

El placer de usar manta, pollera y sombrero

Juan Fabbri*

El presente artículo aborda reflexiones desde la antropología visual sobre la muestra de arte contemporáneo Lo Normal, que se realizó en el Centro Cultural de España en La Paz el mes de agosto de 2016. La exposición construye un escenario denso simbólicamente que cruza y colapsa las cuestiones de género con las problemáticas sobre las políticas de representación de las naciones indígenas. A partir de la exhibición, planteo la pregunta si es posible repensar la condición semicolonial y el abigarramiento (Tapia 2002; Zavaleta Mercado 1967, 1986) a través de las propuestas de arte contemporáneo que se realizan en Bolivia. Las obras que se estudian son de los artistas: Adriana Bravo e Ivanna Terrazas, Andrés Mallo/Alicia Galán y Galo Coca, y de las curadoras María Teresa Rojas y Marisabel Villagómez. Propongo que la orientación general de toda la muestra se enmarca en el “giro etnográfico” y que es parte de un escenario global de arte contemporáneo (Foster 1996; Guasch 2000) sobre la cual las prácticas en Bolivia se relacionan y buscan incorporarse.

Palabras Clave: Arte contemporáneo, antropología visual, giro etnográfico, descolonización

The pleasure of using shawl, skirt and hat

This article deals with reflections from visual anthropology about the exhibition of contemporary art “Lo Normal”, which took place at the Centro Cultural de España in La Paz in August 2016. The exposition builds a symbolically dense scenario that crosses and collapses matters of gender with problems around the politics of representation of indigenous nations. Taking the point of departure from the exhibition, I ask the question if it is possible to rethink the semi-colonial condition and variegation (Tapia 2002; Zavaleta Mercado 1967; 1986) through the contemporary art proposals taking place in Bolivia. The works examined are those of the artists Adriana Bravo and Ivanna Terrazas, Andrés Mallo/Alicia Galán and Galo Coca, and the curators María Teresa Rojas and Marisabel Villagómez. I propose that the general proposal of the whole display is framed in the “ethnographic turn”, and that it is part of a global scenario of contemporary art (Foster 1996; Guasch 2000) to which practices in Bolivia are related and seeking to be incorporated.

Keywords: Contemporary art, visual anthropology, ethnographical turn, decolonization.

El presente ensayo se basa en un análisis sobre la exposición titulada: Lo Normal, muestra ganadora del concurso Akana, que se realizó en el Centro Cultural de España en La Paz (CCELP)¹ en agosto de 2016 (Figura 1).

Posicionamiento y autoubicación

Lo Normal (2016) es una muestra de arte visual contemporáneo con la que comparto significados y sentidos con los actores involu-

* Docente Investigador Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas - Universidad Mayor de San Andrés y Curador del Museo Nacional de Arte - Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
Email: fabbrijuan@hotmail.com

crados. Para Rosana Guber (2002) la cultura son los sentidos y sentimientos compartidos entre individuos. Desde este posicionamiento personal, las curadoras María Teresa Rojas y Marisabel Villagómez, como los artistas: Galo Coca, Andrés Mallo y Adriana Bravo, no son lejanas a mi cotidianidad y a mi quehacer profesional.

Cuando busco en mi memoria, a las/os artistas y curadoras las encuentro en repetidas oportunidades como individuos que atraviesan mi historia, como vecinos de La Paz, como cohabitantes de *Chuquiago Marka*. Con ellas y ellos compartimos diferentes proyectos laborales en arte contemporáneo y de alguna manera somos parte de una escena cultural que contiene significados compartidos. Es decir, somos parte de este grupo cultural, sin querer con esto aplanar nuestras diferencias y particularidades, me permito mencionar que me siento identificado con estos individuos. En esta línea, el presente texto me involucra, y mi observación a esta producción cultural es desde adentro.

Interpretando el guión curatorial a partir de la muestra

Al acercarme a la muestra, como cualquier espectador o espectadora lo hizo, me enfren-



Figura 1. Imagen de la exposición Lo Normal, 2016. Recuperado de <https://www.facebook.com/ccelp.bo/photos/gm.320926191576920/1245742725445476/?type=3&theater> en septiembre de 2018.

té a un guión museográfico que se encuentra dividido en tres momentos lineales y consecutivos, y a un texto curatorial el cual es parte de la muestra. A continuación presento parte del texto curatorial y posteriormente una interpretación

En las últimas dos décadas, ha existido un agudizamiento de una idea: retornar a las fuentes originarias, sobre todo desde perspectivas de-coloniales, para plantear nuevos proyectos estéticos. Esta postura, que hoy se considera políticamente correcta, ha generado ghettos ideológicos desde donde se reformulan nuevos esencialismos identitarios; lo que plantea serios problemas desde la experiencia híbrida, mestiza, y mutante como es la que se vive día a día. (...)

