Sobre la dislocación de la imaginación y el conocimiento

Esta es la segunda vez que escribo entre gritos, camiones llenos de gente que vienen y van en las madrugadas. Más allá del discurso y el lenguaje textual, plantea Chantal Mouffe (2013), siguiendo a Paúl Gilroy, que los rituales dialógicos y catárticos acompañan la potencia. Entre lxs campesinos y estudiantes que corren con escudos de madera y cartón, camisetas en sus cráneos, eucalipto en las narinas. Pensé en traer simbólicamente este ritual, como lo había hecho la escritora Jacquelin Goldberg, quien escribió también temblando en medio del despedazamiento de Venezuela, que se escriba y se piense en medio de las protestas, el bullicio, lxs muertos, la desigualdad. Porque así es escribir en casa.

El conocimiento para Hannah Arendt (1969) desde la Segunda Guerra Mundial, tuvo fines bélicos. Su historia se ha extendido, y ha desarrollado las ciencias modernas como las conocemos; había pensado en la geometría euclidiana, en el misticismo pitagórico, ahora ocupadas para calcular el alcance y la velocidad máxima de las balas. Tal y cómo lo ve Arendt, desde el monstruoso avance de un complejo militar-industrial-laboral en todo el siglo XX, el sistema social ha cambiado y así, su orden con los países subdesarrollados que estamos en la periferia.

La primera obra que observé de manera detenida fue Stone Butch (2020), de Lucía Egaña y Julia Salgueiro, pieza incluida por lxs curadores Eduardo Carrera y Jorge Sánchez. Esta obra es parte del eje curatorial *Jardines Salvajes*, en la cual dialoga de forma polifónica sobre las reacciones químicas, las plantas, los ríos y las montañas.

***Apunte No.1: "La entropía<sup>2</sup> es un sistema aislado que nunca decrece con el tiempo. Cuando vi esta obra, pensé en lo caóticas que son las cosas; una propiedad no solo de los gases, sino de las emociones. Toda una vorágine de sentimientos que se van acumulado con la ira y la represión, con las inju-***

***rias, y que seguirán ahí hasta que puedan explotar, porque al igual que la entropía, nada desaparece de la nada. Pero... ¿por qué los nombres butch de "marimachas" en una tabla periódica hermosa me hacen tanto sentido? ¿Qué procesos se nos han negado dentro del conocimiento? ¿Qué procesos sumamente arbitrarios nos han negado dentro del conocimiento de los minerales? Un día el hombre blanco llegó a América y decidió, de forma arbitraria, que el oro valía más que el agua, más que la vida y que la tierra".***

Siguiendo la reflexión de Arendt (1969) sobre el conocimiento y su contestación contrahegemónica, describe varios ejemplos que indican que los movimientos sociales más importantes en el tercio final del siglo XX, son aquellos relacionados con grupos estudiantiles en todo el mundo (p. 27). La naturaleza del conocimiento y de la ciencia, tiene una respuesta contestataria radicalizada en los movimientos estudiantiles que van incorporando una agenda política a través del tiempo en sus distintos contextos: antirracistas con el movimiento *Black Power* en Estados Unidos y los movimientos *Lumpen* en Alemania.

En este territorio, como menciona Alejandro Moreano, los movimientos contrahegemónicos tienen su origen en la colonia, tal como el *Taki Unquy*, el apoyo comunitario a las sacerdotisas del maíz o *Pimanchis* (Silverblatt 1990), los dibujos y las cartas de Guamán Poma de Ayala (1616); la ocupación del conocimiento del amo para producir otra cosa. Lxs sujetos indígenas entonces, han sido incorporados a las casas de producción de conocimiento y cultura, siempre y cuando tengan un papel pasivo. ¿Qué sucede cuando el sujeto indígena está politizado e irrumpe en el orden hegemónico del discurso?

*"La lengua de la teoría es solo la treta de la élite occidental culturalmente privilegiada para producir un discurso del otro de una ecuación poder-conocimiento" (Bhabha, 2002, pág. 41).*

Siguiendo con Bhabha, la identificación de Latinoamérica refiere sus movimientos contrahegemónicos del conocimiento, con los movimientos obreros y feministas. En esta versión, Chantal Mouffe (2013) propone las políticas agonistas de lxs "artistas". Define a lxs artistas como aquellos "agentes de prácticas artístico-activistas de diferente naturaleza que surgen de las luchas urbanas, desempeñan un papel importante en la construcción de nuevas subjetividades dentro de las acciones contrahegemónicas" (p. 99). Para Mouffe, a diferencia de la brecha cultural y étnica de Bhabha, el problema está en el empleo de la imaginación al servicio del capital, lo que equivale a la apropiación capitalista del conocimiento y de los distintos saberes.



**Apunte No.2: Yo me preguntaba ¿por qué me tocó tanto esta obra? Tal vez por el trabajo que había hecho en mi tesis sobre Guamán Poma, en el mismo CAC; tal vez porque este hacer manual de la obra "No nos culpen por lo que pasó" del Colectivo Ayllu (2020), me recordaba a todas las afinidades y complicidades en los colectivos sexo-diversos en los que he trabajado. Cómo me interpeló tanto ver una huaca destinada para una deidad trans, decidí compartir, de forma colectiva, una pequeña carta que había escrito para mi hermanito menor que había migrado para Estados Unidos en esa época. Aunque el Colectivo Ayllu no estaba ahí, vinieron mis amigxs: leí mi carta, lloré, sufrí el luto de mi hermanito. Después, nos juntamos todxs en medio de la lluvia, reímos y lloramos juntxs, como menciona en algún lugar la poeta Yuliana Ortíz: la gente negra (y por qué no las locas, las travas) lloran y ríen con la misma intensidad... Ambos sonidos, como una pausa, dis-locación. Como quedar sostenida por la gente que me quiere.**

Las prácticas afectivas que detonaron en varias performances, como Mema y Joya, cumplen un papel importante en la construcción política de subjetividades. Este nivel afectivo que las poéticas de las obras de RAÍZ habían extendido, pueden comprenderse como "ese algo" que cambia, que te moviliza, que no te hace tomar una postura contra los poderes patriarcales hegemónicos; pero que tampoco los ignora. Es otra cosa. Y cuando se producen otras cosas, creo que existe crítica.





# Otra balsa o una variación de lo mismo

*Cuán tranquilizador es, en palabras de Hegel,  
que "nada surgirá sino lo que esté ya allí" (Arent, 1969).*

***Apunte No.3: La obra de Regina José Galindo es paradigmática, es la definición de violencia y extracción. Es ese vacío en el estómago que se nos produce a todos cuando la inmensa máquina, comienza a excavar la tierra alrededor de su cuerpo desnudo. Porque así es la violencia, es arbitraria, porque supera los medios a los cuales justifica. Galindo es el cuerpo de las mujeres en sus territorios, desmembrados por el entronque extractivista capital y un sistema machista; son los cuerpos de lxs líderes sociales que luchan contra los regímenes dictatoriales en Latinoamérica.***

Para Marina Garcés (2014), la institución es una balsa: corremos a ella para salvarnos del desastre. La balsa tiene movimientos de espontaneidad, una organización propia; está hecha de troncos de madera atados entre ellos y holgados, de manera que el agua pasa por los troncos (p. 20). Es la estabilidad de un individuo atada a una estructura rudimentaria, donde se cuelan las interrogantes, los vacíos, las grietas. Si las instituciones se agrietan ¿corremos a salvarlas?

A pesar de la crisis del 68 anti-institucional, nombrada por la misma autora Mouffe (2013) quien menciona que, en medio de las lógicas capitalistas y biopolíticas, los museos, a pesar de que han tenido un papel histórico vinculado a la disputa de tensiones, fuerzas y posibilidades; pueden ser un lugar apropiado para la intervención política, la crítica y el sostenimiento de las múltiples fuerzas económicas y políticas (p. 100). El museo, como institución puede contribuir a subvertir el marco ideológico de una sociedad de consumo.

***Apunte No.4: El «Acuerdo de Trueque» de José Luis Macas «Ranti-Ranti», con las comunidades indígenas Tola Chica y La Toglla, es un proceso de imaginación desvinculado de la cadena de producción. Cuando unx entra en la sala, siente la energía de la tierra, que parece húmeda, y está ahí con toda la vida debajo de nuestros pies. Este proceso de imaginación me interesa mucho, porque es un ejercicio de identificación —la tierra, las manos, las fotos felices de lxs comuneros—, no está delimitado por un discurso. Es una crítica a los circuitos de arte, es una crítica porque es "otra cosa", una cosa híbrida que nos hace identificar con este marco de imágenes y sonrisas, y no con los aburridos discursos sobre exotismo o victimismo sobre los cuerpos racializados.***

La crítica como la entiende Homi K. Bhabha (2022) es efectiva, es decir, dista en la identificación de un partido u otro, del amo o del esclavo, menciona: *"no produce un nuevo objeto político, otro objeto de conocimiento, sino que supera los campos de oposición y abre un espacio de traducción, un lugar de hibridez"* (p. 45).

Es estimulante hablar de la crítica, sin embargo, el contexto actual nos demuestra lo contrario. Paola Vega mencionó en una publicación, un "estado intercultural ficcional" frente al silencio de universidades decoloniales o progresistas, las cuales no abrieron sus puertas a las comunidades indígenas como centros de paz para mujeres y niños en el presente paro de junio de 2022. Incluso frente a las peticiones de docentes y estudiantes, el horizonte cultural de la crítica es étnico.

La exposición RAÍZ es un signo indígena y ancestral, que muestra que la crítica y el sistema ahora están en crisis; que la balsa está agrietada. ¿Cómo reconocer el lenguaje híbrido del amo cuando es una variación de lo mismo? Donde el sujeto indígena persiste en un orden simbólico como "a medias del opositor: nunca confiable, problemático, subversivo".

¿Cómo estas estéticas políticas de los bordados, los rituales andinos, las teorías sobre interculturalidad, así como el del horizonte étnico, son la máxima amplitud de la crítica sobre la producción teórica de las otredades?

Evidentemente, las aulas quedan limpias para los edificios de lxs próximos artistas, que construirán un discurso crítico sobre performance feminista comunitario o propuestas decoloniales. Sin embargo, en este momento, me atrevo a pensar que las estéticas políticas decoloniales "críticas", no son discursivas, cuando comienzan por articular.

## NOTAS

1 Concepto científico, en constante traducción, cuya reflexión se encamina a reconocer los grandes procesos de transformación de la biósfera y el cambio global (Zamora & Pérez, 2016).

2 Entropía del griego Trope, es transformación. En la termodinámica es una propiedad de la materia que menciona que la materia o los átomos se excitan o incrementan, de igual forma a la que se incrementa su energía (Rojas, 2004).

## BIBLIOGRAFÍA

Arendt, H. (1969). *Sobre la Violencia*. Madrid: Desde el Margen.

Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Carrera, E., & Sánchez, J. (2022). *Artishock*. Obtenido de Revista de Arte Contemporáneo: <https://artishockrevista.com/2022/01/26/raiz/>

Garcés, M. (2014). *Común (Sin Ismo)*. Quito: Desde el Margen.

Mouffe, C. (2013). *Agonística, pensar el mundo políticamente*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Rojas, J. (2004). Entropía: Breve esbozo. *Facultad de Ingeniería Rafael Landívar*, 1-11.

Zamora, E., & Pérez, M. H. (2016). Cambio Global: El Antropoceno. *Ciencia Ergo Sum*, 67-75.



# ¿Cómo piensan los ríos o cómo sabemos lo que sabemos de Óscar Santillán?

Sara Garzón

En su texto de 1995 titulado *1492: A New World View*, la académica jamaicana Sylvia Wynter, comenzó su visión crítica de los viajes de Colón hablando de ciencia. Wynter cuestionaba los presupuestos científicos subyacentes a través de los cuales se había caracterizado la conquista de Abya Yala. En ella, vinculaba la llamada "era de los descubrimientos", impulsada por España durante la Exposición Universal de Sevilla (Expo '92), el genocidio de los pueblos indígenas y afrodescendientes, la correspondiente catástrofe medioambiental.

Para ello, Wynter citó incluso el aclamado catálogo de la exposición que se produjo con motivo de la conmemoración de los 500 años de la conquista de América un par de años antes, *Seeds of Change* (1991).<sup>1</sup>



Organizada por el Instituto Smithsonian de Washington D.C. La exposición establecía que, más allá de convertir en hegemónico el mundo cristiano de principios de la era moderna, el Nuevo Mundo surgió “*revolucionando la dieta del mundo y alterando el medio ambiente global*”.<sup>2</sup>

Treinta años después, *Semillas de Cambio* resuena hoy en la muestra *RAÍZ* en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Y es que, al igual que las semillas, las raíces evocan comienzos, conexiones y arraigo a la tierra. Tanto las semillas como las raíces pertenecen a la tierra y al mundo vegetal, que a su vez posibilitan el mundo humano. De hecho, están estrechamente entrelazados en la propia construcción del Hombre; ese humano al que Wynter dedicó toda su carrera a analizar.

