

# *El* **ROBO** *del* **DOLOR**



MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES

# *El* **ROBO** *del* **DOLOR**

IMAGEN TAPA

**JOSÉ MIGUEL BLANCO**

*Padre las Casas amamantado por una india, ca. 1875*

Escultura en mármol

83,5 x 45 x 44 cm

COLECCIÓN MUSEO O'HIGGINIANO Y DE BELLAS ARTES DE TALCA

SURDOC 7-577

IMAGEN CONTRATAPA

**XIMENA VÁSQUEZ**

*Mapa, de la serie La telaraña de Ananse, 2015*

Fotografía blanco y negro

120 x 107 cm

# Presentaciones

**Julieta Brodsky Hernández**

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Para el Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio es muy relevante presentar la exhibición *El robo del dolor*, que cuenta con la curatoría de Lucía Egaña Rojas y Francisco Godoy Vega. A través de esta muestra colectiva, que se presenta como un trabajo investigativo, se pone a disposición del público una mirada crítica a la historia de la modernidad, reuniendo obras creadas en distintas épocas desde la perspectiva de los pueblos ancestrales de América, de la tradición académica europeizante y del quehacer de autoras y autores contemporáneos.

El conjunto de obras seleccionadas, constituye un denso entramado testimonial de la violencia y del dolor generado por la colonización y el extractivismo, entendido en un extenso sentido, ya que se le entiende no sólo el despojo de materias primas, sino que como la aniquilación de saberes, quehaceres, creencias y formas de relacionamiento, en pos de un proceso de imposición monocultural de Occidente. De esta forma, la tesis curatorial, da cuenta de heridas profundas que tras más de 500 años aún no sanan, sino que más bien hoy se agudizan ante el derrotero del cambio climático en el que estamos inmersos y las problemáticas e injusticias que conllevan los procesos migratorios.

Cuestionando jerarquías, nociones y delimitaciones, se invita a mirar con mayor lucidez el sistema en el que nos insertamos, desde las escalas sociales, la estructura y trasvasije económico, la relación con la tierra y la ritualidad, así como la negación de los discursos de racialización y las estrategias de la no-memoria.

Es destacable que esta muestra forme parte de un extenso proyecto internacional, liderado por la Fundación Mellon, en conjunto con la Universidad de Pennsylvania, denominado *Dispossessions in the Americas: The Extraction of Bodies, Land, and Heritage from La Conquista to the Present*. Entre otras actividades, contempla la realización de 15 exhibiciones en distintas ciudades latinoamericanas a lo largo de tres años, con el objetivo de documentar los despojos realizados en la región desde 1492 hasta la actualidad, además de delinear formas de recuperar esas historias promoviendo la reparación.

Asimismo, para concretar este proyecto expositivo, fue necesario contar con el préstamo de piezas de colecciones de diferentes entidades pertenecientes al Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, como el mismo Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico Nacional, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Gabriela Mistral de Vicuña, el Museo de Arte y Artesanía de Linares, el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca y el Museo Regional de La Araucanía de Temuco, además de otras instituciones nacionales e internacionales como el Museo del Carmen de Maipú, el Museo de Arte de Lima y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ello da cuenta de la importancia del fortalecimiento de los sistemas de apoyo y colaboración entre instituciones nacionales e internacionales, con miras al desarrollo de proyectos como el de esta exposición.

Invitamos a la ciudadanía a apreciar *El robo del dolor*, con el fin de reflexionar en torno a esta propuesta que, sin duda, permitirá comprender con mayor claridad, desde las artes visuales, quiénes somos y hacia dónde vamos.

## Fernando Pérez Oyarzun

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

La conexión del arte con fenómenos culturales, sociales, políticos o religiosos es tan antigua como el arte mismo. Sin necesariamente instrumentalizarse -en lo que suele ser el sentido más restrictivo y negativo del término- el arte ha servido a diversos fines a los que, a la vez, ha trascendido, adquiriendo sentido por sí mismo. Su perspectiva ha sido frecuentemente crítica llegando, en ocasiones, a la denuncia. Tal vez la idea de un arte relativamente “puro”, sin sujeciones o referencias de otro tipo, sea una invención relativamente reciente.

La exposición *El robo del dolor*, curada por Lucía Egaña y Francisco Godoy, busca explorar la capacidad del arte para representar fenómenos productivos, históricos o culturales. Así ocurre con situaciones como la del colonialismo o el así denominado “extractivismo”. Se pone a prueba, de esta manera, la capacidad de una exposición para articular un discurso representativo sobre tópicos socio-culturales, a partir de la interacción de una serie de piezas de diversa naturaleza y origen. No se trata de fenómenos completamente nuevos o desconocidos, pero ellos han sido contemporáneamente re-estudiados y re-considerados, permitiendo el surgimiento de miradas nuevas sobre ellos. A partir de éstas, se han tejido nuevas interpretaciones históricas que, como suele ocurrir, exigen particular rigor y delicadeza.

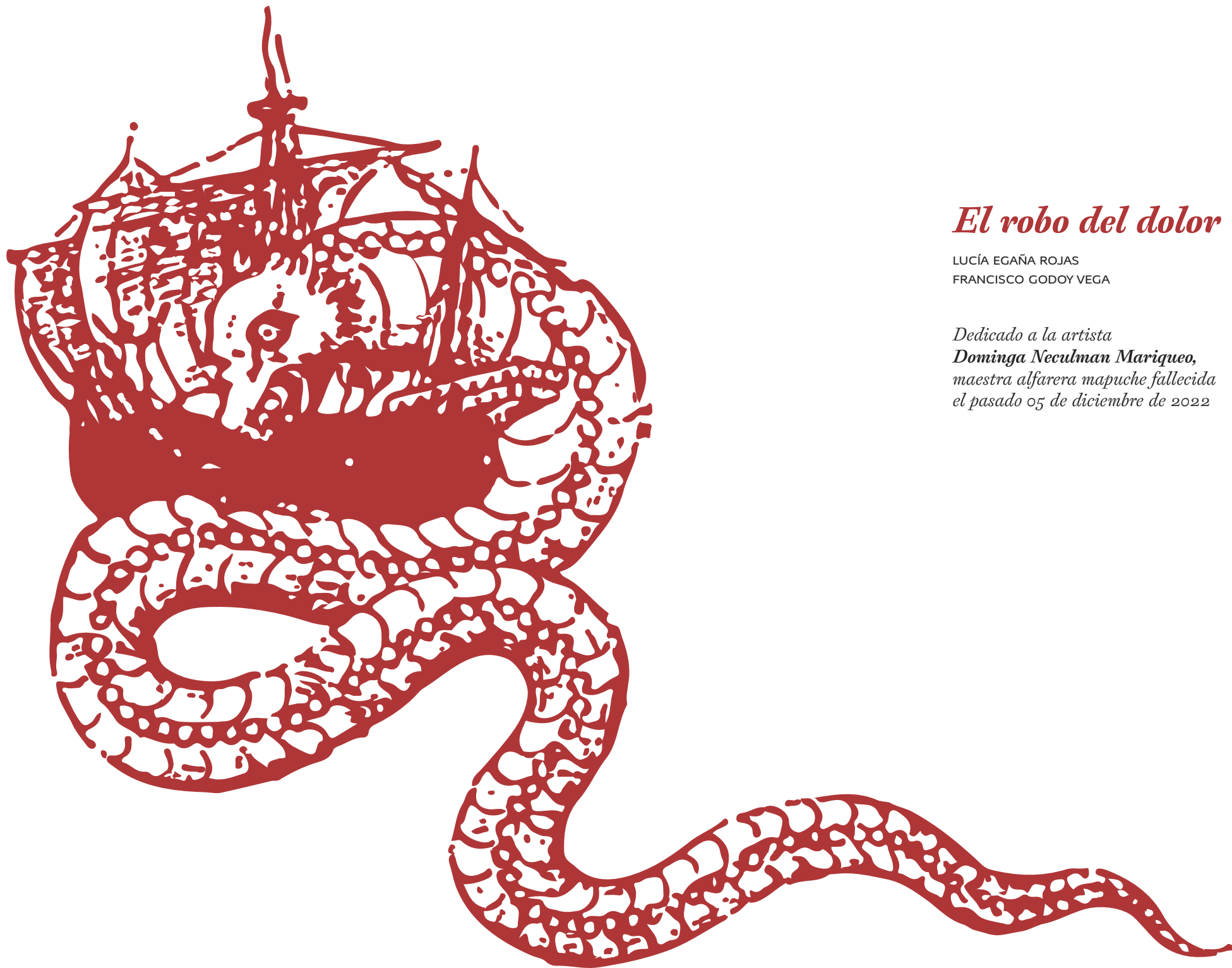
Quienes pensaron esta muestra se han planteado un horizonte latinoamericano lo que confiere al tema tratado una mayor amplitud interpretativa. Para ello, se han incorporado piezas de diversa procedencia, lo que ha exigido un especial esfuerzo de producción. En relación a este esfuerzo, debo subrayar, una vez más, que la dimensión internacional y la focalización latinoamericana son de alto interés para el museo. A través de ello, cumple su rol de museo nacional, poniendo en relación la cultura local con ideas y manifestaciones surgidas más allá de nuestras fronteras.