En la actualidad, se continúa en la búsqueda incesante de la identidad en la cultura postmoderna, y en esa búsqueda, se ha manoseado la noción del Otro. El Otro surge aquí construido, maquillado y retocado y hasta exotizado/erotizado, sin importar el color de la piel, ni la edad y mucho menos el género. Todos ellos, valores fundamentales dentro de la búsqueda identitaria de la postmodernidad de-colonial. (Rojas y Villagómez, Fragmento texto curatorial 2016: 3).

El primer momento, nos coloca a los espectadores como voyeristas que observamos el movimiento de las polleras, es la obra de Galo Coca (Figura 2), y me permite sentirme un turista más que contemplo con placer y con cierta distancia el movimiento rítmico de las polleras aimaras danzando, posiblemente en el Gran Poder (o cualquiera de las múltiples entradas paceñas). Por cierto, sólo vemos las polleras en movimiento, básicamente no nos muestran sus rostros, no llegamos a conocer a estas personas, que para la obra de arte son únicamente polleras rítmicas. Tampoco el video menciona los datos de la entrada folclórica nombre o año, está omisión de datos permite sólo detenernos en el movimiento de las polleras.



Figura 2. Fotografía del Video de Galo Coca. Recuperado del catálogo de la exhibición. (Rojas y Villagómez 2016:8).



Figura 3. Still de la obra El cuerpo de Alicia Galán. Imagen recuperada en mayo 2017 de <https://aliciagalanblog.wordpress.com/2016/08/31/proyecto-chola-trans-transformer/>.

El segundo momento, el nudo de toda la exposición, es cuando a Andrés Mallo o a Alicia Galán lo acompañamos mientras realiza su performance como una señora de pollera (Figura 3). Esta obra, nos permite transformarnos a la vez que lo vemos a Andrés en tanto una “chola paceña”. La obra nos presenta una serie de escenarios ideales donde una vez de pollera, Andrés o Alicia, baila, brinda, pelea (recurriendo al estereotipo del turista de las “cholitas luchadoras”), y también sugiere tener relaciones sexuales, aunque el video parece censurarse a sí mismo.

El tercer momento, Adriana Bravo e Ivanna Terrazas construyen escenarios donde a partir de un beso genera situaciones conflictivas² (Figuras 4 y 5). Tanto la obra de Mallo como el performance de Bravo y Terrazas son obras provocativas, ambos proponen subvertir las relaciones de género de macho y hembra, para proponer escenarios de macho-macho y hembra-hembra que cuestionan la heteronormatividad.

Desde una mirada general, la exposición construye un escenario denso simbólicamente que cruza y colapsa las cuestiones de género con las problemáticas culturales.

Bolivia y lo popular

Me parece que la exposición *Lo Normal* parte de una premisa central respecto a lo cultural, el cual es que artistas no aimaras se apropien de las estéticas y el arte aimara y se enuncien desde allí. Desde mi perspectiva lo que los/

las teóricos están llamando “popular” en La Paz, se centra en aquella mayoría aimara que constituye a esta ciudad.

Para profundizar en la problemática cultural que sustenta este conflicto del encuentro y convivencia entre distintas culturas, prefiero aproximarme a la visión de lo abigarrado propuesto por Zavaleta Mercado (2008 [1986]; 1990 [1967]). Recordemos que para Zavaleta, Bolivia es un país donde conviven culturas sin del todo resultar un mestizaje, sino una sobre posición de culturas. Lo aimara pervive en La Paz, como los *q'aras* perviven en *Chuquiago Marka*.

Bolivia es un país culturalmente diverso. Desde principios del siglo XX existieron varios intelectuales locales que se preguntaron sobre la conformación misma del país, dada la cantidad y diversa población indígena. Tendencias latinoamericanas como la concepción de las dos Américas, una indígena y otra europea, una colonialista y otra colonizada, que surgió de autores como Carlos Fuentes u Octavio Paz generaron eco en intelectuales locales. El concepto de sociedad abigarrada, para la lectura de la realidad sociocultural local, fue utilizado por primera vez por Ovando Sanz³ (Nuñez del Prado 2009), y luego fue desarrollado y profundizado por René Zavaleta Mercado, ideas que influenciaron a autores contemporáneos como, por ejemplo, Luis H. Antezana, Luis Tapia y Silvia Rivera⁴.



Figura 4. Beso de Chola obra de Bravo y Terrazas. Fotografía Alejandra Sánchez.
URL: <http://ladobe.com.mx/2016/08/beso-de-chola-nuevas-identidades-en-bolivia/>.