En medio de los debates por el quinto centenario que marcaron la larga década entre 1982 y 1995, Wynter se preguntaba: “¿Puede surgir una nueva perspectiva ecuménicamente humana que coloque los eventos de 1492 dentro de un nuevo marco de significado, que no solo considere la historia natural, sino también una historia cultural recién concebida, específica y única para nuestra especie? ¿Es acaso la historia de estas otras “formas de vida” una expresión de un tercer nivel de existencia híbrida orgánica que, según los biólogos chilenos [Humberto] Maturana y [Francisco] Verela (1987) está relacionada con la capacidad de *lenguajear*?”.<sup>3</sup> La mención de estos dos contribuyentes fundacionales a la cibernética de segundo orden en la anti-historia del colonialismo de Wynter pone de manifiesto no sólo la posibilidad de invocar otras perspectivas humanas más allá de las avanzadas por los cuerpos blancos, heterosexuales y con todas las capacidades, sino también



*How rivers think*  
Óscar Santillán (Vista de sala/instalación).  
Centro de Arte Contemporáneo, 2021

por seres más allá de lo humano. Una tercera perspectiva que desde 1995 nos ha hecho preguntarnos por la posibilidad de una historia desde la resistencia anticolonial contada desde la perspectiva de la interdependencia y los enredos intersistémicos. Es la perspectiva posthumana.<sup>4</sup>

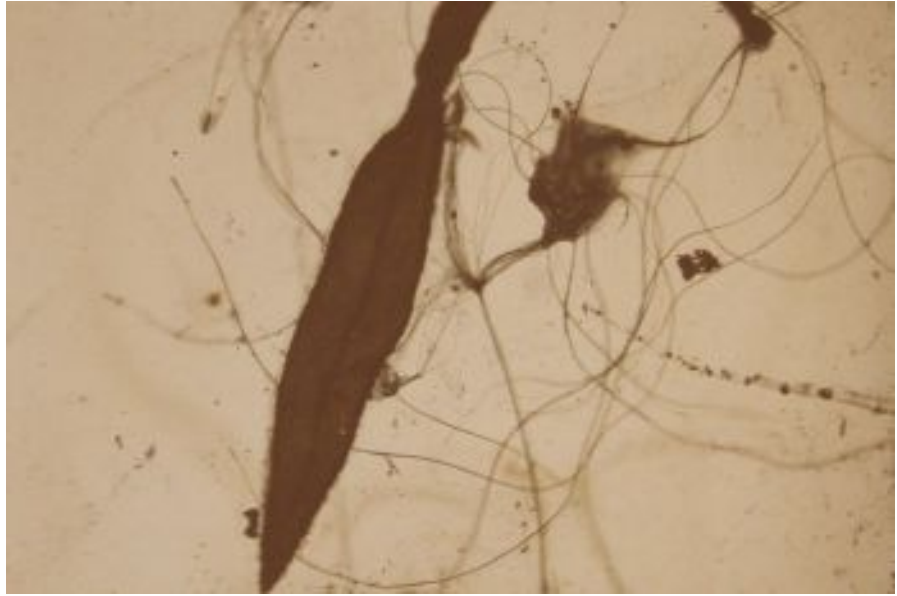
En *RAÍZ*, la obra del artista ecuatoriano Oscar Santillán, *Cómo piensan los ríos*, es una muestra elocuente de la importancia de invocar, como escribieron los curadores Eduardo Carrera y Jorge Sánchez en su declaración curatorial, "procedimientos artísticos sobrenaturales que alteren narrativas, miradas, estructuras y, sobre todo, formas de sentir el colonialismo sobre nuestros cuerpos y nuestros territorios".<sup>5</sup> Sobre todo teniendo en cuenta que, a lo largo de los años, Santillán ha entrelazado diversos escenarios científicos revelando sin resolución, algunas de las tensiones que encontramos en la anudada relación entre prácticas de creación de mundo, Ciencia (Ficción) y cosmovisiones andinas. En su obra, Santillán explora el significado del conocimiento indígena a través de formas experienciales de medios tácticos que contrarrestan y se oponen a los usos dominantes de la tecnología con fines de colonialismo. De hecho, la práctica del artista puede considerarse en parte una contribución a esa tercera perspectiva que Wynter anhelaba. En su metodología y práctica, denominada *ANTIMUNDO*, el artista investiga y documenta "los bordes de nuestra realidad normativa". Así, Santillán incluso "nos obliga a actuar sensualmente, a contaminar las narrativas, a sobrepasar las convenciones imperantes, a participar dentro de intrincadas ecologías del yo".<sup>6</sup> Para ello, el artista emplea formas de conocimiento descentralizadas y transdisciplinarias, abiertas también a seres diversos. Su práctica se ocupa de las problemáticas y paradojas de la ciencia en las Américas, recurriendo a perspectivas no humanas para articular y poner en primer plano las epistemologías y ontologías indígenas. Las obras representativas de la investigación más amplia del artista sobre la relación paradójica entre ciencia, narrativas de ciencia ficción y epistemologías latinoamericanas, también incluyen: *Solaris* (2017), *Baneque* (2016), *La era de la información andina* (2021), entre otras.

Para la pieza de instalación, *Cómo piensan los ríos* (2018-2019) presentada en *RAÍZ*, Santillán reunió ochenta diapositivas que presentan agua y plantas del Amazonas. Mientras navegaba en canoa por un río del Amazonas (llamado "Kushuimi" por los nativos shuar), el artista tomó varias muestras del agua y de pequeños elementos que flotaban sobre la superficie. A continuación, vertió estas muestras en diapositivas personalizadas y las selló, preservando así cada uno de sus ecosistemas vivos. Este raro punto de vista presentado por el artista nos permite ver el río de una manera nueva, no como imágenes que lo representan, sino mostrándonos el propio río desde dentro, como un cuerpo que contiene mundos infinitos.

En este ejercicio pseudo-científico de viajar por el río Kushuimi, recolectar y documentar estas muestras, Santillán plantea una pregunta similar a la que Wynter planteó en su momento: no se trata solo de lo que sabemos, sino de cómo sabemos lo que sabemos.

Siguiendo esta línea de cuestionamiento, el título de esta pieza hace referencia al célebre libro basado en la Amazonia ecuatoriana *Cómo piensan los bosques*, escrito por el antropólogo Eduardo Kohn.<sup>7</sup> Lo importante de la referencia al libro de Kohn es la invitación a participar en una visualidad post-humana. Una forma de visión que supere el ocularcentrismo y abra nuevos campos de conocimiento basados en otras formas de ser y existir en el mundo. Al preguntarse por nuestra relacionalidad con el mundo no humano, el mundo espiritual y animal que impregna las selvas y el mundo indígena que las habita, Kohn dilucida las limitaciones de atarse a un perspectivismo antropocéntrico. Como resultado de este antropocentrismo, Kohn estipula que "No somos capaces de ver las innumerables formas en que las personas están conectadas a un mundo más amplio de vida, ni cómo esta conexión fundamental cambia lo que podría significar ser humano".<sup>8</sup> Al proponer una antología más allá de lo humano, Kohn cuestiona la propia noción de *Hombre*, que ha sido sistemáticamente asumida en los relatos científicos y en las historias profundas de las expediciones botánicas. Y, por humano y por formas centradas en el hombre de conocer el mundo, Kohn se refería a las ideas modernas, blancas y occidentales del conocimiento.

Sin embargo, más allá del título, la instalación de Santillán es igualmente coherente con el rechazo de Kohn a la representación. A contracorriente de los sistemas lingüísticos y simbólicos humanos, la instalación del artista pone en primer plano la cuestión de la creación de mundos, ya que éstos no pretenden simplemente presentar visiones culturalmente diferentes del mundo, sino mundos totalmente distintos, es decir, múltiples realidades o ideas de lo real.<sup>9</sup> Realidades que no son creadas únicamente por los humanos, sino por plantas, ríos, montañas, animales y espíritus. Esos son los mundos que nos rodean, de hecho, que nos hacen. Al trasladar nuestra atención al mundo creado por el río, al conservar los múltiples ecosistemas de los ejemplares que capturó en sus viajes por sus aguas, el artista nos presenta la materialidad de esos mundos. Se trata de perspectivas vegetales o, incluso más que eso, orgánicas sobre lo real, sus propias formas simbólicas y lenguajes de interrelación para construir significados en el mundo, relaciones y conexiones entre especies. En definitiva, son puntos de vista que nos adentran en la idea de cómo piensan y crean los ríos. Sin embargo, lo más importante de esta estrategia de plantear los modos de creación del mundo por parte de los sujetos dentro del río, es que la instalación no se desarrolla simplemente para criticar los sistemas occidentales de producción de conocimiento. Por el contrario, surge de situar nuestra atención en otras formas de ser, donde la cuestión de vivir, existir y florecer surge fuera de los límites del hombre de Vitruvio.



Entre una plétora de proyectos artísticos y genealogías reunidas desde el sur global, en relación con nuestras historias compartidas de colonialismo y nuestras realidades coloniales, el proyecto multi-especies de Santillán continúa cuestionando las implicaciones científicas asociadas a las caracterizaciones de los eventos de 1492. Narrativas históricas que conllevan implicaciones ontológicas para la forma en que entendemos y rechazamos la distopía de ciencia ficción que inicia con la llegada de Cristóbal Colón en 1492 y las expediciones científicas posteriores, que han convertido la Tierra no sólo en un objeto de representación, sino que a su vez también han secuestrado nuestra imaginación para hacernos creer que los sistemas del mundo moderno-colonial son el único mundo posible.



***How Rivers Think***

2018

Dimensiones variables

Agua y plantas de la Amazonía recolectadas y selladas dentro de 80 diapositivas personalizadas

*How Rivers Think* muestra un herbario real, sin embargo es extraño ya que, en lugar de secar las muestras botánicas para mantenerlas en un estado prístino y aislado, en este trabajo encontramos que esas muestras se han mantenido como pequeños ecosistemas en sí mismos.

## NOTAS

1 Citado en Sylvia Wynter, "1492: New World View" en *Race, Discourse, and the Origin of the Americas: A New World View*. eds. Vera Lawrence Hyatt y Rex Nettleford (Washington DC: Smithsonian Institute, 1995), 5-6. Véase el número especial de otoño/invierno de 1991 de la revista *Newsweek*. Ese número, titulado *1492- 1922, When Worlds Collide: How Columbus's Voyages Transformed Both East and West* fue preparado conjuntamente por el editor de la revista y el personal del Museo de Historia Natural del Instituto Smithsonian encargado de la exposición del quinto centenario colombino "Seeds of Change". Véase también el catálogo que acompañó a la muestra.

2 Herman J. Viola y Margolis Carolyn, eds. *Seeds of Change: a Quincentennial Commemoration* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991).

3 Wynter, "1492: Nueva visión del mundo" 7.

4 Para más información sobre la relación entre la cibernética de segundo orden y el posthumanismo, véase Cary Wolfe, "In Search for a Posthumanist Theory: The Second-Order Cybernetics of Maturana and Varela". *Cultural Critique*, no. 30 (primavera, 1995): 33-70.

5 Eduardo Carrera R. y Jorge Sánchez, "Raíz", *Artishock*, 26 de enero de 2022. [Última visita el 6 de junio de 2022] [https://artishockrevista.com/2022/01/26/raiz/?fbclid=IwAR2ENMk\\_VG3ekUDwmgeDxAoGjkEU-90GWgucqINGjmCCiD81mdN8DwFHpAcM](https://artishockrevista.com/2022/01/26/raiz/?fbclid=IwAR2ENMk_VG3ekUDwmgeDxAoGjkEU-90GWgucqINGjmCCiD81mdN8DwFHpAcM) [Traducción mía].

6 Página web personal de Óscar Santillán <https://antimundo.org/intro>

7 Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (Berkeley: University of California Press, 2013).

8 Kohn, *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano*, 6.

9 Kohn, *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano*, 7.

## OSCAR SANTILLAN'S HOW RIVERS THINK OR HOW WE KNOW WHAT WE KNOW

Sara Garzón

In her 1995 text titled *1492: A New World View*, Jamaican scholar Sylvia Wynter, started her critical overview of Columbus's voyages speaking about science. Wynter interrogated the underlying scientific presuppositions through which the conquest of Abya Yala had been characterized. In it, she linked the so-called age of discoveries, promulgated by Spain during the Universal Exposition of Seville (Expo '92), to the genocide of Indigenous and Afro-descendant peoples alongside the ensued environmental catastrophe. To that end, Wynter even quoted the acclaimed exhibition catalog that was produced for the 500-year commemoration of the conquest of America a couple of years earlier, *Seeds of Change* (1991).<sup>1</sup> Organized by the Smithsonian Institute in Washington D. C., the exhibition established that beyond rendering the early-modern Christian world as hegemonic, the New World came into being by "revolutionizing the World's diet and altering the global environment".<sup>2</sup> Thirty years apart, *Seeds of Change* today resonates with the show RAÍZ at Centro de Arte Contemporáneo, Quito. Like seeds, roots evoke beginnings, connections, and land-rootedness. Both seeds and roots belong to the earth and the vegetal world, which in turn enable the human world. In fact, they are closely intertwined in the very construction of *Man*; that human that Wynter spent her entire career interrogating.