Los materiales puestos en juego en *El robo del dolor* están constituidos por un amplio conjunto de objetos, de las más diversas procedencias. Desde esculturas en mármol a frágiles hojas de maíz. Desde piezas digitales a pinturas de formato convencional o textiles artesanales.

Esperamos que la exposición proporcione a nuestros públicos la oportunidad de reflexionar a propósito de lo que han sido algunas de nuestras realidades históricas y nuestras coordenadas culturales. Confrontar tales realidades no es siempre fácil, pero ofrece también una posibilidad de madurar nuestras sensibilidades y aguzar nuestro pensamiento crítico.

Agradecemos a Lucía y Francisco el interés por mostrar su trabajo en nuestro museo, como agradecemos también el apoyo de la Fundación Mellon, y la Universidad de Pennsylvania. También el soporte de Fundación Pro Cultura que ha facilitado concretar dicho apoyo. Como acontece usualmente, el equipo del museo en su conjunto ha prestado un indispensable y valioso soporte local al montaje y la exhibición de esta muestra.





## *El robo del dolor*

LUCÍA EGAÑA ROJAS  
FRANCISCO GODOY VEGA

*Dedicado a la artista  
Dominga Neculman Mariqueo,  
maestra alfarera mapuche fallecida  
el pasado 05 de diciembre de 2022*

**L**a historia de la modernidad es una historia global de violencia y dolor: la colonización, que implicó el proceso de imposición política y cultural de Occidente y la extracción de materias primas, idólatrías, sexualidades y cosmologías, ha estado marcada por la producción de heridas profundas, grietas que atraviesan el dolor de los territorios y el dolor de múltiples comunidades que podríamos llamar, parafraseando a Frantz Fanon, “las condenadas de la tierra”<sup>1</sup>. Por más de cinco siglos la modernidad no sólo ha producido dolor, sino que ha sido tan hábil en su estrategia extractiva que incluso ha sido capaz de robar ese dolor del saqueo en lo que podríamos entender como las “heridas de las heridas” de una historia occidentalizante del mundo multiplicada por las emociones de la pena colonial.

1. Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, trad. Julieta Campos. México DF: Fondo de Cultura Económica (Obra original publicada en 1961), 1963.

El año 2019, en el encuentro poético-afectivo *Mis XXy años*, la artista trans mexicana Lía García gritaba “nos han quitado tanto, que nos están quitando el miedo”<sup>2</sup>. Su frase conectaba emocionalmente con la memoria norte-sur del extractivismo de materias primas en los territorios colonizados desde el siglo XVI pero también con el robo como lugar de dolor y muerte de otras formas de vida, epistemologías y sexualidades. El extractivismo entendido de esta forma funciona como una pulsión colonial de dominio y exterminio al mismo tiempo que como un engranaje del capitalismo racial<sup>3</sup>: una forma de provocar agotamiento subjetivo del Sur global, de sus materias primas y cuerpos, donde el robo de las mismas va asociado a un proyecto de desarrollo falsamente bondadoso. En ese sentido es que el extractivismo produce dolores y muertes que adquieren un carácter endémico. Y en su posterior uso por parte de las ciencias occidentales, es que se produce un robo del robo, es decir, *un robo del dolor*. El extractivismo es así un sistema que opera en el uso y abuso de los recursos naturales de la tierra, pero también en el agotamiento de las epistemes y los afectos colectivos de las comunidades subalternizadas.

Entender esta pena perpetua del colonialismo implica asumir que el extractivismo, el cambio climático y la crisis ecológica actuales no tienen que ver con algo contemporáneo sino con una larga memoria del dolor de la tierra asociada a la modernidad, al colonialismo y al racionalismo. A partir de estos cruces de sentido, de opresiones y resistencias, es que *El robo del dolor* realiza un ejercicio de exposición de esta memoria de la pena pero también de la sobrevivencia que ha persistido desde el comienzo del proceso colonial, cuando las comunidades oprimidas o la propia naturaleza, como ente vivo, ha logrado enfrentar, enrostrar o incluso revertir la práctica extractiva.

Desde este posicionamiento de continuidad de la violencia colonial y la resistencia anticolonial entre pasado, presente y futuro, es que esta exposición propone un discurso curatorial que articula obras provenientes de diferentes tiempos -desde antes de la colonia hasta obras contemporáneas- y de diferentes territorios pensados de forma situada en la relación conflictiva entre España y sus antiguas

2. García, Lía, Encuentro poético-afectivo *Mis XXy años*. 24 de febrero de 2019, Madrid: Intermediae. <https://www.mataderomadrid.org/en/node/32343> (consultado en diciembre 2022)

3. Robinson, Cedric J., *Marxismo negro. La formación de la tradición radical negra*, trad. Juan Mari Madariaga. Madrid: Traficantes de Sueños (Obra original publicada en 1983), 2021.

colonias en Abya Yala. En las salas de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes se reúnen y colisionan materiales históricos provenientes de colecciones de diferentes entidades pertenecientes al Servicio Nacional del Patrimonio como el Museo Histórico Nacional, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Gabriela Mistral de Vicuña, el Museo O'higiniano y de Bellas Artes de Talca y el Museo Regional de La Araucanía de Temuco, además de otras instituciones nacionales e internacionales como el Museo del Carmen de Maipú, el Museo de Arte de Lima y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía<sup>4</sup>.

Además la exposición contiene un número considerable de obras del propio Museo Nacional de Bellas Artes, entendiendo que dicha colección del Estado aristócrata de comienzos del siglo XX sirvió -desde el ámbito cultural- para validar y fortalecer la construcción del Estado-nación como entidad estructuralmente clasista, patriarcal y racista<sup>5</sup>. El tejido de estas obras de la élite cultural chilena se contrapone con los distintos tipos de flujos y formas de producción de saberes que presentan las piezas de arte contemporáneo y otras piezas patrimoniales que han sido relegadas al espacio de lo artesanal, el folclore o lo antropológico. Esta curaduría busca así realizar actos simbólicos de reparación de los daños generados por la memoria elitista de las Bellas Artes que permitan imaginar la disolución de la distinción y jerarquización entre arte/alta cultura y artesanía/folclore, o al menos desdibujar sus rígidas distinciones.

La muestra articula todas estas producciones a través de cuatro secciones que, si bien muchas veces se intersectan y superponen, hemos decidido narrar y exhibir como separadas a efectos de poder centrarnos en cada uno de estos aspectos con mayor detalle.

4. Desde el siglo XVIII, la institución del museo se ha constituido como reservorio de prácticas extractivas basadas en el robo, el despojo y la fetichización de objetos y cuerpos subalternizados. En este sentido exponer una serie de materiales, objetos e imágenes que reposan en estos espacios se dibuja como una negociación y un relacionamiento que el proyecto expositivo ha tenido que hacer con esa historia de desposesión como mausoleo de memorias del dolor.

5. En los últimos años, sin embargo, el propio museo y su discurso ha ido rompiendo y cuestionando su estructura de poder, a través de la adquisición de obras de artistas indígenas o exposiciones que han puesto en cuestión el relato oficial de la modernidad chilena tales como *De aquí a la modernidad* curada por Gloria Cortés Aliaga y presentada entre el 16 de noviembre de 2018 y el 31 de mayo de 2019.



Vista de sala de la exposición *El robo del dolor*.

## *Episterricidio*

A partir del tejido de las palabras episteme, tierra y asesinato, se propone entender la concomitancia entre la muerte de la tierra y los saberes que la habitan. El acto de matar seres humanos fue una de las acciones fundantes y fundamentales para el desarrollo del colonialismo desde el siglo XVI. Estos genocidios fueron acompañados por otras muertes de saberes, sexualidades disidentes, ríos, lagos y montañas. El genocidio sería así consustancial al epistemicidio y al terricidio, este último concepto acuñado por la activista y escritora mapuche Moira Millán y el Movimiento de Mujeres y Diversidades Indígenas por el Buen Vivir, quienes lo definen como: “asesinato no sólo de los ecosistemas tangibles y de los pueblos que lo habitan, sino también el asesinato de todas las fuerzas que regulan la vida en la tierra, a lo que llamamos ecosistema perceptible. Esos espíritus, son los responsables de que la vida continúe sobre la faz de la tierra y ellxs están siendo destruidos conjuntamente con su hábitat”<sup>6</sup>.