En este escenario, me resulta interesante utilizar el concepto de abigarramiento al estudiar las artes visuales, ya que es un concepto que surge del análisis estético: lo abigarrado son distintos colores puestos en un mismo lugar, pero que no se logran mezclar. Desde este argumento teórico es importante pensar que sucede con las obras de la exposición *Lo Normal*. Desde mi lectura se manifiesta la sociedad abigarrada donde perviven las manifestaciones culturales de una manera sobre puesta, desarticulada, y esta es la tragedia.

René Zavaleta sugirió que una formación social abigarrada es una sobre posición desarticulada de varias sociedades, es decir, de varios tiempos históricos, de varias concepciones del mundo, de varios modos de producción de subjetividad, de socialidad y sobre todo varias formas de estructuras de autoridad o de autogobierno (Tapia 2009: 50).

Tapia explica que la sociedad abigarrada o el abigarramiento de una sociedad en Bolivia es fruto de una relación colonial que no ha logrado resquebrajarse y que como resultado histórico generó esta condición.

Para Zavaleta "... la idea de abigarramiento es un concepto negativo, pero es una condición de posibilidad para comprenderse en la condición de dificultad para convivir en el país, y sobre todo para construir algo en común" (Tapia 2009: 51).

El arte en Bolivia y la hegemonía cultural

Resulta importante considerar a Bolivia como un país atravesado por su historia colonial. Si bien en Bolivia hay una diversidad cultural vigente, las culturas del país no han tenido una relación horizontal. La diversidad cultural también debe ser leída con las asimetrías históricas. No se puede dejar de comprender que la sociedad alóctona⁵ que se conformó en Bolivia (denominada *q'ara*o "karái castellano" (Teijeiro 2007)) construyó una cultura hegemónica que fue privilegiada en oposición con las culturas indígenas que históricamente han estado excluidas, negadas y marginadas. Parte de esta hegemonía cultural se manifestó en la historia del arte.

En este escenario, encuentro un proceso interesante en el uso y apropiación de elementos indígenas en el arte hegemónico que pertenece a los *q'aras* y que también es constantemente tensionado por manifestaciones artísticas indígenas como el propio Gran Poder. La historia del arte en Bolivia me permite ver desde la negación total de elementos indígenas en las representaciones artísticas de este grupo cultural (siglo XIX) hasta la presente exposición donde hay una apropiación de elementos indígenas. Este recorrido por el arte en Bolivia lo trabajé con mayor profundidad en el texto *Relaciones Interculturales e Imaginación Simbólica en el Arte Contemporáneo* realizado en La Paz (Fabbri 2013).

Como una primera aproximación teórica que nos sirve para reflexionar sobre el uso de estéticas indígenas en el arte contemporáneo en Bolivia, planteo que existe un proceso creciente de incorporación de estéticas indígenas dentro el arte llamado "mutante" (Rojas y Villagómez 2016). Pero tampoco propongo que esto es una victoria para los pueblos indígenas; simplemente invito a pensar en un escenario mayor e histórico donde la presente exposición hace parte y a la vez conforma esta constelación de obras que giran entorno al uso de elementos

indígenas y donde debemos reflexionar sobre las políticas de representación de las naciones indígenas. En este escenario, podemos citar varias obras y artistas que construyeron esta tendencia, por ejemplo: Gastón Ugalde, Alfredo Müller retratando a la Familia Galán vestidos con vestuarios folclóricos, Julio Gonzales, Joaquín Sánchez, Sandra de Berduccy, Andrés Bedoya, la última bienal contextos titulada “Grindio” curada por Ramiro Garavito y Rodrigo Rada, la exposición “Chojchomen” curada por José Ballivián, Galo Coca en diversas oportunidades, las últimas dos bienales Siart, la Bienal IX: “Ver con los oídos. Poéticas de las temporalidades” (2016) y la X Bienal: “Los orígenes de la noche” (2018), Vivir Bien (2016), o la muestra “Mezcladito” (2018), que son parte de esta construcción estética (Figura 6).

La condición semicolonial del arte contemporáneo en Bolivia

Zavaleta entiende la condición semicolonial de la siguiente manera:

La condición semicolonial es aquella en que se deja de ser autónomo y, en consecuencia: la evolución histórica del país y el cuerpo nacional debe soportar un crecimiento exógeno, desigual, por saltos, introducido desde fuera, al que ciertamente le cuesta acomodarse, dentro del que debe moverse defensivamente porque la iniciativa histórica no le pertenece (Zavaleta 1990: 29).

