

Necesidad de poética y desobediencia.
Entrevista a Lia Colombino
Natalia Giglietti /Elena Sedán
Nimio (N.º 10), e055, 2023. ISSN 2469-1879
<https://doi.org/10.24215/24691879e055>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

DIÁLOGOS

NECESIDAD DE POÉTICA Y DE DESOBEDIENCIA

ENTREVISTA A LIA COLOMBINO

Natalia Giglietti | teoriadelahistoriafba@gmail.com

Elena Sedán | teoriadelahistoriafba@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza
del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

Lia Colombino, directora del Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, nos cuenta sobre los inicios de su carrera y cómo esas experiencias configuraron una perspectiva desprejuiciada para analizar las artes del Paraguay. En este marco, discute las categorías historiográficas modernas, los modos de intervenir como institución, y nos comparte anécdotas para repensar en cómo visibilizamos la presencia del arte indígena en la contemporaneidad. Su particular acercamiento a los archivos se hace presente en las metáforas que construye para explicar su trabajo y que, en esta oportunidad, desarrolla en función de las nociones de fantasmagoría y de memoria insurgente.

PALABRAS CLAVE

Archivos; arte indígena; contemporaneidad; Latinoamérica; desobediencia

THE NEED FOR POETICS AND DISOBEDIENCE

INTERVIEW WITH LIA COLOMBINO

ABSTRACT

Lia Colombino, director of the Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, tells us about the beginnings of her career and how those experiences shaped an unprejudiced perspective to analyze the arts of Paraguay. In this framework, she discusses modern historiographic categories, ways of intervening as an institution, and shares anecdotes with us to rethink how we make visible the presence of indigenous art in contemporary times. Her particular approach to archives is present in the metaphors she constructs to explain her work and which, on this occasion, she develops based on the notions of phantasmagoria and insurgent memory.

KEYWORDS

Archives; Indigenous Art; Contemporaneity; Latin America; Disobedience

Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional



Hace unos meses atrás, cuando nos llevamos la amarga sorpresa de cómo se desplomaba todo, nos volvimos a cruzar con Lia, no sabíamos en ese momento cómo sus experiencias se traducirían en las nuestras. Cómo esa necesidad tan vital de sobrevivir ocupando los espacios, de crear estrategias de imaginación e inoculación poética nos darían las coordenadas para timonear en tiempos borrascosos.

Todo comenzó con sus apostillas sobre ese inconfundible calor húmedo del Paraguay, las lluvias torrenciales y la vida en común con insectos de toda especie. Lía anticipó nuestro verano. La convicción de enmarcar el lugar desde el que habla, piensa y trabaja es un gesto que la define y desde el cuál extrae sus más elocuentes metáforas. Es fascinante escucharla en un *crescendo*, en ver sus ojos claros, clarísimos e iluminados cuando habla de su historia, de la historia de su país que es el Museo del Barro.

De ese *tercer espacio*, como lo describe en su último libro, se desprende la idea de afecto, un hilo que recorre su trayectoria y se hace presente en su actividad editorial, en sus trabajos de investigación, de gestión y de curaduría. Afecto en su sentido de producir un efecto, de hacer impresión, de indisciplinar, de desobedecer. Para ella, el Museo es ese afecto en permanente configuración, que como un virus se aloja y perturba en las políticas públicas.

Derrida afirmó que el archivo tiene un mal, es ese virus el que mejor detalla su malestar; y Lia lo inyecta de un archivo a otro, lo contagia de pura posibilidad, de entrecruzamiento de disciplinas, de historias, de memorias, de personas, de cuerpos, de huellas e impresiones.

En este intercambio, nos comparte, además, su mirada sobre el carácter emancipador que tiene hoy el arte indígena, defendiendo su derecho a innovar y a invadir los espacios que le son negados. Dislocaciones que se permite y que valida a la hora de utilizar categorías ajenas y al dejarse

invadir por la resistencia de la poética y la desobediencia.