Deep in the quincentennial debates that marked the long decade between 1982 and 1995, Wynter asked: "Can there emerge a new and ecumenically human view that places the events of 1492 within a new frame of meaning, not only of natural history, but also of a newly conceived cultural history specific to and unique to our species, because the history of those other "forms of life" give expression to a third level of hybridly organic, and—in the terms of the Chilean biologists [Humberto] Maturana and [Francisco] Varela (1987)— *Languaging existence?*"<sup>3</sup> The mention of these two foundational contributors to second order cybernetics in Wynter's anti-history of colonialism brings to bear not only the possibility of invoking other human perspectives beyond those advanced by white, heterosexual, and all abled bodies, but also by actants beyond the human. A third perspective that since 1995 has made us wonder about the possibility of a history of anti-colonial resistance told from the perspective of interdependence and intersystemic entanglements. That is, from a post-human perspective.<sup>4</sup>

In RAÍZ, the work the Ecuadorian artist Oscar Santillán, *How Rivers Think*, is an eloquent demonstration of the importance of invoking, as curators Eduardo Carrera and Jorge Sánchez wrote in their curatorial statement, "supernatural artistic procedures that alter narratives, gazes, structures and, above all, ways of feeling colonialism on our bodies and our territories".<sup>5</sup> Especially given that, throughout the years, Santillán has engaged several inclusive scientific scenarios revealing without resolution some of the tensions we find in the knotted relationship between worldmaking practices, Science (Fiction), and Andean cosmovisions. In his work, Santillán explores the meaning of indigenous knowledge through experiential forms of tactical media that counter and push back against mainstream deployment of technology for the purpose of colonialism. In fact, the artist's overall practice can partially be seen as contributing to that third perspective that Wynter yearned for. In his methodology and practice, which he called ANTIMUNDO, the artist investigates and documents "edges of our normative reality". Santillán even "compels us to act sensually, to contaminate narratives, to exceed ruling conventions, to participate within intricate ecologies of selves".<sup>6</sup> For this, the artist employs decentralized and transdisciplinary forms of knowledge that are also open to diverse beings. His practice is concerned with the problematics and paradoxes of science in the Americas, engaging in non-human perspectives to articulate and bring to the fore indigenous epistemologies and ontologies. Works that are representative of the artist's broader investigation into the paradoxical relationship between science, science fiction narratives, and Latin American epistemologies also include: *Solaris* (2017), *Baneque* (2016), and the *Andean Information Age* (2021), among others.

For the installation piece, *How Rivers Think* (2018-2019) presented at RAÍZ, Santillán gathered eighty slides presenting water and plants from the Amazon. While canoeing down a river in the Amazon (called "Kushuimi" by the native Shuars) the artist took various samples of the water. These samples were then



poured inside customized slides and sealed, preserving each of their living ecosystems. This rare viewpoint presented by the artist allows us to see the river in a new way, not as representational image it, but rather as a body containing endless worlds. In this pseudo-scientific exercise of traveling through the Kushuimi river, collecting, and documenting these samples, Santillán asks a similar question posed by Wynter; that is the question not of what we know, but how we know what we know.

Following this line of questioning, the title of this piece refers to the celebrated book based on the Ecuadorian Amazon, *How Forests Think* written by anthropologist Eduardo Kohn.<sup>7</sup> What is important about the reference to Kohn's book is the invitation to engage in a post-human visibility. A form of vision that surpasses ocularcentrism and opens up new fields of knowing based on other forms of being and existing in the world. In asking about our relationality with the non-human world, the spiritual world, and animal world that permeates the jungles and the indigenous world that inhabits it, Kohn elucidates the limitations of binding to an anthropocentric perspectivism. As a result of this anthropocentrism, Kohn stipulated that "we are not able to see the myriad ways in which people are connected to a broader world of life, or how this fundamental connection changes what it might mean to be human".<sup>8</sup> By proposing an anthology beyond the human, Kohn would come to interrogate the very notion of Man so consistently assumed in scientific accounts and the deep-seated histories of botanical expeditions. And, by human and by human-centric forms of knowing the world, Kohn also meant modern, white, western epistemologies.

Beyond the title, however, Santillán's installation is equally consistent with Kohn's refusal of representation. Against the grain of human linguistic and symbolic systems, the artist's installation foregrounds the question of worldmaking, as these seek not simply to culturally present different worldviews, but entirely different worlds, that is, multiple realities or ideas of the real.<sup>9</sup> Realities that are not created by humans alone, but by plants, rivers, mountains, animals, and spirits. Those are the worlds that surround us, in fact, that make us. By switching our attention to the world created by the river, by preserving the multiple ecosystems of the specimens that he caught in his travels

throughout its waters, the artist presents us instead with the materiality of those worlds. These are vegetal or even more than that, organic perspectives about the real, their own symbolic forms, and languages of interrelationality to construct meaning in the world, relations, and connections between species. In short, these are views that engage us into the idea of how rivers think and create. However, what is most important from this strategy of posing the modes of world-making by the actants within the river, is that the installation is not developed to simply critique western systems of knowledge production. Rather, it is one that emerges from placing our attention into other ways of being, where the question of living, existing, and flourishing emerges outside the bounds of the Vitruvian man.

Among a plethora of artistic projects and genealogies gathered from the global south, vis-à-vis our shared histories of colonialism and our colonial realities, Santillán's multi-species project continues to question the scientific implications attached to the characterizations of the events of 1492. Historical narratives that carry ontological implications for the way in which we understand and come to refuse the science fiction dystopia initiated with the arrival of Christopher Columbus in 1492 and the scientific expeditions thereafter that have rendered the Earth not only an object of representation, but that have also sequestered our imagination to make us believe that the modern-colonial world systems is the only possible world.





# Con las raíces para afuera

Mag De Santo / Duen Sacchi

Duen, amor mío, estuve investigando y pensando:

La raíz cuadrada es un número que se multiplica a sí mismo. La multiplicación de sí es algo parecido a la reproducción, estoy diciendo entonces que los números de algún modo están pariéndose a sí mismos. Como nosotros, algunos muchachitos que buscamos parirnos. Por cierto, ayer caminaba solo bajo el sol del otoño pensando en cómo hacerme una mastectomía y poder, también, amamantar al futuro.

Las raíces cuadradas están signadas por cierta irracionalidad, como la propia idea que las vincula, una conjunción de dos elementos que difícilmente parecieran pertenecer a un mismo universo semántico, el de las raíces y el de las líneas rectas. La raíz de un gran árbol jamás podría ser representada como un cuadro, no obstante, el símbolo de la raíz cuadrada es un ángulo que se incrusta bajo el renglón y se dispara hacia arriba como un brote desviado, un brote con un brazo sin tutor que le da techo, amparo, reparo a los números: una forma abstracta de una raíz que puja por salir.

Además, las raíces de las plantas, desde el antropocentrismo, son los órganos de la vegetación.

Hay filósofos europeos de tupido bigote que dicen que aquello que está enterrado en la profundidad permite erguirse y elevarse en lo alto. La ecuación pareciera ser la siguiente: la altura que se alcanza en la vida moral es directamente proporcional a la profundidad a la que uno se somete. Peor aún, las hondas raíces están ligadas a las sombras y la oscuridad del padecimiento, y la elevación del tronco y la copa con un brillante éxito cercano a la claridad del sol. Luego vendrán todos los demás con la teoría del rizoma.

Hace un tiempo me obsesionan las películas de zombis, y en aquel momento supe que la idea de muertos vivos en el mundo de las mercancías proviene de la esclavitud de las plantaciones, el wudú y la revolución de Haití. Las vísceras colgando y la zombificación como un embrujo vudú son algunas de las ideas que ha utilizado Hollywood, cuya práctica sistemática es omitir también el color de piel del cuerpo del trabajo esclavo en la historia del capitalismo.

La piel, el órgano más ancho y largo, tal como señalas en tu libro, se utilizó para individuarnos y separarnos del cosmos, es la casa principal del racismo y las metáforas de la oscuridad como sinónimo de lo malo sus ventanas; la piel, decía, es el límite que utilizó la historia del arte para insistir en las relaciones asimétricas de figura y fondo, del sujeto y la gran tierra como telón detrás. La piel, también, contornea el cuerpo humano para evitar la desviseración, la caída al suelo de las tripas.

Las lianas, entonces, esas raíces suspendidas de las nubes, los órganos del Gran Chaco exceden los límites de la representación, andan por fuera, por arriba, al costado del camino. No se ocultan, se muestran por todos lados.

Mirando por la ventana el último abril pensé que las lianas que cuelgan en la yunga de tu casa familiar son los órganos de las plantas a la vista. Y supe que no todas las raíces se nutren en la profunda humedad de lo invisible. Algunas se exponen. Viscerales.



Creo poder concluir dos cuestiones generales, por un lado, lxs filósofos dirán devenir planta, devenir mujer, devenir rizoma, explicitando no solo que nunca fueron ni planta, ni cosmos, ni animal, ni mujer sino que además tal vez son parte productiva de la imaginación racista que supone que toda raíz se oculta en la tierra negra para crecer hacia lo claro/blanco. De lo que sigo un segundo punto, las raíces no siempre aluden a lo subterráneo, lo oculto, lo primero, el órgano principal o la gran madre del reino vegetal.

Tal vez, las raíces, se parezcan más a nosotros, que andamos por la vida, un poco visibles y otro poco no tanto, molestando un poco y otro poco tapados, arriba, abajo y al costado, sin devenir ni varón ni mujer, queriendo parir sin ser madres, queriendo amamantar sin tetas. Tal vez sean un poco como nosotros, sin reinos y con pocos derechos, apenas con unos nombres inventados que a tanta gente le cuesta recordar.

Te escucho,

Está atardeciendo, te leo.  
—Ramón Yuto me mordisquea los  
cordones—

Mag

Me gusta saber que la yunga también te habla, el monte es así, susurra todo el tiempo, te cuenta mil cosas, no son cosas para hacer, son cosas para vivir. La imagen de la desraización civilizatoria es poderosa. —Ahora que lo dices entiendo un poco mi dificultad de responder al mandato escolar de dibujar árboles platónicamente jerarquizados—. Te veo ahora escapando de la rutina comunitaria en mi casa familiar, fregando los trastos y mirando la desviseración de la yunga, escuchando.



Hola ¿Cómo estás hoy? —Lee suave-  
cito, el hola es dulce y el hoy se pierde  
casi en la exhalación de las s, es una  
caricia—, Me hiciste recordar nues-  
tros primeros encuentros —Fuera de  
la yunga. En medio del asfalto tus car-  
tas llegaban desde bares ruidosos—,  
creo que tu amor por los diarios tam-  
bién frutece en las cartas.

Frutecer es un verbo que no existe, pero —suspiro: entra el aire sale el aire,  
me lleno me desllo— qué cosas bellas hacemos con las palabras que no  
existen. Aunque en este caso creo que es una imposibilidad del mundo que  
creó esta lengua que hablamos —y nos habla— en primera instancia. Esta  
lengua no conocía la palta, ¿Cómo podría entonces frutecer? Aquí a mi lado,  
frutecen las paltas, su semilla, suele enraizar dentro del mismo fruto, madura  
el fruto y enraíza al mismo tiempo: frutece.

Frutecer es muy de la yunguez. Enraizarse entonces no es un proceso lineal  
—ni literal ni rizomático—, ni espacial ni temporalmente. Enraizar puede ser  
desviserarse —como vos dices (escuchá suavecito aquí el vos y el dices, casi  
como si la e desapareciera al final y el vos fuera casi un soplo de s)—; abra-  
zarse: ya te conté del abrazo del batey, ese árbol que se abraza para vivir a  
otro y aprieta tanto tanto que lo confunde como propio y el abrazo se vuelve  
mortal; empielarse —(des)-hacerse (en) la piel—, como ese otro árbol que  
le decimos *palonjabonao* —me gusta porque siempre que cae un trocito de  
corteza más marrón y suave es su piel—, O frutecer como la palta.

Aguacate y palta son palabras del náhuatl y el quechua respectivamente,  
me pregunto de qué manera el mundo al que pertenecen —pertenecemos—,  
habrá enraizado la lengua del colono. ¿Abrazo batey?

Intento criar una palta por cada año fuera de la yunga. Hace unos meses hablaba con Felly en el museo de Panamá, también él cría paltas y me contaba cómo comunicar la savia de una semilla en proceso de enraizarse con la savia de otra. Le conté que el palto grande de mi casa familiar estaba de a poco dejándonos, ese palto está hace mucho tiempo resguardando el monte, —su dueño ha-

bló con mi dueño, secretea-  
ron—. Y ahora me necesita.  
Por eso voy camino a ensa-  
viarle: es algo así como un  
proceso de dar lugar a que  
en su tronco se enraíce una  
palta nueva, que tome de su  
sabiduría añeja. Otra forma  
de enraizar entonces sería  
el ensaviamiento, el contac-  
to y mixtura de savias.

Criar paltas no es lo mismo  
que cultivar paltos  
—o aguacates—.

El cultivo, hablábamos con Felly, es parte de procesos complejos de mercantilización del gusto por parte del capital, para generar nuevos mercados. Estos cultivos de mercado han producido históricamente desplazamientos territoriales forzados de animales, insectos y humanos, tala indiscriminada, sequía, endeudamiento, tráfico, vulneración de derechos humanos y no humanos básicos, entre tantas cosas. Pero el monte habla. Y en la charla la palabra se nos fue brotando y entre las lenguas que habitamos fuimos ensaviando la historia de dos países, alrededor de seis comunidades originarias y

más de diez lenguas no imperiales e imperiales, tres invasiones, mil resistencias armadas y no armadas. Criar paltas es un proceso político crítico.