El concepto de condición semicolonial⁶ de Zavaleta la propongo para repensar el arte contemporáneo en Bolivia. En este contexto, considero que dicha manifestación cultural sigue sometida a los procesos históricos y a las modas que se dan por fuera de Bolivia, pero que “no nos queda otra” que acomodarnos a los tiempos, unos tiempos que se nos imponen o que nos seducen. El arte contemporáneo en Bolivia no deja de ser una forma defensiva que tenemos de acomodarnos a la iniciativa histórica que



Figura 5. Beso de Chola obra de Bravo y Terrazas. Fotografía Alejandra Sánchez.
URL: <http://ladobe.com.mx/2016/08/beso-de-chola-nuevas-identidades-en-bolivia/>.

viene por fuera del país. En este escenario, considero que la exposición de *Lo Normal* no deja de tener esta condición semicolonial, y lo voy a argumentar principalmente siguiendo el trabajo de Hal Foster.

Foster en su texto el artista como etnógrafo de 1996 (2001), entiende que hay un giro etnográfico en el *mainstream* del arte contemporáneo. Este giro se explica brevemente como la realización de obras de arte a inicios de la década de los años 1990 basadas en elementos culturales de la alteridad o del otro étnico o cultural, en sus palabras Foster dirá sobre este nuevo sujeto “es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha...” (Foster 1996: 177). En este contexto, las obras que de la exposición del CCELP (2016) se alinean perfectamente con lo que Foster enuncia como el “giro etnográfico”. Artistas que no usan todos los días pollera se comprometan dentro el arte con ese otro cultural.

Pero esta historia, que es parte del arte en Bolivia, creo que a la vez cobra importancia con la vitalidad que ganó el llamado “giro etnográfico” en el arte contemporáneo. Y

para esto quiero recordar que no es un giro nuevo; Ana María Guasch (2009), define este giro en el arte occidental desde inicios de la década de 1990. En este sentido, si bien la historia del arte en Bolivia estuvo trabajando sobre la relación con las naciones indígenas, será recién en los años dos mil que gana energía, particularmente enmarcada en el arte contemporáneo. Las curadoras de la exposición *Lo Normal* mencionarán al respecto:

En las últimas dos décadas, ha existido un agudizamiento de una idea: retornar a las fuentes originarias, sobre todo desde perspectivas de-coloniales, para plantear nuevos proyectos estéticos. En esta búsqueda identitaria de la posmodernidad, lo trascendental del individuo que afirma el sentido de su existencia a través de actos rituales simbólicos íntimos e intimistas, se perfila como una nueva arena de posibilidad enunciativa.

El “ritual simbólico” pone a dialogar el pasado con el presente, desde la apropiación de simbólica originaria (o, entendida como originaria), hasta su reapropiación y re-significación en nuevos discursos. En el “ritual simbólico” (de vestir y desvestir) se ponen de manifiesto universos imaginativos donde la pantalla se convierte en el nuevo escenario de representación; a través de mecanismos de redes sociales, se van cuestionando los límites del supuesto intimista; y donde los colores y las formas del mundo sintético generan una nueva estética, inscrita en el

universo neo-pop” (Rojas y Villagómez 2016: 1).

Por otra parte, Ana María Guasch, respecto al giro etnográfico en el arte, mencionará eventos claves como la Bienal Whitney de Nueva York, en 1993, donde escribe el teórico poscolonial Homi Bhabha; la Bienal de Johannesburgo que explora las prácticas artísticas contemporáneas en África o la Documenta 11, de 2002, dirigido por Okwui Enwezor, nacido en Nigeria y que fue el primer director artístico no europeo de la Documenta, además en Kassel participaron artistas claves del giro etnográfico como Renée Green o Allan Sekula. Otras exposiciones importantes fueron *Magiciens de la Terre*, expuesto en el Centro de Arte Pompiduo, y la Bienal de Venecia de 1993, entre varias que se dieron dentro el centro del arte o el *mainstream* del arte contemporáneo. Este es el escenario que permite hablar del giro etnográfico en el arte contemporáneo.

En este sentido, mientras la Corona de España festejaba los 500 años de la conquista, y en el *Abya Yala* se criticaba, reflexionaba y cuestionaba la invasión de América, surgía con mayor potencia un arte etnográfico en el centro del arte. Enfatizo en el centro planteando las geopolíticas del conocimiento, y transparentando las relaciones de Norte - Sur, como relaciones de dependencia, no sólo económica sino también estética. Y es algo que nos debería llamar la atención, pues nos posibilita complejizar nuestras prácticas.