Este número es el último de la revista y dialogar con vos es muy significativo, ya que en el año 2013 colaboramos, junto al Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina (LabiAL) a cargo de Fernando Davis, en la realización de la conferencia que brindaste en la Facultad de Artes, titulada: Desalmidonar los párpados. Estrategias para afectar (y dejarse afectar por) el archivo. Desde allí, nos vimos interpeladas a trabajar con archivos y reencontrarnos, después de diez años, implica, como dijimos, darle un cierre a la publicación y también, de alguna manera significa regresar al origen, ir a las fuentes para proyectar otros inicios.

Me encantó saber eso, no lo sabía.

En una de las tantas entrevistas que te han realizado expresás que tanto el Seminario Identidades en tránsito y Crítica Cultural¹ como la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS) de Chile, colaboraron de alguna manera en tener una mirada indisciplinada sobre la realidad.

Sí, soy una especie de turista en diferentes estancias. Mi formación académica no tiene nada que ver con lo que hago, pero me dio muchas posibilidades de mirar las cosas desde otro lugar. Luego, ingresé a trabajar en el Museo del Barro, yo estaba viviendo en Buenos Aires y cuando volví a Paraguay empecé a ir al museo por las tardes. Realmente para mí, mi gran escuela es el Museo del Barro.

¹El seminario fue impulsado por Ticio Escobar entre el 2000 y el 2008.

En el prólogo de tu libro Este museo no es un museo (2023) introducís los inicios del Museo del Barro con una cita del 18 Brumario de Napoleón Bonaparte de Marx que versa sobre algo similar a lo que decís; sobre que las personas no siempre construyen su historia como quisieran, sino sumidas en las condiciones que se tienen en el momento.

Esa cita la incorporé con un ánimo bastante operativo porque nosotros, en el Museo, por ejemplo, tuvimos que aceptar aportes, fondos o inversiones de diferentes lugares que si uno pudiera quizá no las aceptaría. El Estado, en Paraguay, no es una opción o siempre fue una alternativa poco interesante y poco fiable.

A su vez, esa cita está relacionada con otras condiciones. Te dicen que los depósitos o el archivo no pueden estar en determinadas circunstancias, sí o sí tenés que hacer mediciones de luz, de humedad, etcétera. ¡Sí, claro, genial! (levanta el pulgar), pero no tengo los recursos económicos para hacerlo, no tengo las personas que puedan hacerlo. Entonces se hace como se puede, porque si no, no hacés nada. Entonces hay que cambiar perspectivas y reconocer que no existe una forma correcta de hacer, sino que a veces la forma correcta es la de poder hacer las cosas.

Completamente de acuerdo.

Retomando, el Magíster en Estudios Culturales de ARCIS sucede mucho después del Seminario. Lo cursé, pero nunca me recibí porque la Universidad quebró. ARCIS era una institución bastante particular, existía antes de Pinochet, era marcadamente de izquierda y tuvieron que exiliarse y ARCIS cerró durante la dictadura. Luego, en el retorno de la democracia, se vuelve a activar y, en ese momento, Nelly Richard empieza a formar parte de lo que sería, en un principio, una especie de escuela de posgrado. Desde ahí trabajan el tema de los estudios culturales y Nelly aporta una particular postura de este campo, propone un cambio de denominación

y dice que nosotros no hablamos de estudios culturales, sino de crítica cultural.

Sin embargo, antes de la Maestría obtuviste la beca del Centro de Arte y Medios Tecnológicos (ZKM) de Karlsruhe, en Alemania.

Sí, me presenté en el 2006. Me fui tres meses a esa ciudad pequeña mientras todo el mundo me decía porque no te vas al Museo de Antropología de Hamburgo. En ese momento, sentía que tenía que hacer algo totalmente diferente. Pensaba entonces en cómo manejaban todo lo referido a lo digital. Todavía no estaba la posibilidad de disponer de los archivos en la nube, había que comprar espacio en unos servidores. Yo ya tenía armado el archivo del Museo del Barro y escribí a esta institución. ZKM es un lugar extrañísimo.