Así como el monte cuando habla, que frutece, desvisera, abraza, ensavia, empiela, cría.

Hola Mag, ¿Estás ahí aún? Aquí anochece. Suavecito sobre tu piel.

Duen





# ARTISTAS

*Kiñe Lafken Ngelay Afpun (Un Océano Sin Frontera).  
Fotograma de video. Comunidad Catrileo + Carrión*

# Óscar Santillán <Ecuador>

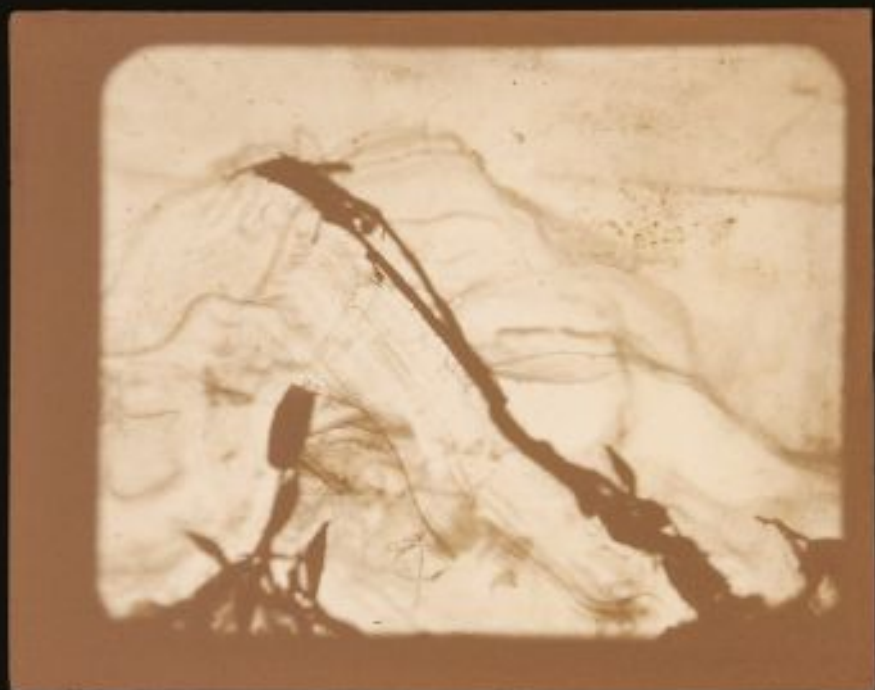


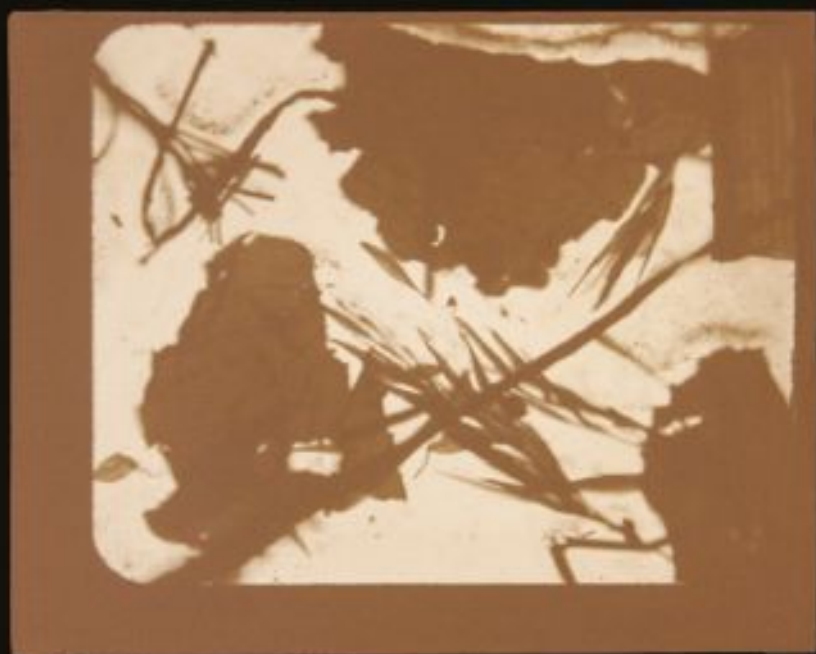


*How Rivers Think* muestra un herbario real, sin embargo, es extraño ya que, en lugar de secar las muestras botánicas para mantenerlas en un estado prístino y aislado, en este trabajo encontramos que esas muestras se han mantenido como pequeños ecosistemas en sí mismos.

El título de esta pieza hace referencia a destacados textos antropológicos por ejemplo, *Cómo piensan los nativos* (1922) y, más recientemente, el texto *Cómo piensan los bosques* (2013), escrito por Eduardo Kohn a partir de su investigación de campo en la misma Amazonía ecuatoriana.

Óscar Santillán  
*How Rivers Think*  
2018





# Jose Luis Macas <Ecuador>

La propuesta *Ranti Ranti/Trans-acción - Acuerdo de Trueque* busca crear otras formas de representación del paisaje - territorio desde la *mundeidad* Andina. Invita a pensarnos más allá de la estructura del Estado nación y la hegemonía del mapa planimétrico, como herramienta de control y saqueo, generando representaciones - ensamblajes a partir de la puesta en acción del principio ético de reciprocidad andina *Ranti Ranti*.



La obra reflexiona sobre los intercambios de materiales, trueques y celebraciones entre miembros de dos comunas indígenas que habitan las faldas del volcán Ilaló, específicamente la comuna Tola Chica y La Toglla. Esto, tomando en cuenta que son espacios donde la especulación inmobiliaria ha impulsado procesos de urbanización y usos del suelo que han afectado el tejido socioambiental y cultural, así como la vulneración de los derechos de la naturaleza.

José Luis Macas  
*Proyecto "Ranti-Ranti Acuerdo de Trueque"*  
2021

*Cartografía tejida*  
57 x 74 cm  
Carta topográfica del volcán Ilaló, tejida con tintura sobre cartulina, a partir de tierras de la comuna Tola Chica y La Toglla



***Manos que dan reciben***

20 x 35 cm

Serie de 16 fotografías cubiertas con tierra de la comuna  
Tola Chica y La Toggla.

Chorro de tinta sobre papel de algodón



***Ilaló: Menos cemento, más árboles***

Dimensiones variables

Ensamblaje

Madera, tierra, cemento y texto









## Carlos Martiel <Cuba/USA>

Una historia de racismo, expulsiones y suicidios colectivos, que data de los tiempos de la Colonia y ha marcado y reducido a la población Guaraní en Brasil.

Luego de terminada la guerra con Paraguay, en 1870, el Gobierno de Brasil comenzó a vender la tierra, pisoteando los derechos de las poblaciones originarias que vivían y aún viven allí. Con el paso del tiempo, la situación de los Guaraníes y otros pueblos indígenas de Brasil se ha agudizado, ya que han sido desalojados de sus tierras y masacrados por pistoleros al servicio del agronegocio. A pesar de esto, la lucha pacífica por los derechos y la demarcación del territorio de estos pueblos ancestrales sigue en pie.

El artista Carlos Martiel se para dentro de la galería llevando en su cabeza un cocar Guaraní Kaiowá cubierto de sangre humana.

Carlos Martiel  
***Lamento Guaraní***  
2017  
Fotografía, registro de performance  
Dimensiones variables

Los Kayapós son un pueblo indígena de Brasil, que habitan en Mato Grosso y Pará, al sur de la Amazonia. Durante siglos esta población ha luchado por su supervivencia, la conservación de sus costumbres ancestrales y la demarcación de su territorio. La minería, la deforestación, los intereses agrícolas y los "ruralistas" conforman las principales causas de la lucha política de este pueblo que, a menudo, dan lugar a disputas y conflictos violentos.

Los llamados "ruralistas" son un grupo que representa a grandes corporaciones agroindustriales nacionales y multinacionales que han amenazado, repetidamente, los derechos a la tierra y a la supervivencia de la mayoría de las poblaciones indígenas en Brasil.

Carlos Martiel

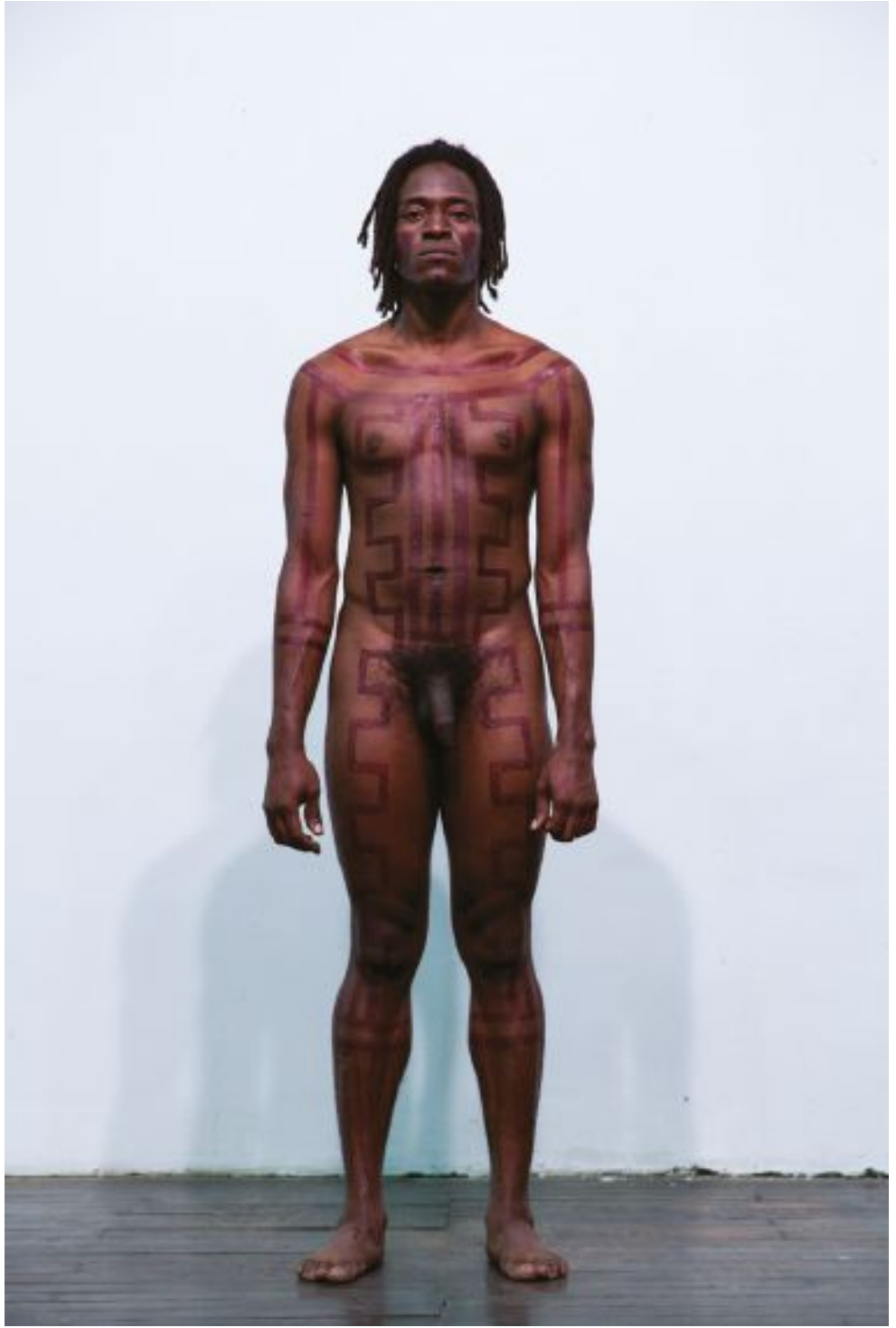
**Lamento Kayapó**

2017

Fotografía, registro de performance

Dimensiones variables

\*Pintura corporal Kayapó realizada sobre el cuerpo de artistas, con sangre humana, por un indígena.



*Dos catéteres en los antebrazos del artista provocan que la sangre fluya por sus brazos y se mezcle con el agua del mar.*



Carlos Martiel  
*Lazos de Sangre*  
2010  
Video performance, dimensiones variables









A *Gente Río (We River)* considera las conexiones entre sitios de infraestructura extractivista e industrial y desastres ambientales en Brasil.

La película se centra en cuatro sitios: la Represa de Itaipú, la segunda central hidroeléctrica más grande del mundo, donde el proceso de expropiación de tierras se convirtió en el catalizador del surgimiento del Movimiento de Trabajadores Sin Tierra (MST); la represa de Belo Monte, en el río Xingú, donde la concesión de licencias ambientales ha estado marcada por una serie de irregularidades y una profunda resistencia indígena; la represa Bento Rodrigues, que colapsó liberando residuos peligrosos de la empresa minera Samarco y provocó un desastre ambiental sin precedentes en Brasil; y, por último, el Vale do Ribeira, donde las comunidades indígenas caiçara y quilombola se han resistido a la construcción de una represa.