Si consideramos que los *q'aras* en La Paz, o esa clase media urbana en Bolivia, no lograron históricamente construir un paradigma estético propio sino siempre estuvieron alienados con Occidente (habría que investigar este aspecto a profundidad), hay que imaginar, a los abuelos haciendo fila en el teatro Municipal, para ver una ópera o una zarzuela española, o ensoñando en tener una casa estilo Art Nouveau, es decir, ensoñados con europeizarse. Me apoyo, para este punto, en el libro *El proceso de cambio popular* que menciona: “La persistencia de lo popular, junto



Figura 6. Adidas y Sombrero de Chola. Obras del artista José Ballivián en la muestra Mezcladito, 2018. Arte Espacio CAF.

a su capacidad multiplicadora y, por otro lado, la falta de propuestas con potencial hegemónico de la clase media urbana, engendran una ruptura histórica con las narrativas transformadoras política del país” (Arbona et al. 2016: 19). Si bien ellos se centran en lo político, creo que no sería un problema trasladar sus ideas al campo de lo estético.

Ellos mismos argumentan que los códigos, intereses, lógicas y fines de los sectores populares aimaras “les permite puentearse a una clase media urbana atascada, así como delinear un sistema político propio e inédito” (Ídem.), algo que quizá en el campo del arte también se está discutiendo, principalmente al considerar si por fuera del movimiento popular aimara existen propuestas estéticas relevantes. En este escenario, la exposición para mí sería parte de las propuestas de artistas que no pertenecen a las prácticas del grupo social aimara.

En el escenario de los años 90, donde desde el centro de arte, occidente, el Norte, se admite y celebra el giro etnográfico del arte. Es curioso que recién, la clase media urbana o quizá también las élites urbanas no indígenas empiezan a prestar importancia en las estéticas indígenas. Pero hay años de desfase, es decir, tardará más de 10 años en un contexto globalizado para que el giro etnográfico del centro del arte, llegue al arte urbano de la clase media paceña. Y será entonces que propuestas de los artistas locales que utilizan elementos indígenas serán valoradas, destacadas y premiadas.

Pero cómo entender teóricamente estas propuestas artísticas. Me pregunto y, a la vez, pregunto a las curadoras y a los artistas: ¿realmente todos somos descolonizadores? ¿O más bien seguimos encandilados con lo que acepta o rechaza el centro del arte (que por cierto cada vez es menos eurocéntrico)? El arte producido en Bolivia me parece que sigue siendo periférico, con algunas excepciones, pero esto no me parece negativo; lo funesto es la alienación cultural. Para Tapia (2002), siguiendo

a Zavaleta, uno deja la alienación cultural cuando es capaz de pensar en sus propios términos. Pero esto me parece que aún es difícil en el campo artístico en Bolivia.

Si retomamos la discusión geopolítica del arte, el giro etnográfico es un fenómeno del centro del arte, y en este caso quiero mencionar a artistas valiosos, como James Luna o Guillermo Gómez-Peña, y textos valiosos como *El artista como etnógrafo* de Hal Foster (1996) o *Escribiendo Cultura: poéticas y políticas de la etnografía (Writing Culture)* de James Clifford y George Marcus (1986). El giro etnográfico en el arte hay que pensar como una actitud del centro; no es una transformación local, no viene con las discusiones decoloniales del sur, ni del contexto propiamente boliviano. En fin, me parece que el arte en Bolivia no ha llegado a debatir teóricamente la influencia del giro etnográfico para nuestras prácticas locales.

En esta línea, me resulta interesante mencionar lo que Foster advertía sobre la identificación con el Otro:

Quizá no, pero una sobre identificación reductora con el otro no es tampoco deseable. Mucho peor, sin embargo, es una desidentificación criminal del otro. Hoy en día la política cultural, tanto de izquierdas como de derechas, parece atrapada en este callejón sin salidas. En gran medida, la izquierda se sobre identifica con el otro como víctima, lo cual la encierra en una jerarquía de sufrimiento por la cual los desheredados pueden hacer pocas cosas mal. En mucho mayor medida, la derecha se desidentifica del otro, al cual culpa como víctima, y explota esta desidentificación para construir la solidaridad política mediante el miedo y la aversión fantasmales. Frente a este callejón sin salida, la distancia crítica podría no ser tan mala idea después de todo (Foster 1996: 207).

Por lo tanto, desde mi perspectiva, también se ha convertido el arte etnográfico en la demanda de Occidente a los artistas bolivianos; por lo menos esto es mi fantasma hipotético. Aclarando, considero que, como

boliviano, es importante trabajar con estéticas indígenas, pero no dentro un marco celebratorio o, por lo menos, no caer en alienaciones culturales generadas por las demandas de Occidente. Sobre este aspecto más bien invito a construir una perspectiva crítica desde el país al arte contemporáneo global. Para ejemplificar las demandas de Occidente, quiero mencionar el proyecto llamado “Voces Indígenas: Cuando la voz es el alma del pueblo” presentado en la 56ª Bienal de Venecia en el Pabellón del Instituto Ítalo-Latinoamericano (ILLA), curada por Alfons Hug, que invitó a Sonia Falcone como artista representante de Bolivia (Pérez 2013).