La sede de ZKM es un edificio imponente, donde antiguamente fabricaban toda la artillería para la guerra. El museo es gigante y, en el medio, está la Academia de Estética, que en ese momento la dirigía Peter Sloterdijk, un filósofo súper reconocido. Tienen un espacio enorme destinado a los medios donde investigan las intersecciones de la cuestión digital, todo ese cruce entre ciencia, tecnología y arte y, a su vez, cuentan con otra ala que tiene más que ver con un museo convencional de arte contemporáneo [Figura 1].

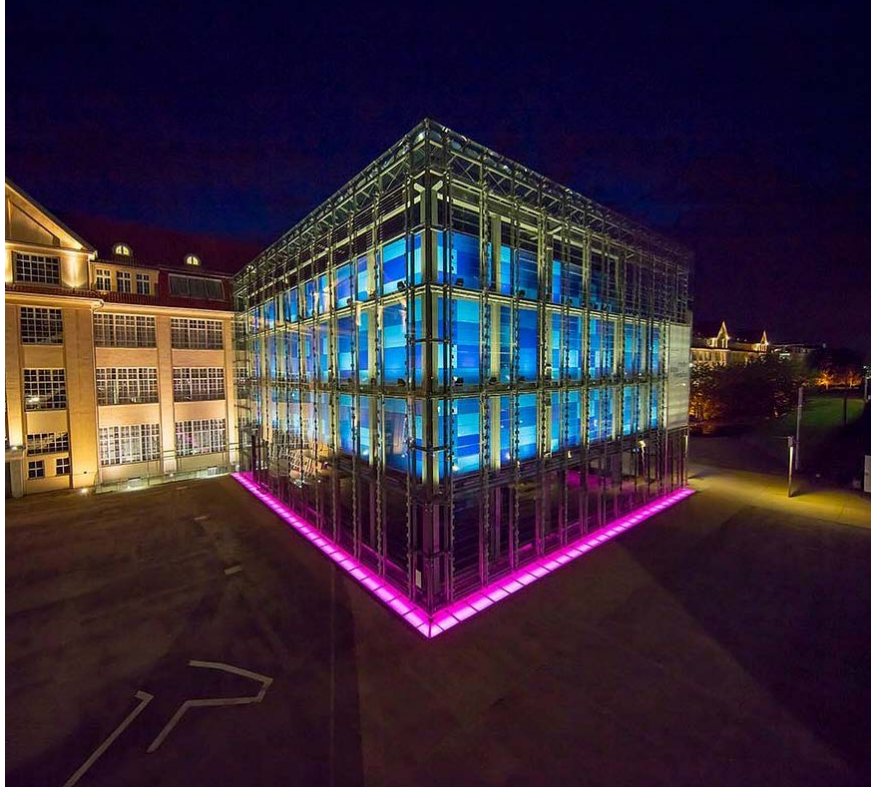


Figura 1. Vista exterior del edificio del Centro de Arte y Medios Tecnológicos (ZKM). Karlsruhe, Alemania

Escribí directamente al mail que proporcionaban y, evidentemente, pasó por diferentes instancias hasta que me contactó Andrea Buddensieg y me dijo algo así como: «Mirá, realmente no hacemos este tipo de cosas, pero me interesa tu perfil ya que estoy organizando el congreso Global Art and the Museum, es decir, Arte Global y Museos, tenemos una publicación ya realizada y queríamos saber si vos tenés algún tipo de idea o mapa de críticos de América Latina. Si podés colaborar con eso, te doy ingreso a todo lo que te interese del ZKM», que era ver cómo se guardaban las cosas, cómo se organizaban, cómo trabajaban, etcétera.

Te propuso literalmente un intercambio.

Exacto y le dije que sí. De hecho, ya había trabajado tres años con Ticio Escobar como su asistente y participé en el Seminario organizando coloquios internacionales y en ese momento contaba, más o menos, con un mapa de diferentes personas de América Latina que realizaban crítica de arte, gestión, curaduría, etcétera. Y con eso fui.