6. Millán, Moira, «La rebelión de las flores nativas. Las mujeres indígenas en Argentina decimos BASTA al terricidio», *IntercontinentalCry*, 10 de octubre de 2019, <https://intercontinentalcry.org/es/la-rebelion-de-las-flores-nativas/> (consultado en diciembre 2022).

Esta sección y el conjunto de la exposición se inaugura con el diálogo de dos piezas: el *Cristóbal Colón encadenado* pintado en 1881 por Pedro León Carmona, un *rara avis* de las representaciones conmemorativas del navegante, donde se le presenta viejo y cabizbajo frente a su detención marina por parte de los Reyes Católicos. Frente a él, se encuentra un banco con algunos de los cojines que la artista afrodominicana Lizette Nin ha titulado *El descanso del afrochileno sobre los perpetuadores del dolor*. Esta obra, producida especialmente para esta exposición, sitúa en nuestro contexto una de las memorias coloniales más borradas y dolorosas: el esclavismo. En estos cojines, Nin graba los apellidos de las familias que a lo largo de siglos esclavizaron a personas negras en el contexto chileno: Monterola, Cueto, Bandini, Meza, Wolleter, entre otros. Próximo al Colón encadenado, Nin propone un pequeño espacio de pausa para volver a sentarse sobre estos negreiros y mirar al número 1823, año en el que en Chile fue abolida la esclavitud.



#### LIZETTE NIN

*El descanso del afro chileno sobre los perpetuadores del dolor*, 2022

20 cojines impresos

50 x 50 cm

60 x 60 cm

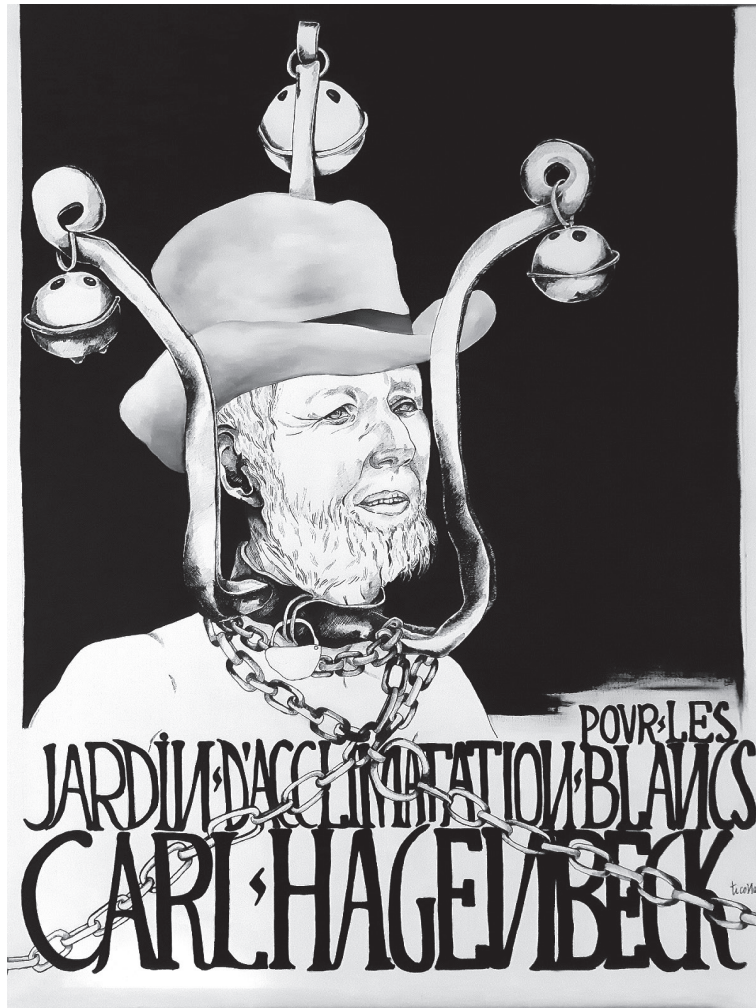
Sin duda, una memoria del despojo borrada y que requiere con urgencia imaginar políticas de reparación para con las poblaciones negras que viven actualmente en este territorio. Con este diálogo, se inaugura el encuentro complejo entre pasado, presente y futuro que *El robo del dolor* propone.

A los costados del Colón pintado en el siglo XIX -centuria marcada por el racismo biológico y el Nuevo Imperialismo en África- se encuentran los trabajos de dos artistas contemporáneas: por un lado, *Cristóforo Colombo*, *Isabel la Católica* y *Carl Hagenbeck* de la serie de pinturas *Jardín de aclimatación para blancos* de la artista aymara-quechua Mirna Ticona, quien nos propone revertir la memoria violenta de los zoológicos humanos -una práctica habitual en Europa y Estados Unidos de exhibir y vejar a personas no blancas provenientes de África, América y Asia- que, en dicho siglo XIX, tuvieron su máxima expresión. Ticona decide entonces enjaular y silenciar a blancos colonos, neocolonos y beneficiarios de la colonización, de Cristóbal Colón e Isabel La Católica a Carl Hagenbeck. En palabras de la propia artista, este zoólogo alemán “crea la primera exposición de humanos en Europa con personas de Samoa y Laponia, por ello es considerado como el pionero de la creación de los zoológicos humanos. Estas exposiciones de humanos se reproducen en el *Jardín d’Acclimatation* en París. Desde 1875, y durante 35 años, los europeos celebran en este sitio más de una treintena de exposiciones siendo una de las primeras con indígenas de Sudamérica. Para tal propósito raptan y enjaulan a once Kawésqar provenientes de la zona austral de Chile. De esta manera, los blancos-europeos crearon una monstruosa entretenimiento dominical”<sup>7</sup>. Con sus obras, la artista devuelve la mano al colono, confronta a sus descendientes con la memoria de su violencia y revierte la tradicional representación antropológica de “los otros” para ponerle cara a la blanquitud, “una posición política que representa los privilegios históricos que detentan las personas blancas-colonodescendientes (...). El blanco sería así un cuerpo descorporeizado porque la blanquitud nunca se enuncia ni señala”<sup>8</sup>.

7. Ticona, Mirna, sobre la serie *Jardín de aclimatación para blancos*, comunicación personal vía e-mail en noviembre de 2022.

8. Godoy, Francisco, “blanquitud”, *VIII Encuentro Cultura y Ciudadanía. Cuerpos y culturas. Diversidad étnico-racial, participación cultural y convivencia*, Sevilla: Ministerio de Cultura, 2022, p. 16




**MIRNA TICONA**

Carl Hagenbeck de la serie Jardín de aclimatación para blancxs, 2022

Acrílico sobre tela

100 x 80 cm

Al otro lado del Colón encadenado se encuentra *El oleaje de mi cuerpo habla cetáceo* / *Ceremonias de Balandra* de la artista mexicana La Bala Rodríguez, quien aborda el terricidio desde la recuperación de memorias de resistencia y amor entre el cuerpo y el territorio. Tal como nos cuenta Lucrecia Masson sobre este trabajo, la artista “trae el gesto del cuerpo que es playa, que es piedra, que es animal, que es cerro -se ha convertido en él o él ya era ella- y así nos abre la sospecha de que la distinción entre materias puja por des-separarse”<sup>9</sup>. Esa pulsión de no humanidad, de fusión con la tierra y sus heridas, de unión con la flora, el mar y el cielo en sus resistencias, las relata la propia artista en uno de sus poemas:

*Pienso sustancia y digo cuerpo, abuela de abuelas  
a mí también me dijeron que yo no  
si no soy humano  
si soy cosa  
soy sal marina  
soy el tiempo de la arena  
soy memoria de mar  
habito lo imposible  
y el oleaje de mi cuerpo habla cetáceo  
viajas en mis venas,  
floto con la herida infectada  
descanso en pedazos de agua  
mis tetas pintan de leche el mar  
y me lleno de espuma la boca  
huyo para preservarme*<sup>10</sup>.

9. Masson Córdoba, Lucrecia, 2021, *El oleaje de mi cuerpo habla cetáceo*, México: Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro, texto de sala.

10. Rodríguez, Alejandra, *El oleaje de mi cuerpo habla cetáceo*, México: Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro, 2021.