Estas demandas del *mainstream* del arte a la producción de Bolivia me parecen relevantes, porque la vara del arte sigue siendo el centro; seguimos aplaudiendo si alguien expone en Venecia o si tienes exposiciones en el extranjero, pero no en cualquier país del extranjero, sino en los espacios y eventos de arte donde perdura el imaginario del centro, un imaginario colonial, maquillado con frases como “desarrollo”. Si leemos la convocatoria de *Akana*, lo dice claro, es un concurso para “desarrollar” las artes locales. Esto no es un pensamiento decolonial o descolonizador sino un pensamiento de dependencia, donde la cooperación internacional busca incentivar o desarrollar la producción artística local. Como nota al pie, mencionemos, que el nombre del concurso promovido por el Centro Cultural también está en aimara y significa “Aquí” o “en este lugar”.

Es en este escenario del arte contemporáneo en Bolivia que sigue siendo útil pensar la propuesta de Zavaleta Mercado, pues parece que las clases medias siguen siendo complacientes con la estética propuesta por Occidente, o demandada por los mismos. No nos interesa un proceso local del arte; lo que nos interesa es encontrar estrategias estéticas que nos permitan sentirnos parte del arte contemporáneo global (que desde mi perspectiva es la propuesta “de centro”). No participamos y de hecho somos ignoran-

tes de las discusiones de arte que se dan en Camboya, Afganistán o Panamá; esto porque en el fondo nos sigue interesando imaginarnos dentro las propuestas del centro del arte.

Me pregunto, y les pregunto entonces: ¿qué hacemos cuando hablar del Otro en realidad no es más que una estética demandada por el propio centro? ¿Qué hacemos cuando, como artistas de Bolivia, no hay un diálogo sincero con ese Otro de quien nos planteamos hablar, sino sólo una estrategia artística?

Para profundizar en esta hipótesis, y plantearla en la exposición *Lo Normal*, voy a concentrarme en algunos hechos de la muestra a continuación.

El diálogo cultural en *Lo Normal*

Si bien la propuesta curatorial y artística de la exposición *Lo Normal* busca discutir la cuestión del género y los derechos de género cruzados con aspectos de representación de elementos culturales indígenas desde los Andes, a partir de mi percepción en ninguno de los trabajos se propone una investigación seria sobre el género en los Andes, ni desde los curadores, ni desde los/las artistas. Trabajos realizados como *Más allá del Silencio. Las fronteras de género en los Andes* (Arnold comp. 1997) nos habla de la posibilidad de reflexionar el género, con varios estudios que nos permiten tener una mirada no alienada sobre lo que puede significar el género en los Andes. Por ejemplo, Alison Spedding (1997) cuestiona la categoría eurocéntrica de género y los errores que pueden cometer los/as investigadores u ONG cuando ingresan a Los Yungas de La Paz con categorías de género desde posiciones clase medias/urbanas, asimismo la autora nos plantea una serie aspectos sobre la complejidad de la construcción sobre lo que significa ser mujer o varón en Sud Yungas en términos simbólicos y económicos. Por otro lado, resalta el poder de la mujer muy lejos de

los discursos que plantean a la mujer como víctima de las relaciones de género.

Otro caso, es el trabajo de Ina Rösing (1997) que es capaz de subvertir las categorías occidentales de género. Ella nos menciona que en Amarete hay diez géneros, algo que en los espacios netamente urbanos, influenciados por Occidente, nos parece radical. Ella, en base a una investigación etnográfica, propone expandir la concepción del género desde un estudio en los Andes.

Volviendo a la exposición de *Lo Normal*, considero que las propuestas artísticas exhibidas no dejan de estar seducidas por la discusión de lo transexual, olvidándose del potencial de las investigaciones de género en los Andes. Es decir, critican los límites del género en La Paz pero con varas Occidentales. Considero que, desde al artes, podemos construir una investigación crítica donde descubramos la cultura del Otro, fomentemos la posibilidad de un espacio intercultural de encuentro con la diferencia, donde sea posible cuestionar, pero también aprender de ese Otro. En la exhibición, las/los artistas buscan imponer su verdad crítica sobre el Otro, que en el fondo parece que lo desconocen.