Realmente fue una cosa extrañísima, porque yo no tenía mucha formación en historia del arte, pero tenía el Seminario que me había dado muchísimo y el trabajar con Ticio, en el sentido de un maestro, él que siempre estaba dando las charlas y enseñando.

Claro, la potencia de sus disertaciones, de sus clases...

El Seminario tuvo varias etapas, los primeros tres años fueron más bien magistrales, pero después fue más participativo, así como lo que el propio término implica. Era una reunión, una ronda donde leíamos y todos traían sus dudas, problemáticas, intersecciones; cada quien tenía que seguir haciendo su trabajo de pensamiento, de estudio, con la idea de hacer un texto ensayístico después.

Luego me voy a Alemania y me encuentro con Andrea Buddensieg y entablamos una hermosa relación. En un momento me invita a cenar a la casa. Ella me hablaba mucho de su marido, que estaba enseñando en Múnich y cuando entro al departamento me impacta la cantidad de libros que tenía, desde el piso hasta el techo, y muchas obras de arte también lo que me llevó a pensar, ¿perdón? ¿Esta gente quién es? Yo no tenía idea.

Ese día no estaba el marido y ella me seguía hablando mucho de él y otro día me llama y me dice si quería ir a pasear a la Selva Negra, porque estábamos cerca de esa zona en Stuttgart, Frankfurt. Y le dije sí claro, me

pasaron a buscar y resulta que su marido era Hans Belting, historiador del arte, falleció hace poquito, toda una eminencia con la que podías estar de acuerdo o no, pero era brillante el señor.

En aquel entonces *Antropología de la imagen* (2007), uno de sus libros más reconocidos, aún no se había traducido y yo conocía a Belting sólo a través de sus coincidencias con Arthur Danto. Las únicas referencias que yo tenía de él era esa y que trabajaba en el ZKM como asesor de un simposio que se hizo en el 2007 y se titulaba, de un modo muy simpático y atractivo, ¿Dónde el arte es contemporáneo?

La idea de lo contemporáneo es una cuestión que aparece mucho en tus investigaciones. En tu libro volvés a traer este gran tema a través de cómo el Museo del Barro pone en conflicto la contemporaneidad del arte.

En ese sentido fue una coincidencia porque, justamente, Ticio habla de todas estas cuestiones desde los años ochenta y yo venía con eso, lo tenía muy asumido y, entonces, Belting pasaba por la oficina y charlábamos. Estaba verdaderamente sorprendida porque él hablaba y yo asentía. En fin, después me di cuenta que en *Antropología de la imagen* él descreo de todas esas categorías que tienen que ver con la idea del arte occidental. Hans tenía todo eso pensado y me decía: «Lía me impresiona, porque todas las cosas que me cuestan mucho explicarlas a alguien en una clase o en una conferencia, vos me decís claro...». En mi inglés rudimentario nos reíamos porque él me llamaba Lía *of course* porque yo ya tenía todas esas cuestiones incorporadas.

Creo que él nunca supo lo importante que fue para mí. Porque acá, en Paraguay, con Ticio, con Osvaldo Salerno, con mi padre no me sucedía porque la cercanía a veces no te permite conseguir esto que señala Bourdieu, ¿no? Y es esa cuestión de que cuanto más cerca está lo que te valida menos

validador es, pero de repente tanto con él como con Andrea, el intercambio fue totalmente enriquecedor. Fuimos juntos a la Documenta 12 de Kassel y a la Documenta Magazines (2007), una exposición de revistas de arte y ahí estaba la *Revista Crítica Cultural* que yo la conocía porque había ordenado la biblioteca de Ticio. Era la revista de Nelly Richard, la compré en esa feria y había un artículo de Benjamin Arditi (2006), investigador paraguayo que vive en México y un artículo de Ticio (2006).