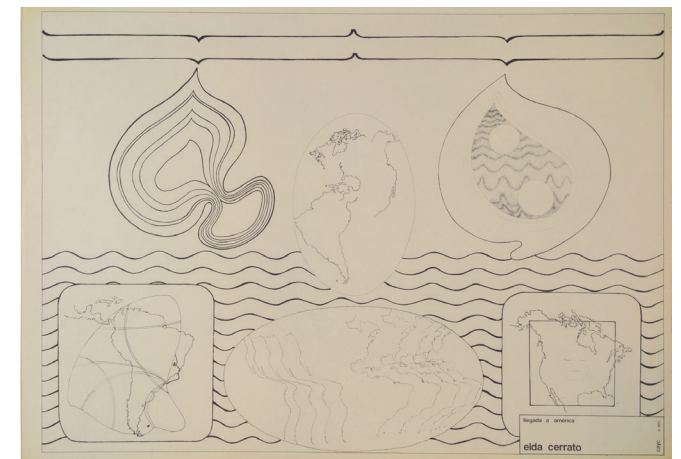
**ALEJANDRA LA BALA RODRÍGUEZ**

*El oleaje de mi cuerpo habla cetáceo / Ceremonias de Balandra, 2016*

Fotografía color  
54,5 x 78,5 cm

La cartografía corporal o corpografía de la resistencia de la tierra que aquí propone La Bala Rodríguez dialoga con los mapas de la *Llegada a América* y la *Geohistoreografía* realizados en 1972 por Elda Cerrato, así como con las rutas de la memoria de la resistencia negra en los “testimonios cartográficos”<sup>11</sup> de peinados fotografiados por la colombiana Ximena Vásquez en su serie *La telaraña de Ananse* junto a las ya clásicas performances de la cubana Ana Mendieta *Pirámide funeraria* y *Corazón de roca con sangre* de 1974/5, donde la artista invoca y evoca el vínculo divino con la tierra hasta fusionarse con ella en un gesto de amor ancestral.

<sup>11</sup>. Vásquez, Ximena, *La telaraña de Ananse*, dossier de la artista.



**NADIA GRANADOS / LA FULMINANTE**

*Por el agua, 2010*

Video

Duración 4'09"

**ELDA CERRATO**

*Llegada a América, 1972*

Grabados en papel

59.5 x 84 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-4376

Juntas, estas artistas y sus obras, se contraponen a la imagen masculina y falsamente científica del método cartográfico que inauguró la modernidad. La cartografía se fundaría en el siglo XVI como un arma de guerra y control de los territorios y cuerpos a ser colonizados generando lo que la geografía crítica llamará la “desigualdad espacial”. Recordamos así la frase del geógrafo marroquí Yves Lacoste, “la geografía se utiliza, antes que nada, para hacer la guerra”<sup>12</sup>. Es en este sentido que incluimos el *Planisferio de América* de Reiner y Josoa Otten, grabado realizado en Ámsterdam cerca del año 1730 y conservado en el Museo Histórico Nacional. Ahí es posible ver los contactos e intercambios retratados por el imaginario blanco, así como la fantasía monstruosa que los colonos crearon sobre las tierras, los mares y las habitantes del continente, validando así su idea de barbarismo indígena y con ello la supuesta pertinencia de su proyecto expansivo y extractivo. Dicho proyecto, además, se camuflaba a través de un discurso de supuesto intercambio horizontal (“oro por espejos”) y de ayuda caritativa ante de la supuesta ausencia de todo, es decir, en la ficción de encontrarse ante una tierra vacía de humanidad y llena de monstruos y animales a explotar o exterminar. Una última pieza en la sala de esta sección da cuenta de lo obstinada que puede ser la memoria del colono y absurda su pulsión de conquista, a través de un pequeño trozo de tela de un presunto pedazo de bandera que llevó Francisco Pizarro durante la conquista del Perú a comienzos del siglo XVI y que fue obsequiada al Museo Histórico Nacional por un cónsul de Colombia en Chile en el ya mencionado fatídico siglo XIX.

Por último, dentro de esta sección, el día de la inauguración de *El robo del dolor* se realizó una acción de justicia poética a través de la reinterpretación de la obra del artista brasileño Helio Oiticica *Devolver a terra à terra* o *Contra-bólido* de 1979. Realizada en el jardín al frontis del museo, a través de esta acción se buscaba pensar el afuera de la institución o imaginar un museo sin paredes y en convivencia con la tierra. Se trata de una pequeña intervención de un metro cuadrado, donde hemos depositado tierra traída del cerro Santa Lucía, antes llamado Huelén, palabra que en mapudun-gún significa melancolía, tristeza o dolor. De esta forma buscamos remover las tierras de Santiago y sus dolores para imaginar sanar devolviendo la tierra a la tierra.



#### AUTORÍA DESCONOCIDA

*Pedazo de la Bandera que trajo Francisco Pizarro al Perú, siglo XVI*

36 x 29 x 5,5 cm

COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

SURDOC 3-42878

<sup>12</sup>. Lacoste, Yves, *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, París: La Découverte, 1976.





**REINER Y JOSOA OTTEN**

*Planisferio de América, ca. 1730*

Grabado

109 x 135 cm

COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

SURDOC 3-38526

“El indio, no es sino un bruto indomable, enemigo de la civilización porque sólo adora los vicios en que vive sumergido, la ociosidad, la embriaguez, la mentira, la traición y todo ese conjunto de abominaciones que constituyen la vida salvaje”  
Benjamín Vicuña Mackenna, 1868



**INTERVENCIÓN COLECTIVA**

*Devolver la tierra a la tierra, 2023*

Registro de performance



## *Ficción de la racialización*

En las dos rotondas de esta exposición se encuentra la sección que aborda los mecanismos de racialización que Occidente creó para perpetuar la división racial del mundo. Entonces se estableció una separación, una ficción de jerarquización entre los blancos y los demás cuerpos (negros, amarillos y rojos)<sup>13</sup>. La “invención de las razas” fue por tanto un mecanismo de poder de la supremacía blanca (un mito del que es necesario fugarse) y, en el diagrama de esta exposición, una bisagra que articula y conecta las distintas secciones de *El robo del dolor*.

En la primera rotonda se encuentra como protagonista la instalación audiovisual de Bernardo Oyarzún *Lengua izquierda*, de 2010, que pone el acento en el conflicto lingüístico que ha generado la colonización, actualizando y complejizando la pregunta que en los 1980s se planteó la pensadora india Gayatri Chakravorty Spivak en su ensayo “¿Puede hablar el subalterno?”<sup>14</sup>, cuestionando la posibilidad efectiva de escucha por parte del colono, sus lenguas autoritarias, la inocencia blanca<sup>15</sup> y la imposibilidad del silencio blanco, porque “la blanquitud habla, habla mucho, habla demasiado, habla de todo porque su ojo heredero de la conquista no tiene límites de mirada, y su vox funciona como el altavoz de la verdad única, científica, racional y progresiva de occidente”<sup>16</sup>.

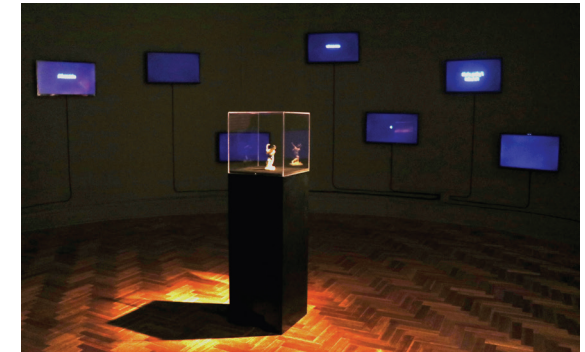
<sup>13</sup>. Utilizamos esta ficción de colores a partir de la narrativa que utilizó el filósofo mexicano José Vasconcelos en su famosa “raza cósmica”, la cual sería una quinta raza que se produciría a partir de la mezcla de las cuatro razas existentes: blanca-europea, amarilla-asiática, negra-africana y roja-indígena. Ver: Vasconcelos, José, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del sur*, Madrid: Agencia mundial de librería, 1925.

<sup>14</sup>. Spivak, Gayatri Chakravorty, *¿Pueden hablar los subalternos?*. Barcelona: Macba (Obra original publicada en 1985), 2009.

<sup>15</sup>. Wekker, Gloria, *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham and London: Duke University Press, 2016.

<sup>16</sup>. Godoy, Francisco, «¡Cállate Blanco!», *El Salto*, 31 de octubre de 2021. Disponible en <https://www.elsalto-diario.com/laplaza/callate-blanco> (consultado en octubre 2022).

En diálogo con esta estructura lingüística de la división racial del mundo, la instalación de Oyarzún propone un entrecruzamiento conflictivo de “seis lenguas europeas colonizadoras y siete lenguas americanas nativas. Se visualizan por medio de morfemas y fonemas, esto es, palabras escritas y articuladas fonéticamente. Las palabras europeas son habladas por mujeres nativas de cada lugar de origen, sin embargo, las lenguas americanas las articulo con mi lengua atrofiada por la colonización. El efecto que se logra es un bullicio, colisiones lingüísticas que producen muchas conjeturas, por ejemplo, sólo puedes reconocer como familiares aquellas lenguas exógenas, las propias se escuchan ajenas”<sup>17</sup>.



Vista de sala de la exposición *El robo del dolor*.  
Obras: *Lengua izquierda* de Bernardo Oyarzún y  
*Jugador de chueca* de autoría desconocida.