En la mencionada exposición de arte, no encontré la posibilidad “intercultural” y, en el peligro de contradecirme, también debo aclarar que en los *performances* de Mallo y Bravo hay encuentros con los espectadores que buscan la transgresión. Esto me parece destacable, pero esto lo plantean desde paradigmas netamente occidentales y sin transparentar ningún aprendizaje del encuentro con el Otro. Debo aclarar que, para mí, una manta, una pollera y un sombrero no constituye/conforma sólo una estética indígena urbana sino una filosofía y un gran campo de saberes, luchas y resistencias. Aquella mujer de pollera que, si quiere no te vende en el mercado, que se ha ganado con toda su fuerza ser un sujeto político de la ciudad, a veces es usada con conveniencias folcloristas a los placeres de los gobernantes o de los artis-

tas (otro ejemplo a estudiar a profundidad, es el performance de Teresa Margolles en el Museo Nacional de Arte en el Contexto de la Bienal Siart 9). En este sentido, estas señoras de polleras son agentes políticos agresivos a un sistema y no sólo una estética, como los artistas terminan concibiendo.

De hecho creo que, ante el *mainstream* del arte, usar mujeres de polleras o sus estéticas sería un éxito, pues vuelve a estar presente la moda del arte etnográfico. Pero me parece que, pensando en clave decolonial, no hay propuesta porque no hay un diálogo real con el Otro, es decir, no hay una búsqueda de conocer cómo se construye el género en los Andes, ni las posibilidades que brindan pensar desde lo local.

Otro problema fundamental en la apropiación de “lo indígena urbano” es discutir quién enuncia y desde dónde se enuncia. En este sentido, la exposición presenta un problema de apropiarse de estéticas indígenas, estéticas que provienen de luchas, resistencias y trasfondos políticos, para quitarle su fuerza política y simplemente usarlas como parte de estrategias visuales. Foster (1996) ya nos advertía del problema de “mecenazgo ideológico” con el que autoritariamente los artistas se relacionan con el Otro, y con el problema de la sobre identificación de los artistas con el Otro, porque genera la anulación de su posibilidad de enunciarse estética y políticamente.

Entonces, para cerrar, me parece que el uso de estéticas indígenas en el arte contemporáneo boliviano, más que decolonial, volvemos a la estructura de centro-periferia, donde nosotros hacemos lo que Occidente nos demanda o nos seduce para que realicemos. Y esto lo menciono porque no tenemos la capacidad de apropiarnos del arte contemporáneo; sigue siendo una propuesta estética que nos aliena. Me parece que, con este tipo de exposiciones, nos sumamos al giro etnográfico en el arte contemporáneo, pero no somos capaces de discutirlo, replantearlo o expandir su discusión.

Además, este tipo de acciones confirma lo que Arbona, Canedo, Medeiros y Tassi (2016) enuncian: que las clases medias urbanas en Bolivia no tienen una estética propia. En la historia, hemos estado alienados a Occidente, cuando estaba de moda el Art Nouveaueso hacíamos, cuando estaba de moda el arte abstracto, eso hacíamos, cuando ahora está de moda el arte etnográfico, eso hacemos. Por lo tanto, no hay una decolonialidad estética sino una alienación a las demandas y seducciones del centro del arte.

Invito a despertar una conciencia decolonial donde pensemos en nuestros propios términos y donde investiguemos sinceramente al Otro. No sólo tengamos la disponibilidad de criticarlo sino de aprender de él. El Otro andino/a, en la exposición me parece que es sólo una estrategia de visualización; no es un pensamiento o una oportunidad para aprender de su historia y realidad actual, ni tampoco es una oportunidad para producir conocimiento nuevo.

La reflexión que busco proponer es que en la apropiación de elementos indígenas, en tanto estrategias únicamente visuales, provoca que nuestras obras de arte sólo funcionen en planos estéticos que, si bien son importantes, en las discusiones contemporáneas del arte ya no son suficientes.