Volvíamos en tren hacia Dusseldorf; yo estaba sentada al lado de Hans, le muestro la revista y le empiezo a contar lo que decía el texto de Ticio y él me dice: «Hablás con amor, te brillan los ojos. Me gustaría que alguien hable así de mí algún día». Fue emocionante.

Revisando la revista, en el viaje, vi el anuncio del magíster en Estudios Culturales de ARCIS y por esa experiencia, decidí inscribirme. Gracias a esa mirada que te da alguien que te brinda la posibilidad de animarte a hacer determinadas cosas y, a lo mejor, si no hubiera pasado por eso, nunca me hubiese inscripto [Figura 2].

Figura 2. Anuncio de publicidad de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad de ARCIS, publicado en el número 34 de la *Revista Crítica Cultural*, 2006

25 años Saberes Contemporáneos
Pensamientos Críticos

U-ARCIS UNIVERSIDAD DE ARTE Y CIENCIAS SOCIALES

MAGÍSTER EN ESTUDIOS CULTURALES
Modalidad: semipresencial
Directora: Nelly Richard
Coordinador Académico: Federico Galende

El proyecto de Magíster en Estudios Culturales se plantea como una instancia de revisión, comprensión y discusión de las principales tendencias y problemas que marcan el campo teórico y cultural latinoamericano y la escena crítica internacional. Desde una perspectiva de colaboración analítica y diálogo polémico entre arte, cultura, política y sociedad, el Magíster en Estudios Culturales se propone interrogar los límites de la función crítica en sociedades pliegadas a las reglas económicas y comunicativas de la dominante neoliberal; analizar las nuevas coyunturas en las que se debaten las ciencias sociales y las humanidades; preguntarse por el lugar del arte, de la literatura y del pensamiento estético en el mundo de la globalización y el culturalismo; explorar las intersecciones entre lo político, lo social y lo cultural, por donde pueden emerger nuevas prácticas de oposición y resistencia, de búsqueda estética y de crítica intelectual que, en la heterogeneidad de sus lenguajes, desbordan la herencia de los legados académicos tradicionales y sus disciplinas formalizadas.

CLAUSTRADO ACADÉMICO y PROFESORES INVITADOS		MALLA CURRICULAR			
CLAUSTRADO ACADÉMICO Alejandra Castilla Doctor (c) en Filosofía, con mención en Política Isabel Cassigoli Licenciada en Sociología Jaime Donoso Doctor en Filosofía con mención en Literatura Federico Galende Doctor (c) en Filosofía, con mención en Estética Carlos Ossa Licenciado en Teoría e Historia del arte; Magíster en Comunicaciones Sociales Carlos Pérez Villalbas Doctor en Literatura y Licenciado en Filosofía		PROFESORES INVITADOS Sergio Rojas Doctor (c) en Literatura y Magíster en Filosofía Carlos Rula Encina Magíster en Estudios Latinoamericanos Miguel Valderrama Doctor (c) en Historia Rodrigo Zúñiga Doctor (c) en Filosofía y Licenciado en Teoría del Arte Néstor García Canclini (México) Jesús Martín Barbero (Colombia) Beatriz Sarlo (Argentina) Nicolás Casullo (Argentina) Rossana Reguillo (México) Leonor Arfuch (Argentina) John Beverley (Estados Unidos) Idelber Avelar (Estados Unidos) Alberto Moreiras (Estados Unidos)			
		PRIMER AÑO SEGUNDO AÑO Primer Semestre Segundo Semestre Tercer Semestre Cuarto Semestre			
		Filosofía I Estudios Culturales I Filosofía II Teorías Críticas y Pensamiento Contemporáneo Filosofía III Estudios de la Cultura Visual Filosofía IV Teorías Críticas y Pensamiento Contemporáneo Filosofía V Estudios de la Cultura Visual Filosofía VI Teorías Críticas y Pensamiento Contemporáneo Filosofía VII Estudios de la Cultura Visual Filosofía VIII Teorías Críticas y Pensamiento Contemporáneo			
		Filosofía IX Estudios de la Cultura Visual Filosofía X Teorías Críticas y Pensamiento Contemporáneo Filosofía XI Estudios de la Cultura Visual Filosofía XII Teorías Críticas y Pensamiento Contemporáneo			

SEDE LIBERTAD: LIBERTAD 53 INFORMACIONES POSTGRADOS 386 66 45 - 386 6646 www.uarcis.cl

Un año después de esta experiencia fascinante que nos contás, empezás a dirigir el Museo de Arte Indígena, ¿no?