### **AUTORÍA DESCONOCIDA-FÁBRICA DE CERÁMICA DE LOTA**

*Jugador de chueca*, 1936/1952

Escultura pintada a mano con esmalte

16.5 x 11.2 x 7 cm

COLECCIÓN MUSEO DE ARTES DECORATIVAS

SURDOC 24-1274

<sup>17</sup>. Oyarzún, Bernardo, comunicación personal vía e-mail en mayo de 2022.

El trabajo de Oyarzún aborda así la tristeza del pillaje de nuestras hablas como parte del proyecto de blanqueamiento del mestizaje que quiso borrar las lenguas originarias y construirnos en una “raza cósmica” sin memoria: produciendo nuestro supuesto olvido, incluso corporal, tanto de las ancestralidades como de la violencia ejercida por el colono. De ahí que se vinculen con la instalación del artista dos pequeñas obras: un blanqueado mapuche jugador de chueca producido en la primera mitad del siglo XX en la Fábrica de Cerámica de Lota y una Cabeza de Indio del famoso pintor chileno de la “Generación del 13” Pedro Luna: ¿Indio de dónde? ¿Cuál es su racialidad y su comunidad más allá de su diferencia “india” con la blanquitud? ¿Dónde se encuentra la memoria perdida de este “indio” retratado por la ficción de racialización del blanco? ¿Por qué en este retrato no se indica el nombre de quien aparece y se generaliza como “indio” tal como en la moneda de 100 pesos se indica “mapuche” al rostro de una mujer?



**PEDRO LUNA**

*Cabeza de indio,*  
primera mitad siglo XX  
Óleo sobre tela  
37 x 34 cm  
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL  
DE BELLAS ARTES  
SURDOC 2-4995



Vista de sala de la exposición *El robo del dolor*.

En la segunda rotunda se propone un desplazamiento de la escritura poética, activista y académica al espacio expositivo a través de un diagrama curatorial fragmentario de la memoria dolorosa del colonialismo y las resistencias a él: una serie de citas de diferentes momentos históricos y registros textuales -algunas de ellas reproducidas a modo de intervenciones gráficas en esta publicación- que dan cuenta de algunos acercamientos al colonialismo, el extractivismo, el dolor, la pena y la ternura como estrategias para imaginar un amor revolucionario que permita nuestra sobrevivencia en un mundo que no nos quiere vivos. Así, las narrativas de violencia de Cristóbal Colón, Hernán Cortés o Benjamín Vicuña-Mackenna son confrontadas por textos de resistencia de pensadores negros, indígenas y mestizos como Aimé Césaire, Violeta Parra, Gabriela Mistral, Lía García, Moira Millán, Yásnaya Aguilar Gil o Gladys Tzul Tzul.

o queremos ser más esta humanidad” “Calcular el daño e  
y Shock, 2017

“en esta tierra rubia hay retazos de mí  
ie han sido omitidos”  
riela Contreras, 2019

el archivo es entrar a una funeraria;  
e una visión final y un último atisbo  
sonas a punto de desaparecer en el  
o de la esclavitud” “El humanismo es una de las piezas maestras de su sistema inmune”  
Hartman, 2007 Houria Bouteldja, 2016

ordillera de los Andes no era una línea natural de  
n, era la naturaleza uniéndonos a través de ella”  
Millán 2021

rían unos criados magníficos. [...] Con cincuenta hombres los  
rugaríamos a todos y con ellos haríamos lo que quisiéramos”

stóbal Colón, 1492

siglos después de la colonización,  
guen conservando nuestros tejidos.  
s produjeron, en términos energéticos,  
des, estratégicos, la conservación de  
ata y eficaz, fueron las mujeres”  
Tzul Tzul, 2020

con cada recuerdo,  
ir que me contengo.  
on rabia pa’ afuera,  
y hondo pa’ dentro” “No estamos reconciliadas con los opresores  
Victor Jara, 1966

que afilan su gemido con nuestro lamento.”  
Audre Lorde, 1978

Europa es moral y espiritualmente indefendible”  
né Césaire, 1987 “¿Cuánto será mi dolor?”

ó tan destruida la tierra de las revueltas y plagas ya dichas  
daron muchas casas yermas del todo, y en ninguna hubo  
: no cupiese del dolor y llanto”  
o de Benavente, llamado Motolonia, 1555

uede hablar el subalterno?  
balterno no puede hablar”  
atri Chakravorty Spivak, 1985

e voy a aliar con ellos? No. Sería  
iar a mis principios, traicionar la  
de nuestros antepasados que han  
por todo eso”  
la Barrios de Chungará, 1977

“Nuestras lenguas no mueren solas, a nuestras lenguas las matan”  
Yásnaya Elena Aguilar Gil, 2020

“Quien viaje por nuestra américa central y sur, verá al indio puro y al  
mestizo por doquiera, tan presentes y abundantes, que hay zonas  
donde el blanco parece lo que es, un afuerino o un invasor”  
Gabriela Mistral, 1933

“No llevan armas, ni las conocen. Al enseñarles una espada, la cogieron por el filo  
y se cortaron al no saber lo que era. No tienen hierro. Sus lanzas son de caña”  
Cristóbal Colón, 1492

“Arauco tiene una pena,  
que no la puedo callar.  
Son injusticias de siglos,  
que todos ven aplicar”  
Violeta Parra, 1964

“Mi madre y mis hermanas siempre me cuidan  
del dolor. Por eso me mienten”  
Diego Zamora, 2022

“Tira lo abstracto y el aprendizaje académico, las reglas, el mapa y el compás.  
Tantea sin tapajos. Para tocar más genta, las realidades personales y lo social se  
tienen que evocar -no a través de la retórica pero a través de la sangre, el pus y  
el sudor-”  
Gloria Anzaldúa, 1980

“Una danza en círculo es una ceremonia para el dolor  
y el amor y cada cuerpo unido por la carne está  
circundado por los espíritus de los ancestros que ya  
han abandonado este mundo”  
Billy-Ray Belcourt, 2017

“La hete  
de ir  
(corr  
(corr

“El país de raza extranjera deberá convertirse en un país de  
siervos, de jornaleros agrícolas o de trabajadores industriales.  
No se trata de suprimir las desigualdades entre los hombres, sino  
de ampliarlas y hacer de ellas una ley”  
Ernest Renan, 1871

“Las labor  
sido histó  
que nos co  
son la es  
representa  
Yásnaya El

“El indio, no es s  
civilización porque s  
la ociosidad, la emb  
conjunto de abomin  
Benjamin Vicuña Iv

“Pertenece a un  
la extensión del t  
Ailton Krenak, 20

“Venceremo  
Berta Cácer

“Me veo loca y cuerda a  
por la profundidad de n  
María Lugones, 2003

Cherrie Moraga, 19

“Sabemos y se nos ha informado si  
todos practican el abominable peca  
H

“¿Acaso no fueron los blancos venidos de España,  
que nos dieron muerte por oro y por plata?”  
Boris Elkin, 1930

“¿Por qué tendríamos que excluir al si  
si también haci

“porque seguiré/mos habit  
la larga memoria de  
la pena de siglos y la pe.  
y lloro sangre  
y cago sangre  
y derramo un río de sangre hasta fusión.  
Francisco Goday Vega

“Integra y segura  
Voy a buscar  
otro universo,  
otra galaxia,  
otro tiempo”

Faumelisa Manquepillán, 2020

“Las labor  
sido histó  
que nos co  
son la es  
representa  
Yásnaya El

“El indio, no es s  
civilización porque s  
la ociosidad, la emb  
conjunto de abomin  
Benjamin Vicuña Iv