Referencias Citadas

- Aguiluz Ibargüen, M., y N. de los Ríos Méndez (Coord.)
2006 *René Zavaleta Mercado Ensayos, testimonios y re-visiones*. FLACSO y CIDES-UMSA, Ed. Miño y Dávila, Argentina/Bolivia.
- Arbona, J., M. Canedo, C. Medeiros y N. Tassi
2016 *El proceso de cambio popular: Un tejido político con anclaje de país*. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, Centro de Investigaciones Sociales (CIS), La Paz.
- Arnold, D. Y. (comp)
1997 *Más allá del Silencio. Las Fronteras de género en los Andes*. ILCA/CIASE, La Paz.
- Clifford, J. y G. Marcus
1986 *Escribiendo Cultura: poéticas y políticas de la etnografía (Writing Culture)*. University of California Press, California.
- Foster, H.
2001 [1996] *El Retorno de lo Real*. Akal, Madrid.
- Guasch, A. Ma.
2009 [2000] *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza, Madrid.
- Guber, R.
2012 [2001] *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Norma, Bogotá.
- Núñez del Prado, J.
2009 *Ovando Sanz, pionero de la condición multinacional, colonial y abigarra-da en Economías Indígenas en Bolivia*. CIDES-UMSA, La Paz.
- Pérez, G.
2013 Alfons Hug reúne artistas de 16 países latinoamericanos en el pabellón Venecia del IILA. Arte informado. URL: www.arteinformado.com/magazine/n/alfons-hug-reune-artistas-de-16-paises-latinoamericanos-en-el-pabellon-veneciano-del-ii-la-3401 recuperado en enero 2017.
- Rojas, M. T. y M. Villagómez
2016 *Catálogo de la exposición "Lo Normal"*. Centro Cultural de España en La Paz, La Paz.
- Rösing, I.
1997 Los diez géneros de Amarete, Bolivia. En *Más allá del Silencio. Las Fronteras de género en los Andes*, Denise Y. Arnold (comp), pp. 77-93. ILCA/CIASE, La Paz.

Spedding, A.

- 1997 “Esa mujer no necesita hombre” en contra de la “dualidad andina” – Imágenes de género en los Yungas de La Paz. En *Más allá del Silencio. Las Fronteras de género en los Andes*, Denise Y. Arnold (comp), pp. 325-344. ILCA/CIASE, La Paz.

Tapia, L.

- 2002 *La condición multisocietal. Multiculturalidad, pluralismo, modernidad*. Muela del diablo y CIDES-UMSA, La Paz.

- 2003 *La producción de conocimiento local*. La Paz. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/bolivia/cides/libro1/libro1.pdf>. Consultado en abril de 2010.

- 2009 *Multitud y sociedad abigarra-da*. En *Pensando el mundo desde Bolivia*. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, La Paz.

Teijeiro, J.

- 2007 *Regionalización y diversidad étnica cultural en las tierras bajas y sectores del subandino amazónico y platense de Bolivia*. Plural, La Paz.

Zavaleta, R.

- 1990 [1967]. *La formación de la conciencia nacional*. Ed. Los Amigos del Libro, La Paz.

- 2008 [1986]. *Lo nacional popular en Bolivia*. Plural Editores, La Paz.

Notas

- 1 El presente texto fue comisionado por las curadoras: María Teresa Rojas, Marisabel Villagómez y por el CCELP, a quienes les quedo muy agradecido por la confianza brindada. Además agradezco a Ph.D. José Teijeiro, quien desde el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la UMSA brindó el espacio académico para lograr escribir y reflexionar el presente ensayo.
- 2 El beso homoerótico como estrategia artística ha sido anteriormente utilizada, por motivos de enfoque del presente artículo no voy a profundizar en este aspecto, pero como referencias podemos mencionar: Carla Spinoza, Oliverio Toscani, Las Yeguas del Apocalipsis, Banks y, entre otros.
- 3 El primer autor de quien se tiene referencia sobre el concepto de abigarramiento es Jorge Alejandro Ovando Sanz quien en su libro “Sobre el Problema Nacional Colonial de Bolivia” escrito en 1959 se convierte en el pionero que entiende la situación boliviana como multinacional, colonial y abigarra-da. Él estudió las bases del mestizaje, del Estado Multinacional y la incorporación de los indígenas de tierras bajas además de su aporte de la utilización del concepto de abigarramiento en la reflexión social del país. (Núñez del Prado, 2009).
- 4 Para conocer más sobre el aporte de Zavaleta Mercado y la influencia en pensadores actuales ver el texto Coordinado por Maya Aguiluz Ibargüen y Norma de los Ríos Méndez. RENÉ ZAVALETA MERCADO Ensayos, testimonios y re-visiones 2006. CIDES-UMSA.
- 5 Alóctono, na. “Que no es originario del lugar en que se encuentra”. (recuperado de www.rae.es en febrero 2013). Alóctono es un ente que no es indígena. Son grupos étnicos presentes en un territorio del cual se conoce su asentamiento histórico. Se opone a autóctono e indígena.
- 6 “La condición semicolonial es aquella en que se deja de ser autónomo y, en consecuencia: la evolución histórica del país y el cuerpo nacional debe soportar un crecimiento exógeno, desigual, por saltos, introducido desde fuera, al que ciertamente le cuesta acomodarse, dentro del que debe moverse defensivamente porque la iniciativa histórica no le pertenece”(Zavaleta 1990: 29).