La artista destaca el conocimiento acumulado de las comunidades, presentando un cuerpo colectivo que resiste a la extinción impuesta por proyectos orientados al desarrollo.



Carolina Caycedo  
**A Gente Río (We River)**  
2016  
Video instalación, dimensiones variables









Habitamos en distintos territorios: *Pikunmapu / Qullasuyu* (llamado Chile) y territorio *Kumeyaay* (frontera EEUU / México). Las naciones no solo tienen tradiciones e identidad, también tienen cambios y revoluciones. Hacia esa energía en constante movimiento queremos ofrendar este video que hemos tejido, como una ceremonia que está por venir. Queremos estimular la imaginación política y el amor radical (Andrew Jolivéte), como gestos de reciprocidad mediante estas acciones, que anhelan comunicarse a través del mar.





Cada acción realizada en el proyecto está pensada como una relación con el gran cuerpo de agua (füta lafken), que ha sido nombrado como Océano Pacífico. Gabriela "Himitsu" Nuñez construyó una atmósfera sonora para esta experimentación colectiva.

Este video está compuesto por dos performances en diferentes lugares, dos piezas textiles: un cordón de las comunidades y una pieza tejida en técnica mapuche llamada *Ñimikan*. Esto, acompañado de un texto poético que viaja junto al desplazamiento de aguas y textiles, invitando a sensibilizarse con otra noción del mar como una memoria fluida de marealécticas (Kamau Brathwaite), que rompen con el tiempo lineal como única forma de entender la vida.

Junto al video hay dos piezas gráficas que iteran el texto poético y lo transfieren a una materialidad diferente, pues en la retórica de la repetición también se alberga la transformación. El texto navega en una geografía incierta del lenguaje, donde las lenguas elegidas hablan del lugar de enunciación que, como comunidad, hoy nos convoca. Enmarcado a su vez con el mismo diseño textil mapuche de la pieza registrada en el video: dos peces, dos corazones entretejidos que protegen este texto, pues se trata de una ceremonia que aún no posee una geografía delimitada.

Comunidad Catrileo+Carrión  
*Kiñe Lafken Ngelay Afpun (Un Océano Sin Frontera)*  
2021  
Video y afiches, dimensiones variables

kiñe lafken ngelay afpun      one ocean, no borders

chi afpunmapu çüpükaçey  
tañi nürüftükuaetew      the frontier was built  
ka tañi apümaetew      to try to lock us in  
and consume ourselves

pu lamnçen anay, pu lamnçen anay      sisters, sisters  
füta küif      a long time ago  
niçkeiu sentren kimün      we used to have much knowledge  
welu fey winka katrûfui      but the colonizer  
tañi tukulpan zuçu      cut our memory

welu fewla petu monçeleiñ      but we are still alive  
newenkülen anay      we are strengthened  
iñchiñ ka kiñe rayünkülen      and now thriving

iñchiñ ta      we are  
epu rume çe      more than human  
epu rume piwke      more than two hearts  
epu pillan      two volcanoes  
epu rume challwa      a shoal  
epu llellipun      two ceremonies  
epu witral      two textiles  
epu mapu      two lands  
kiñe lafken      one ocean  
ngelay afpun      no borders

cañileo+cañion community 2021

kiñe lafken ñgelay aspun un océano, sin fronteras  
chi aspunmapu q̄p̄ukaq̄ey la frontera fue construida  
tañi ñürüftükaq̄ew para tratar de encerrarnos  
ka tañi apümaq̄ew y así consumirnos a nosotrxs mismxs

pu lamñen anay, pu lamñen anay ay hermanas, ay hermanas  
füta küfi hace muchísimo tiempo  
ñieq̄eu fentren kimün tenemos tanto conocimiento  
welu fey winka kañrüfui pero el colono cortó  
tañi tukulpan zuçu nuestra memoria

welu feywa petu mongeleñi pero seguimos uiuxs  
ñewenkülen anay fortalecidxs  
iñchiñ ka kiñe rayünkülen ahora también floreciendo

iñchiñ ta somos  
epu rume che más que humanxs  
epu rume piwke más que dos corazones  
epu pillan dos volcanes  
epu rume challwa multiplicidad de ppees  
epu llellipun dos ceremonias  
epu wital dos textiles  
epu mapu dos territorios  
kiñe lafken un océano  
ñgelay aspun sin fronteras

cañilles+carrión community 2021





# EL ABOMINABLE PECADO DE LA SODOMÍA

The abominable sin of sodomy

## Colectivo Ayllu

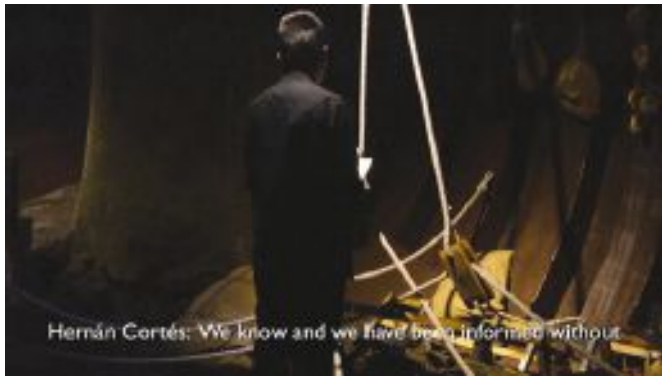
<Migrantes Transgresorxs del Reino de España>

A través de un recorrido laberíntico por cuatro estaciones, esta instalación multimedia se propone como una *huaca* andina, desde donde se establece una crítica a la construcción occidental y heterosexual del proyecto colonial inaugurado en 1492, en el cual los perros jugaron un papel fundamental como herramienta de tortura.



Este proyecto represivo no acabó en la colonia, sino que, contemporáneamente, su poder se multiplicó a través de nuevos perros: fronteras, policías, centros de internamiento de extranjeros, entre otros. Así también, la instalación recupera formas de resistencia espiritual que se han mantenido en Abya Yala a pesar de la violencia.

Para el desarrollo de esta instalación, el colectivo propuso unos “muros blandos” a partir de las imágenes/collages generados en su residencia en el Australian Print Workshop (Melbourne) en el 2019, los cuales fueron complementados con un suelo de arena, diferentes luces, olores, audios y videos, culminando el recorrido con perreo. ‘La culpa no es nuestra, la culpa es blanca y cristiana’.



Hernán Cortés: We know and we have been informed without



And that is that each primary temple has one or two men



and they speak as such; and in their behaviour, clothes



replied that they were not guilty,  
because from the moment they were born



and in that way he had them enslaved.



In the Puna and in most of the region of Puelo Viejo,  
I already wrote how they used the narváus tin;

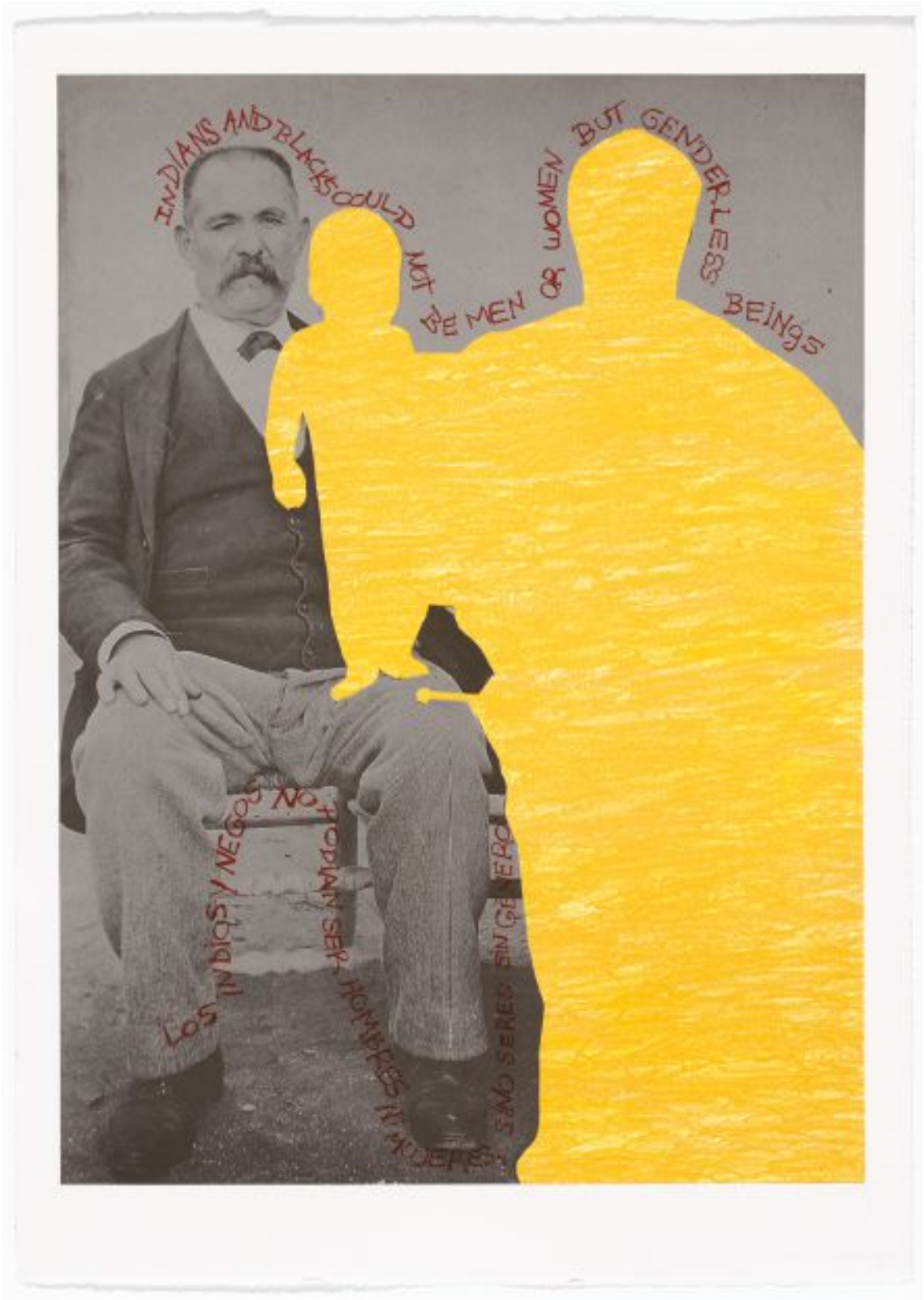


but if this were known, they made him a big affront,  
calling him a woman.





Colectivo Ayllu  
***No nos culpes por lo que pasó***  
2020  
Instalación, dimensiones variables

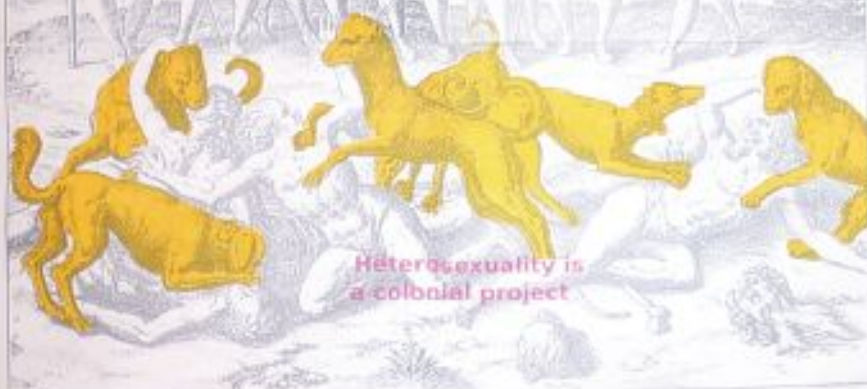




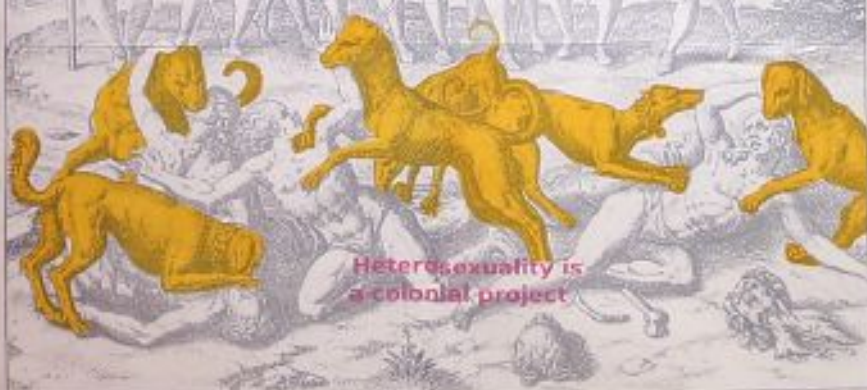
they differ little from animals they also go naked they are shy and devoted  
*Se diferencian poco de los animales andan tambien desnudos, son timidos y estan entregados*  
 to the shamanry  
*a los mas ignorantes*  
 Crimes of lust and Sodomy  
*delitos de lujuria y sodomia*