Sí, les explico cómo se dio esto. En el año 2008 Ticio es nombrado Secretario de Cultura del Paraguay, no podía estar en ambos lugares y se retira un poco de esa escena para asumir su cargo y ahí me dice que me quede. Con él realizamos la catalogación de más de dos mil objetos de la colección, estaba súper empapada con todo el trabajo por lo que me dijo que asuma en el Museo y que continúe con el Seminario.

Si tuvieras que describir tu mirada sobre tu trabajo, tu línea de gestión, ¿cómo la definirías?

El Museo de Arte Indígena [Figura 3 y 3b] en realidad es el Museo del Barro, no es que hay una línea diferente para una colección u otra. Casi que es una cuestión estrictamente nominal. Mi aporte, digamos, al Museo de Arte Indígena fue hacer el inventario y la catalogación de todos los dibujos que no estaban entre los objetos que catalogamos con Ticio aquella vez. Después ingresó un fondo español, de MAPFRE; esta compañía de seguros tenía una ayuda que se llamaba García Viñolas, se destinaba a diferentes iniciativas y presenté el proyecto de catalogación para los dibujos y justo habíamos recibido en donación unos 800 dibujos de Bartomeu Melià, más los que había coleccionado Ticio a partir de sus trabajos. Muchos de ellos son ilustraciones etnográficas, estudios de campo. Ese trabajo lo empecé y después Ticio lo corrigió y agregó algunas cosas en la interpretación.

Después mi trabajo en el Museo fue mutando también hacia la parte de los fondos, de conseguir financiamiento, porque es mucho trabajo de vinculación, de relaciones públicas, de convencer.



Figura 3. Vista exterior del Museo del Barro/Museo de Arte Indígena. Asunción, Paraguay

¿Cuál es la noción de arte indígena con la que trabajan en el Museo?

En el Museo trabajamos una idea de arte indígena que tiene que ver con prácticas, con objetos que son propios de una comunidad, que responden a esas lógicas y por más que haya cruces, lo que salta a la vista, en otros lugares, es el tratamiento desde el pensamiento del arte occidental, superpuesto con una racionalidad que no tiene nada que ver.

Por decirles algo, hubo una muestra hace poco en Madrid donde llevaron dibujos y trabajos de un indígena que ya falleció y que tiene unos de sus hijos que sigue trabajando en la misma línea y todo el mundo se quejaba diciendo que no era posible que no estén los artistas que trabajaron en eso. Por supuesto que entiendo que hay que tener ciertos cuidados, por



Figura 3b. Museo de Arte Indígena. Máscaras guaraníes del Chaco. Fechas variables. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. Fotografía: Fernando Allen

ejemplo, con la cuestión extractivista. Considero también que hay que respetar los mundos de cada quien y puede sonar extraño lo que diga, pero Ticio dice lo mismo, por ejemplo, una situación que está ocurriendo es que, generalmente, está el conferencista, el historiador del arte y, al lado, el indígena y hay veces que esa persona quiere estar allí y a veces no porque muchas veces ese mundo no es el suyo, no se relaciona con su vida y queda en exposición, una exposición que no tiene que ver con su deseo, con sus ganas o lo que fuera, porque son registros diferentes. Otra cosa absolutamente diferente sería si esa persona quiere estar y se respeta su registro. También estoy totalmente de acuerdo que son espacios que deben abrirse a la participación igualitaria de las personas, pero tiene que ser hablado, tiene que haber diálogo.