“Pertenece a un  
la extensión del t  
Ailton Krenak, 20

“Venceremo  
Berta Cácer

“Me veo loca y cuerda a  
por la profundidad de n  
María Lugones, 2003

Estos textos son además atravesados por ciertas obras que trabajan la cues-  
tión de la racialización y en particular, algunas cuestiones vinculadas a la devoción  
católica y la filiación, un elemento fundante en la construcción de la sociedad y  
la familia heterosexual blanqueada como proyecto de la colonización. De ahí que  
encontremos cuatro pinturas coloniales que trabajan esta cuestión, a falta de pre-  
sencia en Chile de “pinturas de castas” que dieran cuenta de las mezclas raciales  
de la colonia. Por un lado se encuentra el cuadro anónimo cusqueño del siglo XVIII  
Reyes incas y españoles, el cual presenta la supuesta continuidad en el Virreinato  
del Perú -del que dependía el Reino de Chile- entre las cabezas del incanato y los  
nuevos reyes españoles, dando la falsa ilusión de “encuentro pacífico” a lo que  
fue un proceso violento de usurpación y muerte. Esa imagen de paz es sutilmente  
alterada por la aparición en un costado de la Mama Huaco, una deidad andina  
que ofrecía oro a los colonos a cambio de su muerte. De la colección del Museo de  
Bellas Artes, se presentan las pinturas Cristo de la caña y Virgen dolorosa, del mismo  
siglo XVIII, que expresan las formas de dolor blanco-católico acaparado por los  
imaginarios religiosos de occidente, aunque atravesadas también por la impronta  
indígena a través de la aparición de flora o el oscurecimiento de la piel de cristo.  
Finalmente, del mismo siglo, el cuadro atribuido a Blas Tupac Amaru A devoción de  
Don Manuel de Salzes, Doña Francisca Infante, su hija y Marcia Angelina, se presenta  
como un retrato familiar esclavista, donde padre, madre, hija y esclava rezan a una  
virgen-cerro: virgen icónica del extractivismo de plata en el mundo andino. Como  
ejercicio de reparación simbólica e intervención del archivo hemos decidido alte-  
rar su título en la cédula para agregar los nombres de todas las personas retratadas  
en el cuadro, incluyendo a Marcia Angelina, persona esclavizada por la familia San-  
zes Infante, cuyo nombre aparece registrado en la carta de dote de 1778 y que en  
su representación lleva la cinta roja de Changó, la deidad orisha de los truenos, los  
rayos y la justicia -similar a Illapa en el mundo andino-, en un gesto de resistencia  
soterrada del pintor que seguramente conocía las alianzas ancestrales afro-indíge-  
nas relacionadas a la protección del rojo y el rayo.

Este gesto simbólico del nombramiento de Marcia Angelina tiene que ver con  
una insistencia curatorial en cuestionar el sistemático borramiento de los nombres  
de las personas indígenas y negras que son artistas o son retratadas en diferentes  
momentos de la historia -y de esta exposición-, siendo mencionadas con sustanti-  
vos alusivos a su raza o simplemente borradas de la enunciación.





**AUTORÍA DESCONOCIDA (ESCUELA CUZQUEÑA)**

*Reyes incas y españoles, ca. fines del siglo XVIII*

Óleo sobre madera

66 x 94 cm

COLECCIÓN MUSEO DEL CARMEN DE MAIPÚ

SURDOC 97-18

**ATRIBUIDO A BLAS TUPAC AMARU**

*A devoción de Don Manuel de Salzes, Doña Francisca Infante, su hija y Marcia Angelina, 1767*

Óleo sobre tela

145 x 125 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-7

Un último trabajo de esta sección que aborda las “castas” de la colonia es *El Birlocho* de 1930 del aristócrata chileno Pedro Subercaseaux, que presenta una pequeña escena donde un hombre negro (el único personaje que mira de frente al espectador) lleva el carruaje de dos mujeres blancas en un Santiago colonial. Estas dos últimas obras mencionadas remiten a la memoria del esclavismo chileno abordado por Lizette Nin y la última a su vez a la “confusión de la confusión” ya existente en las “castas” chilenas, ya que el birlocho aquí haría referencia al carruaje de la escena y no a la ficción de racialización del protagonista, considerando que en el mundo andino el birlocho sería también una variante del “cholo”, es decir, el mestizo no blanqueado sino que “aindiado” o más oscuro.



**PEDRO SUBERCASEAUX**

*El Birlocho, ca. 1930*

Guache

34.2 x 41.8 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-1558

Esta rotonda se cierra con dos piezas más, centrales y en oposición: por un lado, el audio *Choroico 2111* del músico mapuche Eli Wewentxu que intercepta sus sonidos ancestrales con su formación en música clásica en un juego improvisado entre armónicos y cuerdas pisadas en violín. En palabras del artista, “Choroico es el nombre de la calle donde crecí en Las Colinas, Padre las Casas, ubicado en Ngulupapu. La pieza narra mi identidad diaspórica y la mixtura de crecer entre el campo y la ciudad, buscando con el violín como herramienta sonora, encontrar sonidos y colores similares a los de la txutxuka, instrumento mapuche”<sup>18</sup>. En oposición se encuentra la escultura central de la sala: *La virgen india* de 1931 del español Ramón Mateu, otro retrato indígena sin nombre propio. Esta obra sin duda representa de forma certera la hipótesis de esta exposición: si los españoles del período colonial fueron capaces de “robarnos tanto”, parafraseando a Lía García, que otro español del siglo XX represente a una “virgen india” junto a una llama, reproduce el “robo del robo”, es decir, la utilización estratégica y el extractivismo artístico que los colonos y neocolonos siguen perpetuando en la actualidad: ¿se trata de una virgen en cuanto su sexualidad incorrupta? ¿una virgen como imagen religiosa? ¿una nueva víctima de la “violación originaria”<sup>19</sup> de los colonos a nuestras ancestras? ¿quién fue esta “india” del Cusco que visitó Ramón Mateu?



**RAMÓN MATEU**

*La virgen india*, 1931

Escultura en bronce

84 x 84.5 x 33 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-1923

## *Erótica de la extracción*

La siguiente sección se encuentra con la pregunta anterior sobre la violación originaria y la dimensión libidinal que atraviesa estas cuestiones, planteando cómo el proceso extractivo colonial y neocolonial no ha sido un mero mecanismo “técnico” de extraer materias primas de la tierra, sino que ha sido movilizad por una erótica y un deseo que impregna las relaciones de poder de forma heterocentrada, patriarcal y racista. Si bien la mayoría de las piezas de esta sección ofrecen resistencias a estos modelos de explotación, también las hay que centralizan la relación erótica del aprovechamiento físico, nutricional y sexual a través de los cuerpos subalternizados como parte y prolongación de los territorios. Es el caso de la escultura en mármol inspirada en las típicas “caritas romanas” en las cuales una mujer blanca suele amamantar a su padre, un hombre anciano en extrema necesidad. En el caso de esta escultura del artista chileno José Miguel Blanco, quien amamanta al sacerdote colono Bartolomé de las Casas es una anónima mujer india, instalando así una relación extractiva con componente sexual enmascarada por una supuesta escena de caridad. A los pies de la escultura, la pieza sonora interpretada en trompe por Eli Wewentxu, *Neyun*, se infiltra en lo que sostiene esa pesada estructura de mármol. A través de la sonoridad que se expresa en la respiración y en el descanso, el audio se convierte en un sutil gemido, una respiración erótica que para el artista reconecta con su lugar de origen: la ciudad Padre de las Casas -el mismo cura que es amamantado por “una india”- ubicada en la comuna de Cautín.

El vínculo ancestral con la tierra, desde el pensamiento de múltiples pueblos originarios, es una relación que ha sido atravesada por otras pulsiones sexuales que reconectan con los territorios. De ahí que planteemos desviar la noción anglosajona de lo “queer” hacia su entendimiento como lo no-humano presente en la tierra, animales o minerales. La tierra es así un elemento central para repensar nuestros vínculos en el presente, en cuanto espacio que, además de hablarnos, cantarnos y enseñarnos ciclos vitales, rompe con lo normado y el binarismo sexual y de género. La tierra es hermafrodita, la tierra es homosexual, la tierra es travesti. La teoría “queer” atraviesa así *El robo del dolor* desviando su noción sexualizada hacia el entendimiento de lo “queer” como lo no-humano: lo no humano planta, lo no humano animal, lo no humano mineral, lo no humano río. En este panorama se entenderían también las memorias de los cuerpos racializados y oprimidos por el sistema colonial blanco y ubicados debajo de la línea de la humanidad. Esos despojos de vida y de formas de vida son también potencia desviada de vida.

<sup>18</sup>. Wewentxu, Eli, comunicación personal vía e-mail en septiembre 2022.

<sup>19</sup>. Espinosa Miñoso, Yuderky, *12 de octubre: conmemorar la violación originaria*, Autopublicado, 2009.