**"They were all sodomites and they committed that abominable sin"**



**"They were all sodomites and they committed that abominable sin"**



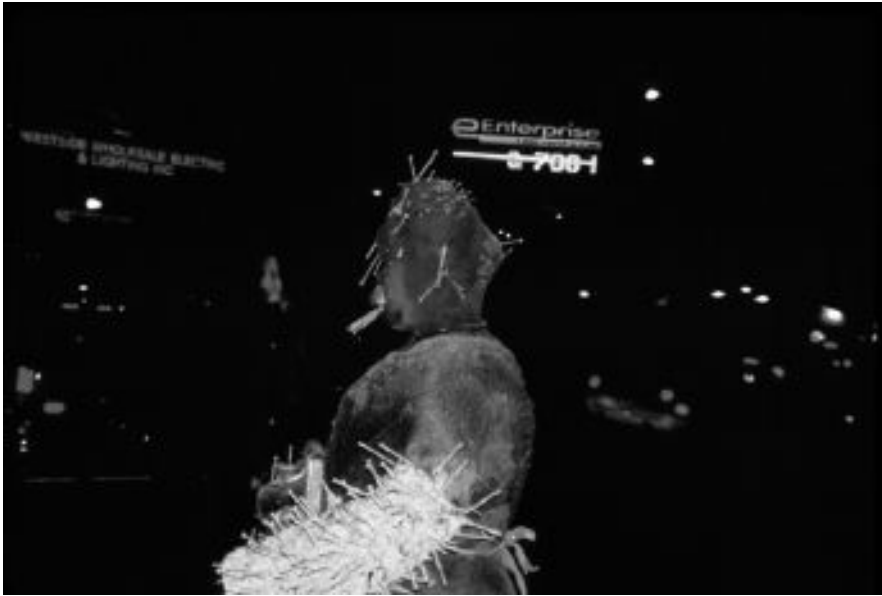


*Destierro* (Displacement) crea una relación entre la fe religiosa y la confianza que tiene un pueblo en la eficacia de sus gobernantes. El objeto al que hace referencia la obra es un *Nkisi Nkonde*, un fetiche religioso, principalmente oriundo del Congo, que se utiliza por los practicantes de esta religión animista para pedir deseos al objeto, que está "cargado" o activado con reliquias o partes corporales de un difunto. Cada clavo en el objeto es un deseo cumplido.

La creencia dice que estos objetos de poder tienen una alta eficacia, pero, a cambio, el que pide tiene que hacer una promesa como agradecimiento del deseo realizado.

Si esta promesa no se cumple, el espíritu que está en el *Nkisi* "despierta" y va en busca de aquel que no cumplió, para descargar en su contra todo su poder. Estos objetos son tan respetados y temidos, que se utilizan en ocasiones como testigos de transacciones o de contratos entre dos personas.











Tania Bruguera  
*Destierro, Sincronía con el tiempo político*  
1998-2020. Fotografía, texto impreso. Dimensiones variables

Notas para un arte en sincronía con el momento político, Tania Bruguera, 2001  
(Detalle de instalación). Centro de Arte Contemporáneo, 2021

# Notas para un arte en sincronía con el momento político

Tania Bruguera

... de las primeras palabras que aparecen en los textos de sus  
... "múltiple" como un fenómeno o liberación y es, sin  
... "en el momento político para posicionarse, decir o  
... que se el momento actual.

... en los textos, así como el arte político

... No habla siempre de la presencia de los textos, sino de su  
... de los textos para decir o exponerlos. Desde el tiempo de los textos, como en la  
... a un artista: no se trata de mostrar, mostrar para mostrar, sino para  
... momento actual.

... No habla siempre de la presencia de los textos, sino de su  
... de los textos para decir o exponerlos. Desde el tiempo de los textos, como en la  
... a un artista: no se trata de mostrar, mostrar para mostrar, sino para  
... momento actual.

... La creación, mediada por los textos y por los contextos de la creación, es  
... creación es el momento del momento de la producción política de un texto  
... de un momento más allá de los textos, como en el momento de un "text  
... "El texto es una serie de conexiones del tipo: "El texto político que es el  
... después de aquí y de allá.

... Más de contexto: lo que hace con y lo que con el texto

... Lo que hace con el texto con y lo que con el texto

... Lo que hace con el texto con y lo que con el texto

... Lo que hace con el texto con y lo que con el texto

... Lo que hace con el texto con y lo que con el texto

... Lo que hace con el texto con y lo que con el texto

La obra realiza un recorrido corporal, personal y poético con respecto a las aguas, los humedales, los lagos, los mares, los ríos y las vertientes. El trabajo aborda el cuerpo, los binarismos, el género, la sexualidad, las relaciones históricas del agua y la vida, como también su potencial como un espacio vivo, necesario para las relaciones de todos los territorios.

En *Kowkülen (Ser líquido)*, Sebastián Calfuqueo sostiene su cuerpo de un árbol con atados *Shibari* (estilo japonés de *bondage*), y así se suspende y roza su piel con el agua de un río localizado en territorio Wallmapu. Mientras el agua acaricia la piel de Sebastián y fluye atravesando su cuerpo, se lee un texto en *mapudungun* (idioma mapuche que quiere decir 'lengua de la tierra') así como en castellano, lo que da cuenta de toponimias vinculadas al agua, de anacronismos y relaciones complejas entre distintos términos y palabras mapuche. Esto permiten entrar y salir de distintos imaginarios –mapuche y no mapuche– para intentar entrelazar la defensa de las aguas, desde la perspectiva de los derechos de la naturaleza y los pueblos.

Sebastián Calfuqueo  
*Kowkülen (Ser líquido)*  
2020  
Video instalación, 03'00"



Ngen ko, Arüm ko,

Ngürü filu, Kay kay,



Kurake





lawen.

# Felipe Baeza

<México/USA>

Felipe Baeza explora el cuerpo humano a través de la abstracción, la fragmentación y la incorporación de elementos celestiales y terrenales. En su serie "Gente del Occidente de México II", combina partes del cuerpo humano con objetos antiguos para crear seres híbridos y grotescos que evocan diferentes épocas. Las representaciones del cuerpo son desarticuladas, hipersexualizadas y están llenas de estereotipos de género.



GUERRERO CON PORRA, PETO Y CASCO  
Procede del Estado de Nayarit. Cultura nayarita  
Colección Diego Rivera



MUJER ARRODILLADA  
Procede de Ixtlán, Nayarit, Cultura nayarita  
Colección Diego Rivera

Felipe Baeza  
***Gente del Occidente de México II***  
2017-2019  
40 collages en papel, 17.78 x 12.7 cm

En su serie de collages *Gente del Occidente de México II*, por ejemplo, Baeza hace grotesco y monstruoso el cuerpo. Las extremidades, los torsos y la boca humanos se combinan con fotografías de objetos precolombinos para crear entidades totémicas e híbridas que abarcan múltiples temporalidades. Son a la vez más que humanos y antihumanos, mientras mezclan lógicas del yo y el otro, hombre y mujer, sujeto y objeto. Partes del cuerpo humano, tanto masculinas como femeninas, se ven desarticuladas e hipersexualizadas, repletas de marcadores de género estereotipados (uñas largas pintadas, ligueros, joyas, tacones de aguja, zapatillas de deporte), todas unidas a las cabezas y torsos de las figurillas de pueblos originarios.

# Arisleyda Dilone

<República Dominicana>

Durante los últimos cinco años, Aris, la artista, ha estado molestando a su madre para que le hable sobre su infancia, su cuerpo y decisiones quirúrgicas pasadas y pendientes: todo frente a una cámara. En *Mami y Yo* y *Mi Gallito*, Aris y su mamá finalmente se sientan a hablar sobre su cuerpo hermafrodita.

Arisleyda menciona que, al hacer esta película, se propuso curar algo dentro de sí misma. Una ruptura. Su trabajo es documentar los momentos cumbre de su vida y de la de su familia. A través del cine documental crea un espacio de participación y proporciona un escenario para la representación visual, que tiene como objetivo interrumpir bruscamente los ciclos generacionales de trauma y/o simplemente resaltar nuestra existencia.





*"Decidí primero contar mi historia sobre mi cuerpo intersexual en relación con la condición de mujer definida por la familia", dice Arisleyda.*

Arisleyda Dilone  
*Mami y Yo y mi gallito*  
2015  
Video, dimensiones variables







# Camilo Godoy

<Colombia/USA>

*¿What did they actually see?* se centra en la investigación en curso del artista, sobre textos coloniales de antropólogos, misioneros y exploradores blancos que describen las prácticas de danza de personas no blancas. Estos escritos a menudo representan a las personas que no son de raza blanca como "fuera de control" y "sin disciplina".

La instalación *¿What did they actually see?* presenta tres fotografías en blanco y negro, a gran escala, del artista bailando en la oscuridad en su estudio. Estas imágenes documentan a Camilo intentando encarnar e imaginar las danzas descritas en los textos coloniales.

El proyecto de Godoy confronta cómo los legados racistas, en donde la mirada colonial construyó nociones de personas no blancas, continúan resonando en nuestro presente.

Camilo Godoy

*What did they actually see?*

*"Out of control" Pag-127 / "Deviant" Pag-128 / "Possessed" Pag-129*

2018

Impresión de pigmento de archivo montada en aluminio,

112 x 188 cm







# Frau Diamanda / Héctor Acuña

< Perú >



*"(...) A los varones, los ayudábamos a patrullar. Nosotras las mujeres nos defendíamos, tú misma tenías que andar cuando te mandaban, y si eras sola, tenías que hacer igual que hombre (...)"*

Campesina entrevistada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)

La guerra civil interna azotó la sierra peruana con suma violencia entre los años 1982 y 1994, especialmente los departamentos de Ayacucho, Junín y parte de la selva. Una debacle que arrastró a la muerte, saqueo y aniquilación sistemática a comunidades andinas enteras, que se vieron forzadas a tomar las armas sin siquiera tener conciencia plena de seguir las órdenes del Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso o Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA), ni de las Fuerzas Armadas del gobierno de turno.

Frau Diamanda/Héctor Acuña  
*Transversiva Post Andina Revolucionaria: El Regreso*  
2012  
Fotoperformance, 5 fotografías





Así, los campesinos fueron obligados a dejar sus campos y someterse a una vida militarizada (ejercicios, entrenamientos, vigilancia, etc.), lo cual alteró sus vidas y cotidianidad para siempre. Duras heridas que hasta hoy no cicatrizan.

Para enfrentar a las fuerzas senderistas, se instauran las rondas campesinas o contrasubversivas alentadas por el Estado, que les dio licencia para matar por autodefensa, convirtiéndolos en actores reales de la guerra interna. En este contexto, surge la identidad del guerrero contrasubversivo o Comando, que margina a las mujeres en la construcción de la historia oficial de la guerra armada, enfatizando el heroísmo masculino. Sin embargo, en la sierra de Ayacucho, algunas viudas y mujeres solteras fueron obligadas a participar en las rondas y acompañar a las patrullas, recibiendo incluso entrenamiento en el manejo de armas por los propios ronderos o militares. En este sentido, ya no solo los varones estaban jugando con múltiples identidades masculinas (guerrero, héroe, militar, defensor, etc.), sino también estas mujeres presionadas a redefinir sus roles y asumir labores de autodefensa. *"Las mujeres también se hicieron machos"*, en lo que concierne a vigilancia y arreglo de conflictos cotidianos intracomunales.

Así, al devenir macho-guerrero, las mujeres tuvieron intervención directa en la guerra asumiendo una carga adicional a las tareas tradicionales relacionadas con la reproducción y el cuidado de los hijos, papel determinante que aún permanece relegado a la sombra de la memoria oficial.

Como simulacro, *Transversia Posta Andina Revolucionaria* se concibe como un homenaje a la imagen de la mujer campesina eclipsada en la construcción de la historia oficial de la guerra civil interna, tomado como referencia el caso real de Tarcila Rojas Llactahuamán de Ticllas, alias Comanda Tarcila, campesina ayacuchana, primero desplazada y luego entrenada por los militares, quien asumió el cargo de Comanda en mayo de 1993.





# Regina José Galindo

<Guatemala>

*Tierra* comienza con la artista de pie, desnuda en un campo verde, cuya tranquilidad es destrozada por una máquina de movimiento de tierras.

Aquí, Galindo alude al momento en que personas inocentes fueron asesinadas y enterradas en una fosa común excavada con una topadora. El marcado contraste entre la enorme masa blindada de la máquina y el cuerpo vulnerable de la artista, captura la injusticia del régimen de Efraín Ríos Montt, mientras que el abismo que crece a su alrededor sirve como un símbolo conmovedor de la desesperación y la alienación nacidas de la violencia política, en general, y la post situación de Montt, en particular, por la absolución de su condena.



Regina José Galindo  
*Tierra*  
2013  
Video instalación











# Karina Aguilera Skvirsky

<Ecuador/USA>

*Sacred Geometry* explora Ingapirca, un sitio arqueológico en Ecuador, como punto de partida para absorber los debates en torno a las hazañas de ingeniería de la arquitectura Inca e insertar el cuerpo en un sitio arqueológico.



Este proyecto comienza con una investigación sobre la construcción de Ingapirca (Muro Inca). Edificada en la época precolombina por los incas y, posteriormente, alterada por los cañaris, es la ruina más grande conocida en Ecuador, tema de especulación entre científicos y público en general. El sitio ha sido fotografiado hasta la saciedad; sus artefactos, dispersos internacionalmente, y los misterios de su construcción son tema de avance científico, turismo y "para ficciones" (término utilizado para describir obras de arte que juegan con la realidad y la ficción).





Karina Aguilera Skvirsky  
**Sacred Geometry**  
2019  
5 collages, Fotografía  
43 x 55,8 cm





# Lucía Egaña y Julia Salgueiro

<Brasil/Chile/España>

Las piedras nos dan arraigo. Nos permiten fijar las cosas, un asidero al mundo o a la tierra, una casa o algo a lo que agarrarse. Sin embargo, las piedras preciosas y los minerales han sido históricamente sujetos al extractivismo, a un uso desenfrenado para enriquecer a unos pocos y despojar a la tierra de lo que es parte constitutiva de ella.

Las piedras preciosas se han relacionado forzosamente con un adorno para cierta feminidad hegemónica -otro robo a las lesbianas- y los minerales viven actualmente encerrados en aparatos tecnológicos que son cajas negras, invisibles. Asimismo, la naturaleza de las rocas también ha sido obliterada de los imaginarios tradicionales de las disidencias.



Lucía Egaña y Julia Salgueiro  
**Stone Butch**  
2020  
12 fotografías, 43 x 29 cm



Estas fotografías son un homenaje, un reconocimiento y un catálogo en torno a la diversidad que presenta esta especie. Una forma de admirar su belleza y su simpleza porque, a diferencia de casi todas, *“la stone butch tiene la dudosa distinción de ser, probablemente, la única identidad sexual que se define casi por completo en función de las prácticas que no hace”* (Jack Halberstam, 1997).

Lucía Egaña/Julia Salgueiro





*STONE BUTCH*

*Esmeralda*



*STONE BUTCH*

*Onix*



STONE BUTCH

*Fluorita*



*STONE BUTCH*

*Pyrite*



*STONE BUTCH*

*Cuarzo Rosa*



*STONE BUTCH*

*Amatista*

# Lizette Nin

<República Dominicana/España>

*En la cultura yoruba, Orí se refiere a la intuición espiritual y al destino. Es la chispa divina de la conciencia incrustada en la esencia humana.*



Lizette Nin  
**Orí Odé**  
2020  
Dimensiones variables





*Orí* es previo conocedor de nuestro destino, es nuestro espíritu que regresa a la tierra de nuevo. *Orí Inú* es ese espíritu interior y *Orí Odé* es el recipiente físico del mismo, es la vasija donde este se aloja. Al nacer elegimos entonces un *Orí Inú*, cuya forma representada en el *Orí Odé* contiene ya nuestro destino que, sin importar cuál sea, nos llevará a cumplir nuestro propósito de trascender y volver a la energía de creación como un *Orisha*.

Para esta muestra, Lizette Nin construye varias imágenes en relación al *Orí Odé* que representan nuestro arraigo temporal a nuestro plano terrenal, y también a la trascendencia de nuestros cuerpos a otro plano, de vuelta a la fuente de energía que nos creó. Pero si, tradicionalmente, estas formas cónicas se confeccionan con conchas *cauri* y elementos naturales, aparecen ahora deconstruidas y transformadas. Las formas cónicas son ahora de papel y adquieren forma minimalista. En el papel se imprimen y dibujan formas de conchas *cauri* que dialogan

con elementos vegetales, animales y humanos, enfatizando las aparentes dualidades modernas que insisten en separar naturaleza - cultura, cuerpo - alma, o lo humano y lo divino. Son representaciones de esa energía a la que regresar algún día, del *Orí Inú* de las almas negras, la trascendencia fuera de las cabezas, el retorno a las raíces espirituales borradas por siglos y siglos de violencia colonial. Una vasija para mi alma negra.









# Joiri Minaya

<República Dominicana/USA>





**Páginas 162/163**

Joiri Minaya

**Encubrimiento de la estatua de Cristóbal Colón detrás del Anfiteatro de Bayfront Park en Miami, Florida.  
2019**

Sublimación de tinta sobre tela de spandex y estructura de madera.

Fotografía por Zachary Balber, obra comisionada por Fringe Projects Miami.



Joiri Minaya

**Encubrimiento de la estatua de Ponce de León en la  
Antorcha de la Amistad de Miami, Florida.**

Sublimación de tinta sobre tela de spandex y  
estructura de madera.

Fotografía por Zachary Balber, obra comisionada por  
Fringe Projects Miami.



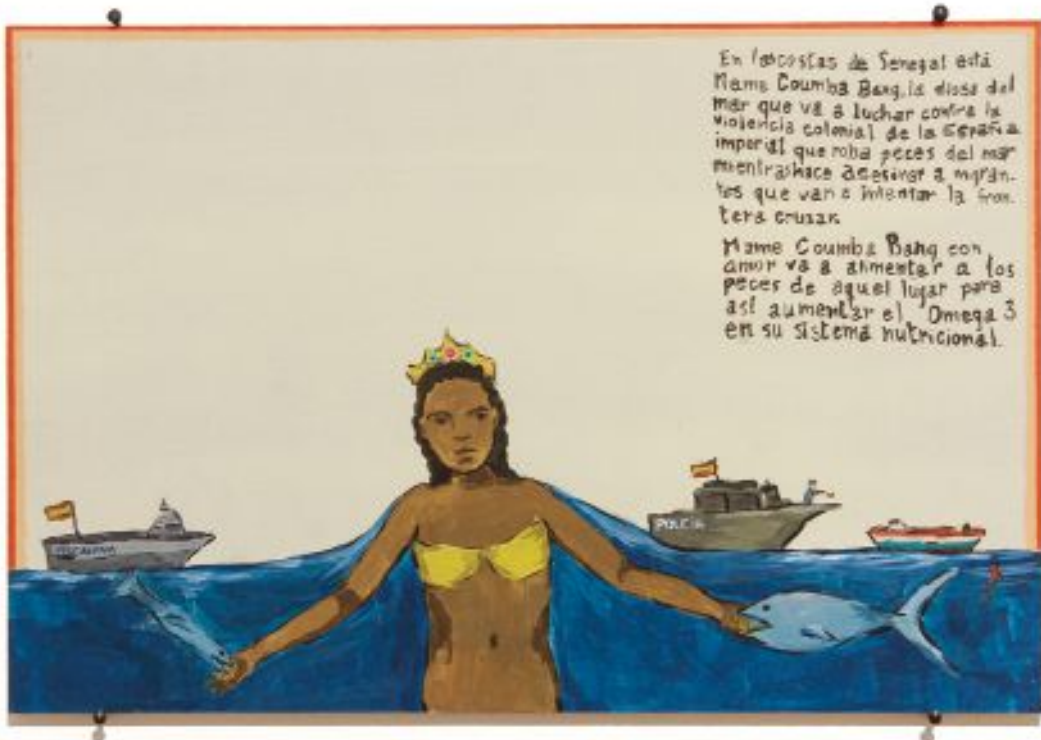
Joiri Minaya utiliza como medio los patrones tropicales de las plantas originarias al Caribe y las conecta con los legados coloniales del territorio.

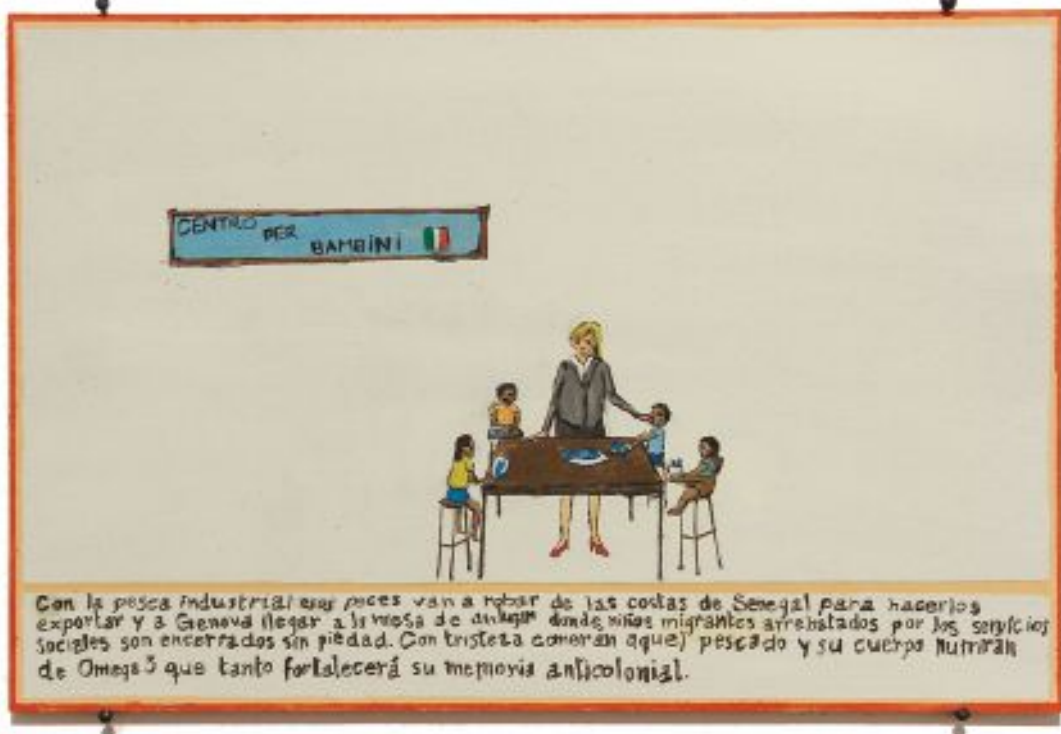
Minaya dibuja a mano distintos tipos de 'plantas de resistencia' como ella las llama, plantas que fueron catalogadas por los colonos utilizando una mirada colonial y eurocentrada. Minaya con sus patrones cubre monumentos y estatuas coloniales, como en el Encubrimiento de la estatua de Ponce de León en la Antorcha de la Amistad de Miami, Florida, y en el Encubrimiento de la estatua de Cristóbal Colón detrás del Anfiteatro de Bayfront Park en Miami, Florida.

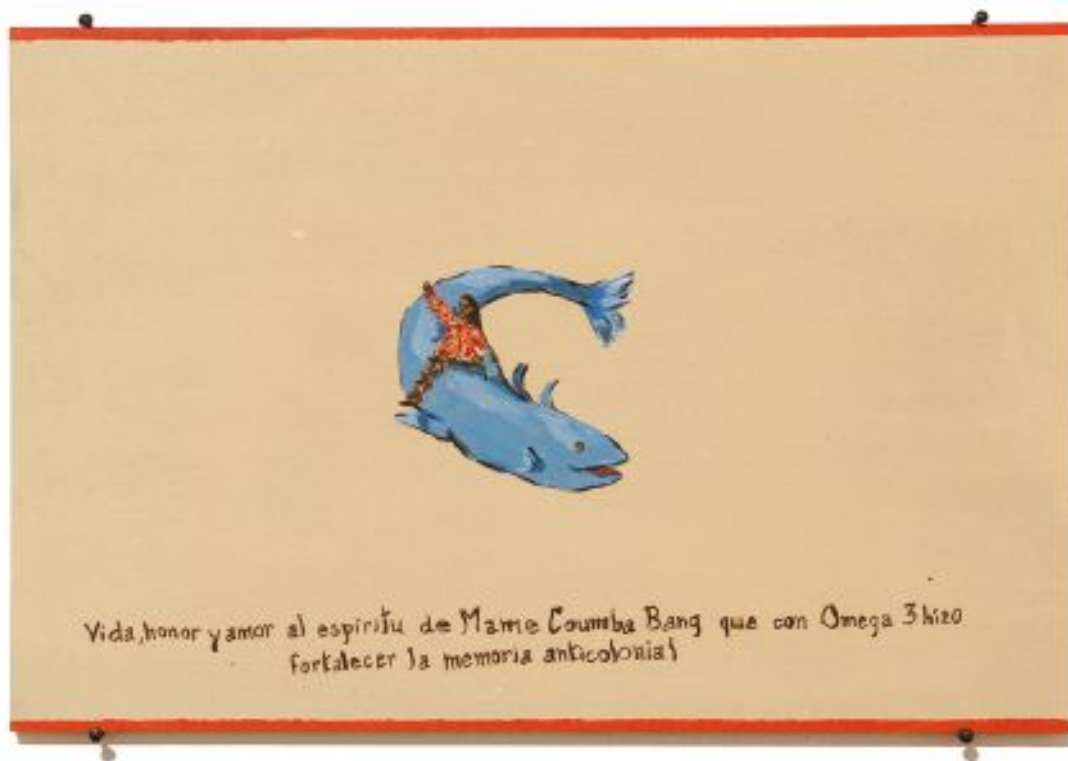
# Daniela Ortiz <Perú>

Las pinturas *La rebelión de las raíces*, de Daniela Ortíz, representan una serie de situaciones donde personas migrantes y racializadas, plantas, espíritus de los sures y animales logran hacer una alianza para confrontar el racismo institucional europeo y el orden colonial.

Uvillas y Chontacuros son algunos de los protagonistas en las pinturas de Daniela, que preparó especialmente esta serie, pensando en la gran resistencia de la comunidad migrante ecuatoriana en Europa.