**GLORIA CAMIRUAGA**

*Las minas de las minas*, 1993

Video

Duración 91'54"

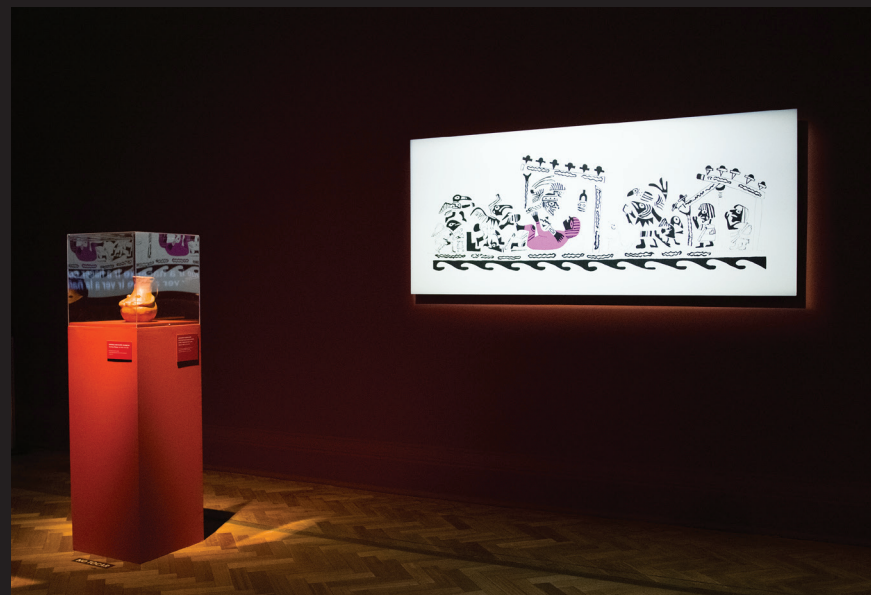
COLECCIÓN FAMILIA RAMOS CAMIRUAGA



Si bien en ciertos contextos del norte global este enfoque podría ser vinculado al post-humanismo, nos alejamos de ello para dar su significado en relación a ciertas memorias situadas en el Sur y reconocer cómo la heterosexualidad también fue parte fundante del proyecto colonial<sup>20</sup>.

Quisiéramos dar cuenta de estas cuestiones en su dimensión transhistórica y transfronteriza. El fragmento de la gran obra *Línea de vida* de la travesti peruana Giuseppe Campuzano, que presenta el diagrama dibujado por el arqueólogo Christopher B. Donnan de un coito ritual de una cerámica moche que conserva el Museo Larco de Lima, dialoga con la escultura en barro de una corporalidad fecunda, *Che Zomo Metawe*, de la artista mapuche Dominga Neculman Mariqueo, otra autora cuyo contexto de vida era la comuna de Padre de las Casas y que tristemente falleció mientras escribimos este texto.

<sup>20</sup>. Parte importante de las resistencias que convocamos en esta exposición tienen que ver con las disidencias sexuales. La mayoría de las artistas contemporáneas y el equipo de *El robo del dolor* son parte de las comunidades sexo-disidentes.


**GIUSEPPE CAMPUZANO**

*Coito ritual representado en botella moche*. Componente de la obra *Línea de vida*, 2009-2013  
Ploteado en vinilo adhesivo basado en el dibujo de Christopher B. Donnan  
85 x 200 cm

COLECCIÓN MUSEO DE ARTE DE LIMA

**DOMINGA NECULMÁN MARIQUEO**

*Che Zomo Metawe*, sin fecha conocida

Escultura en barro cocido  
21 x 16,1 x 18,8 cm

COLECCIÓN MUSEO REGIONAL DE LA ARAUCANÍA  
SURDOC 6-90



Los paisajes exuberantes resultan ser un escenario recurrente sobre Abya Yala en el imaginario colonial. Estos paisajes que muchas veces se han leído como corporalidades generosas aparecen en el *Paisaje selvático* de 1925 del chileno Álvaro Guevara, donde los cuerpos racializados se hacen pequeños y casi imperceptibles como parte de ese paisaje excesivo entre el bosque y sus aguas. La pintura vanguardista de Laura Rodig *Estibadores en el muelle* de 1936 nos vuelve a traer al espacio acuático desde una perspectiva centrada en los trabajadores del muelle, cuyos cuerpos morenos son explotados para explotar. La artista, militante del partido comunista, fundadora del Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH) y pareja de Gabriela Mistral, retrata a los obreros que transportan salitre, material utilizado como fertilizante primero, y luego como ingrediente para la producción de pólvora. La pólvora que será utilizada en Chile y en el mundo para la guerra y para detonar yacimientos de diversos minerales.



**LAURA RODIG**

*Estibadores en el muelle*, ca.1936

Óleo sobre tela

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-4873

Habitualmente la figura del minero se representa masculino y varonil, sin embargo el video de Gloria Camiruaga, que dialoga con los *Estibadores en el muelle* de Rodig, revela una serie de retratos documentales de mujeres dedicadas o cercanas a la minería en el territorio arbitrariamente denominado Chile. En *Las minas de las minas* de 1993 Camiruaga desestabiliza la rigidez del binarismo de género a través de las historias y narrativas situadas de las mujeres que se dedican a sacar o a acompañar la extracción de salitre, lapislázuli, oro, cobre, carbón, así como a trabajar en torno a los yacimientos. Son sus voces las que despliegan otras formas de relación y sostenimiento mineral, incorporando la espiritualidad, el deseo y los cuidados. A la vez son estas mujeres las que exponen discursos antiextractivos, resistiéndose a la megaminería, agradeciendo a las minas y a la tierra el sostenimiento de sus vidas.



**PAULA BAEZA PAILAMILLA**

*Wüfko*, 2019

Video

3'47"

La sección también pone en diálogo los videos de Nadia Granados y Paula Baeza Pailamilla. En el de Granados, a través del personaje de la Fulminante, se nos muestra a una mujer sexualizada que habla en una lengua inidentificable que podemos entender solamente gracias a los subtítulos. El personaje realiza a la orilla del mar una arenga en defensa del agua y contra el abuso humano que destruye y saquea. Por su parte, el video *Wüfko* de Baeza Pailamilla es el relato de un sueño húmedo en el que la memoria que se relata masturba y toca a la naturaleza como si fuera un manantial. La relación entre cuerpo y naturaleza se intensifica en este video donde en un espacio entre onírico y despierto, las vaginas están en los árboles y los bosques se hacen de piernas. Estos dos videos exponen dos dimensiones acuáticas que reactivan la memoria de una serie de defensoras de la tierra, como Berta Cáceres en Honduras o María Do Socorro Silva en Brasil. En esta sala también están presentes los cojines de Lizette Nin, quien nos obliga a “poner el cuerpo”, a “poner el poto” y a disponer de su gestualidad como un posicionamiento activo o pasivo en relación a esos nombres esclavistas.

En los diferentes paisajes aquí retratados se expande el dolor, visible a través de los cuerpos y las máquinas extractivas que aparecen perforando, succionando, temiéndose al tiempo lento, a la larga memoria. Esa larga memoria es la que también aparece en la sexualidad disidente como un reservorio de saberes ancestrales.

## Saberes ancestrales

Tal como ha existido una resistencia profunda al robo desde las sexualidades ancestrales, muchas otras cosmovisiones, epistemes y saberes han sobrevivido a la imposición monocultural que trajo el colonialismo. Estos saberes han permitido la sobrevivencia de formas comunales de vida, como bien ha analizado la pensadora maya K'iché Gladys Tzul Tzul<sup>21</sup>, oponiéndose a la política colonial y liberal. Se trataría de espacios geográficos y mentales de reconexión con diferentes memorias que han mantenido, más allá de la violencia recibida, formas de saber, vivir y convivir con el territorio; los saberes ancestrales nos conectan con otros modos de ser, hacer y amar. En este sentido la exposición aborda el concepto del “dolor” desde una po-

sición crítica que no sólo denuncia la violencia del extractivismo sino que también recoge expresiones que lo desbordan desde estrategias de resistencia que eluden la posición de víctima. Las piezas de esta sección invitan además a desordenar la linealidad del tiempo, a desdibujar las rígidas separaciones disciplinarias coloniales y a recuperar la convivencia afectiva con la tierra y la espiritualidad.

En el marco de esta sección, la artista afrobrasileña Ani Ganzala ha realizado el óleo *Kayala*, basado en su acuarela *Odoyá*, quienes son también Yemayá, la reina del mar. Cogiendo la tradición yoruba en su diáspora africana a través de la trata esclavista, Ganzala nos conecta con Yemayá, su madre, reina y sirena de los 7 mares, proponiendo un acto de reparación en relación al denso sedimento del océano atlántico como materia viva de los cuerpos negros que perecieron por siglos de esclavismo en el océano y que reafirma al mismo tiempo la sobrevivencia y potencia de los cuerpos negros que llegaron al “nuevo continente” y siguen habitando este territorio. Las vidas pasadas no serían entonces pasado, sino que futuro en la transmisión del saber a través de las piedras, los buzos y las voces vivas que habitan los cuerpos de la diáspora africana.



Vista de sala de la exposición *El robo del dolor*.

Obras: *Kayala* de Annie Ganzala, *Isla Negra* de María Luisa Álvarez y *Traer el paisaje, llamar a los ancestros* de Natalia Montoya.

<sup>21</sup> Tzul Tzul, Gladys, *Sistemas de gobierno comunal indígena: Mujeres y tramas de parentesco en Chuimeq'ena*. Guatemala: Maya Wuj, 2016.