Daniela Ortiz

*La Rebelión de las Raíces*

2021

10 pinturas de acrílico sobre madera, 20 x 30 cm



# Saskia Calderón <Ecuador>

*Eclipse solar* es una obra que toma como punto de partida la conquista de América, en 1492. Desde esa fecha inicia un eclipse en el que la luna se antepone al sol y deja en total oscuridad al día. Con esa premisa, la artista canta, a manera de improvisación, el devenir del arte occidental, jugando con el tiempo actual y pasado, seleccionando aleatoriamente imágenes representativas de las distintas épocas de la historia.

Este eclipse, que tiene una duración de 529 años, se entiende como una metáfora de la invisibilización del arte latinoamericano frente al arte occidental en general. A través de la obra, la artista se pregunta cómo

Saskia Calderón  
*Eclipse solar*  
2021  
Video instalación 03'10"

hubiese sido el arte sin la conquista, cuáles serían los conceptos que prevalecerían o qué formas representaríamos sin la influencia occidental.

Así, *Eclipse solar* invita al espectador a pensar en aquellas expresiones de nuestros antepasados prehispánicos y la importancia de visibilizarlas en la actualidad.











*Lengua muerta* parte de la investigación de culturas como los Quitus, Arawacos, Incas y Chibchas, y analiza los idiomas que se han extinguido en la zona de la provincia de Imbabura.

La performance consiste en tomar las vocales del nombre de dichas culturas (A, I, O y U) para traducirlas musicalmente (FA4, DO#5, SOL5 y Re4, respectivamente), designando a cada vocal una nota musical, con la que se forma una melodía cantada a dos voces, con el rostro pintado de estas culturas.

La obra se centra en el análisis de los idiomas que precedieron al español, mismos que se mantienen en la actualidad, a través de distintos mestizajes y otros que desaparecieron como consecuencia de la conquista y la fuerte influencia de la cultura europea.

Así, *Lengua muerta* pretende llamar la atención sobre la importancia de conocer la diversidad idiomática extinta en una localidad, reflexionar sobre las causas de su desaparición y construir una memoria al respecto.

Saskia Calderón  
***Lengua Muerta***  
2021  
Video instalación 02'54"

# Kasumi Iwama

<Japón/Ecuador>

*Money doesn't grow on trees but avocados do (Oro verde)* hace referencia al valor comercial de los aguacates en el mundo capitalista y globalizado. Contrariamente a la imagen de "salud y bienestar" que se utiliza para comercializar a los aguacates en los llamados "países del primer mundo", la producción de aguacates no tiene nada que ver con ello, ya que tiene muchas consecuencias devastadoras para el medio ambiente y sobre las personas que viven en las regiones que los producen, que tienden a ser países del sur global.

Estas consecuencias incluyen la extracción excesiva de agua de las capas freáticas subterráneas, que secan y erosionan la tierra, roban agua a las comunidades rurales y expropian tierras a los grupos indígenas para plantar más aguacates. Los consumidores lejanos nunca sabrán, realmente, cómo afecta a los demás el consumo de esta fruta.

El título de la obra hace referencia al popular proverbio inglés “el diner no crece en los árboles”, que suelen utilizar los padres cuando sus hijos piden algo caro, para expresar que el dinero no se consigue tan fácilmente. Sin embargo, los aguacates sí crecen en los árboles y son más lucrativos que nunca.

Kasumi Iwama

***Money doesn't grow on trees but avocados do (Oro verde)***

2019

Dimensiones variables, 150 piezas (escala 1:1)

Escultura, cerámica y pintura acrílica











# Las Nietas de Nonó <Puerto Rico>

*Mulowayi Iyaye Nonó*

*Mapenzi Chibale Nonó*

En Foodtopia: después de todo territorio 2020, Mulowayi y Mapenzi subsistieron durante un tiempo exclusivamente de la caza y de la recolección de frutos... Lxs artisxs caminaron a través de edificios abandonados, cazaron iguanas invasoras y cocinaron comidas con alimentos recolectados.

La búsqueda por una 'foodtopia', especialmente dentro del contexto colonial de Puerto Rico en relación a su dependencia de comida cultivada fuera del país, ocurre durante el pico de la pandemia de COVID-19, cuando los supermercados y otros espacios públicos en Puerto Rico se consideraban lugares de infección y de peligro.



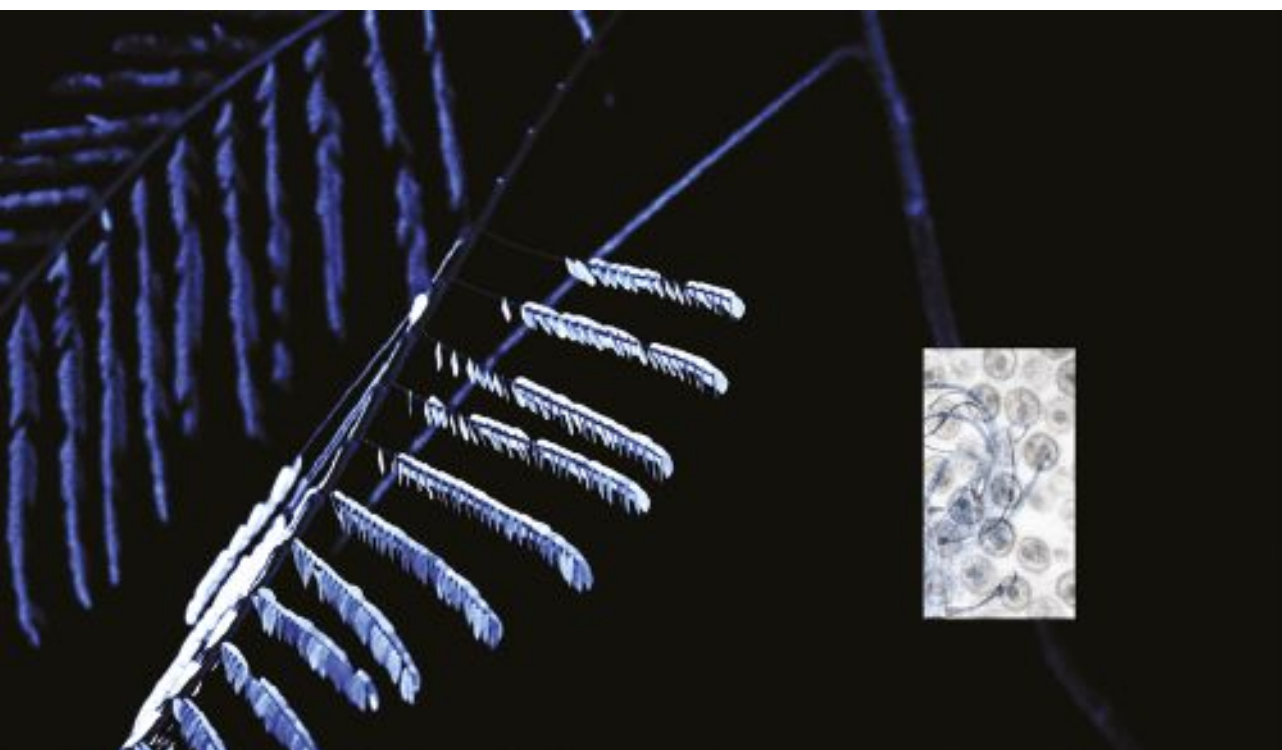
Las Nietas de Nonó  
*Foodtopia: después de todo territorio*  
2020  
Reflexión multimedia. Dimensiones variables











## Gian Cruz <Filipinas/España>

Esta serie negocia los trópicos como un potente sitio de resistencia contra la explotación colonial de la tierra, los cuerpos, y la naturalización del cissexismo y heterosexualidad.



Gian Cruz  
(séro)TROPICAL(e)  
2018  
9 fotografías, 50 x 30 cm

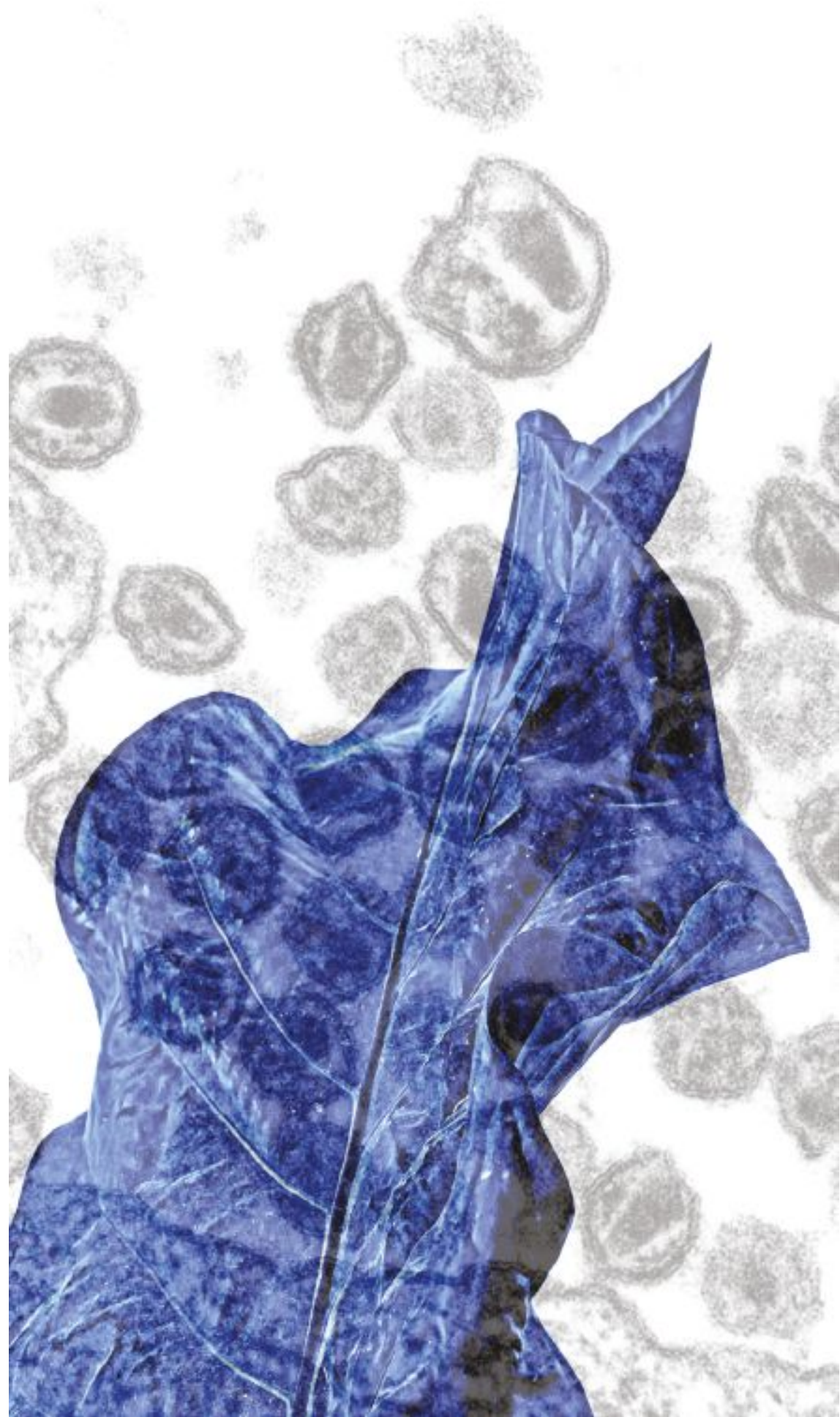
Las fotografías de Cruz, imaginadas como autorretratos atípicos y performativos del artista, en relación a la superación de las complicaciones de salud relacionadas con el VIH/SIDA a principios de 2015, muestra las intersecciones de lo corporal, lo viral y lo ecológico. Al hacerlo, deja visibles las narrativas del VIH/SIDA en el contexto del arte contemporáneo del sudeste asiático, específicamente en Filipinas, mientras se enfrentan al surgimiento de pandemias como fenómenos coloniales impulsados por la extracción de recursos naturales y la invisibilización de las tradiciones indígenas.

El trabajo de Cruz, evoca las ecologías persistentes y reverberantes de las enfermedades infecciosas en Filipinas a lo largo de la era colonial española, donde el aumento del comercio marítimo, la destrucción y alteración de ecosistemas vitales, a través de las políticas agrícolas coloniales y la intervención militar en los sistemas alimentarios, hicieron que las poblaciones filipinas fueran vulnerables a oleadas de enfermedades.

En el contexto de las pandemias contemporáneas e históricas, del creciente racismo antiasiático, Cruz reflexiona sobre la falta de significado o intención inherente a la enfermedad viral.

Por el contrario, los contextos humanos de un virus, sus condiciones de inclusión y exclusión social, a la vez le otorgan un significado que promueve su peligro potencial.















*Kiñe Lafken Ngelay Afpun (Un Océano Sin Frontera).*  
Fotograma de video. Comunidad Catrileo + Carrión





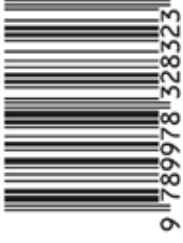








ISBN 978-9978-328-32-3



9 789978 328323



**DISPOSSESSIONS IN THE AMERICAS**  
Penn-Mellon Just Futures Initiative



**Municipio de Quito**



Fundación  
**MUSEOS**  
de la Ciudad

Secretaría de  
**CULTURA**

Por un  
**Quito**  
Digno