Durante el proceso colonial, se estableció una alianza fundamental entre las poblaciones negras e indígenas para imaginar conjuntamente su sobrevivencia frente al yugo blanco. De ahí la existencia de palenques y poblaciones cimarronas que escaparon de sus amos y explotadores blancos<sup>22</sup> -que tan bien denuncia en su trabajo Lizette Nin- y formaron comunidades de afecto y resistencia negra y afroindígena a lo largo y ancho del continente, incluidas alianzas afro con el pueblo mapuche. Es en esta alianza que *El robo del dolor* propone entender la arpillera *Isla negra* bordada en los años 1960s por María Luisa Álvarez, donde se conecta el mar, la montaña y la sobrevivencia en ese otro océano que no tiene nada de Pacífico.

Desde ese largo y ancho océano se tejen entonces largas memorias de resistencia, desde la memoria de la lluvia y la rogativa de agua frente a la sequía provocada por los monocultivos de pino y eucalipto en el territorio de Wallmapu del mencionado músico Eli Wewentxu en su pieza sonora *Mawvn*; pasando por la recuperación de animalidades y seres ancestrales en las esculturas de la artista aymara Natalia Montoya en su obra *Traer el paisaje, llamar a los ancestros*, que es también una búsqueda de aquellos gestos que no se terminan de entender completamente desde lo contemporáneo; o la performance neo-incaica *Mallki* de 2005 de la peruana Susana Torres, quien critica la exposición pública de momias andinas encerrándose a sí misma en medio de un proceso de gestación dentro de una urna; hasta llegar al territorio maya en mesoamérica con dos piezas, una contemporánea y otra histórica, que reconectan con la crítica a la temporalidad histórica que inició *El robo del dolor*: una fotografía del Colectivo Con voz propia, proveniente del ámbito comunal Maya K'iche' (una de las pocas poblaciones, junto a la mapuche, que realizaron una defensa anticolonial radical ante la avasallante presión del colonialismo español), quienes viven y revisitan la potencia creativa, la historia y el saber ancestral que se transmite a través del textil y dos mantas que regalaron en Guatemala a Gabriela Mistral en 1931, las cuales incluyen una serie de "textos textiles" que no sabemos leer y uno en alfabeto latino que dicen "LA COLONIA CHILENA A GABRIELA MISTRAL", junto a las banderas chilena y guatemalteca.

Cual reliquia, en una pequeña urna de esta sala se encuentran también unas hojas de choclo y cigarros de choclo, elementos que habitualmente resultan insignificantes para un programa museal dedicado a las bellas artes. Con este gesto

nos interesa dar cuenta de una serie de saberes ancestrales relacionados con la memoria anticolonial y colonial de los alimentos, lo nutricional y el tabaco -elemento tan relevante en la historia esclavista-, así como pensar también los epistemicidios que se alojan en el extractivismo relacionado con lo alimenticio.

Un pequeño fragmento de un quipu andino precolombino que conserva el Museo Histórico Nacional cierra esta exposición. Un quipu robado, un quipu encarcelado, un quipu al que se le ha intentado borrar su memoria y su saber escrito en los nudos precarios que le tejen. Un quipu que habla, grita y canta un dolor que es también una resistencia que implora por la restitución de todo lo robado en un *pachakuti* que permita el buen vivir de la tierra y los pueblos condenados que la habitan.



**MARÍA LUISA ÁLVAREZ**

*Isla Negra*, 1969

Bordado sobre tela

64 x 79 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-2240



**AUTORÍA SIN IDENTIFICAR**

*Mantas obsequiadas a Gabriela*

*Mistral*, ca. 1931

Tejido

82 x 256 cm

COLECCIÓN MUSEO GABRIELA MISTRAL

DE VICUÑA

SURDOC 19-1499

<sup>22</sup>. No es casualidad que en Chile se denomine "hacer la cimarra", aludiendo al cimarronaje, a escapar de la escuela.

“La Cordillera de los Andes no era una línea natural de división, era la naturaleza uniéndonos a través de ella”  
Moirá Millán 2021



**AUTORÍAS DESCONOCIDAS**

*Hojas de choclo*, sin fecha conocida

11.2 x 2.5 x 2 cm

*Quipu*, sin fecha conocida

34 x 7 cm

COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

SURDOC 3-37539

SURDOC 3-33365



CRÉDITOS EXPOSICIÓN  
EL ROBO DEL DOLOR

CURATORÍA  
Lucía Egaña Rojas  
Francisco Godoy Vega

DISEÑO MUSEOGRÁFICO  
Estudio San Martín

MONTAJE  
Hugo Núñez  
Pedro Fuentealba  
Marcelo Céspedes  
Gonzalo Espinoza  
Jonathan Echegaray  
Mario Silva  
Stephan Aravena

ILUMINACIÓN  
Jona Galaz

CONSERVACIÓN  
Eloísa Ide  
María José Escudero

DISEÑO GRÁFICO  
Lorena Musa  
Wladimir Marinkovic

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN  
Gloria Cortés  
María de los Ángeles Marchant  
Pamela Fuentes

PRODUCCIÓN  
Isidora Parra  
Constanza Rojas

FOTOGRAFÍA  
Estudio San Martín  
Viviana Rodríguez  
Romina Díaz  
Stephan Aravena

COLABORAN  
Museo del Carmen de Maipú, Museo Gabriela Mistral de Vicuña,  
Museo de Artes Decorativas, Museo de Arte y Artesanía de Linares,  
Museo O´Higginiano y de Bellas Artes de Talca, Museo Regional de  
la Araucanía, Museo Histórico Nacional, Museo de Arte de Lima y  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTOR MNBA  
Fernando Pérez Oyarzun

SECRETARÍA DIRECCIÓN  
Carolina Poblete González

COORDINACIÓN ARTÍSTICA  
Varinia Brodsky Zimmermann

CURADORAS  
Gloria Cortés Aliaga  
Paula Honorato Crespo

EXHIBICIONES TEMPORALES  
María de los Ángeles Marchant Lannefranque  
Pamela Fuentes Miranda

COMUNICACIONES  
Paula Fiamma Terrazas  
Paula Celis Díaz  
Romina Díaz Navarrete

RELACIONES INSTITUCIONALES  
Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO  
Lorena Musa Castillo  
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN  
Graciela Echiburu Belletti  
María José Cuello González  
Matías Cornejo González  
Constanza Nilo Ruiz  
Mariana Vadell Weiss

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES  
Y CONSERVACIÓN  
Eva Cancino Fuentes  
Manuel Alvarado Cornejo  
Jaime Cuevas Pérez  
María José Escudero Maturana  
Eloísa Ide Pizarro  
Florencia San Martín Guillén

ARQUITECTURA  
Francisca Cortínez Albarracín  
Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS  
Alejandro Bley Uribarri  
Manuel Arenas Bustos  
Ignacio Gallegos Cerda  
Marcela Krumm Gili  
Daniela Necul Escobar  
Elizabeth Ronda Valdés  
Hugo Sepúlveda Cabas  
Paola Santibáñez Palomera  
Roxana Vargas Navarro

AUTORIZACIÓN SALIDA  
E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE  
Sebastián Vera Vivanco  
Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA  
Hugo Núñez Marcos  
Marcelo Céspedes Márquez  
Jonathan Echegaray Olivos  
Gonzalo Espinoza Leiva  
Pedro Fuentealba Campos  
Jona Galaz Irrarrázabal  
Mario Silva Urrutia

BIBLIOTECA Y CENTRO  
DE DOCUMENTACIÓN  
Juan Pablo Muñoz Rojas  
Carlos Alarcón Cárdenas  
Nadia Contreras Agosto  
Soledad Jaime Marín

ÁREA DIGITAL  
Gonzalo Ramírez Cruz

AUDIOVISUAL  
Stephan Aravena Manterola

SEGURIDAD  
Gustavo Mena Mena  
Ingrid Calderón Pérez  
Alejandro Contreras Gutiérrez  
Marco Guerrero Vega  
Héctor Lagos Fernández  
Vicente Lizana Matamala  
Diego Márquez Bravo  
Sergio Muñoz Sepúlveda  
Virginia Valderrama Banda  
Eduardo Vargas Jara  
Patricio Vásquez Calfúen  
Pablo Véliz Díaz

invita



financia



DISPOSITIONS IN THE AMERICAS  
Penn-Mellon Just Futures Initiative

participa

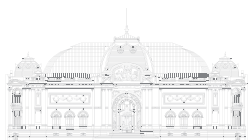


colabora



Esta exhibición ha recibido apoyo económico de la Fundación Mellon a través del Proyecto “Despojos en las Américas: la extracción de cuerpos, territorio, y herencia cultural desde la Conquista hasta el presente”, que es coordinada por la Universidad de Pennsylvania.





Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *EL ROBO DEL DOLOR* presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 12 de enero hasta el 26 de marzo de 2023. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel bond de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.  
© Museo Nacional de Bellas Artes.

---

**DISTRIBUCIÓN GRATUITA**