Algo similar a lo que comentaste aquí, en La Plata, en la presentación de tu libro con respecto a la exhibición de una artista indígena que no le interesaba estar en la exposición, participar de la muestra, sino vender sus obras.

Ese es el punto. Eso es lo que también hay que revisar porque decimos vender no, y lo vemos despectivamente. Lo que sucede es que la opción para esa persona no es trabajar en una oficina, no. La posibilidad para una artista, para una ceramista popular, o alguien que hace textil en el Chaco es trabajar de peón de estancia o de cocinera. Por supuesto son trabajos importantes, pero están extremadamente mal pagos; subalternizados. En Paraguay, la ceramista trabajaba de empleada doméstica y lo máximo a lo que podía aspirar era ir a trabajar de empleada doméstica a Buenos Aires, estudiar corte y confección o peluquería, que, por supuesto son trabajos como muchos otros, pero para esa persona, vivir de la cerámica es una cuestión emancipadora. Una vez vi una entrevista realizada a un indígena maskoy en el Chaco. El en una parte de la entrevista dice que toda su vida había hecho «trabajo ajeno»; ese es el punto. Ellos con su práctica artística pueden dejar de lado el «trabajo ajeno» es decir, vender su fuerza de trabajo para realizar un trabajo propio, para sí.

Sí, de movilidad social.

Sí, es una cuestión emancipadora en todo sentido. Las mujeres que hacen cerámica popular en Paraguay no dependen de sus maridos, es más, los maridos dependen de ellas, igual que las que hacen ñandutí. Es muy importante eso. Ahora aparece Julia Isídrez, una ceramista que participará en la Bienal de Venecia [Figura 4]. Eso es un logro tremendo, un resultado indirecto del trabajo del Museo. Porque a Julia no la conocerían si no fuera por el trabajo del Museo. Por supuesto que es ella y vale por sí misma, sí, desde ya, pero existen canales.



Figura 4. Julia Isidrez, *Siete cabezas* (2023). Inspirado en el Teju jagua (2023). Cerámica

Teniendo en cuenta que el Museo es un apoyo fundamental para que puedan vivir de sus producciones, ¿cómo ves, en términos curatoriales y de exhibición, esa conjunción entre estas piezas y el arte contemporáneo? ¿Se relaciona con esa idea que trabajás bastante sobre lo parasitario y el contrabando?

Para empezar, desde el Museo del Barro, y es un poco la idea de Ticio también, es que estas piezas, por ejemplo, las máscaras guaraníes del Chaco que hoy se hacen son contemporáneas. Hay una cosa que siempre insisto sobre el denominado arte contemporáneo. Primero, al referirse al arte se habla generalmente de artes visuales, entonces se asumen ciertas posiciones y se ha cooptado la palabra para nombrar distintas cuestiones. Lo mismo sucede con la idea de lo contemporáneo. Lo contemporáneo quiere decir al mismo tiempo, en el mismo momento. Siempre muestro una obra de un artista italiano, Maurizio Nannucci (2005), que es una frase realizada en neón y la ubica en diferentes lugares históricos y dice: «Todo el arte ha sido siempre contemporáneo». Esa es un poco la idea,

¿no? Ticio sostiene que el arte contemporáneo, en todo caso, lo que hace es tratar de responder a las preguntas o imponer un interrogante en el presente. Luego, reflexiono que el presente no es el mismo en todos lados. Las condiciones de producción y de existencia no son las mismas para todos. Entonces, por supuesto, uno no puede decir que tal o cual cosa es arte contemporáneo simplemente por los materiales que utiliza o por las cosas que se pregunta.

Las máscaras, por ejemplo, pueden llegar a corresponder con la idea de arte contemporáneo porque esas personas que viven en esa comunidad siguen planteándose preguntas propias en un presente que les es propio. Ahora, que sean tradicionales no las hace menos contemporáneas. Se piensa que el arte contemporáneo es siempre la innovación, pero a su vez se considera que es subsidiario del arte moderno y no hay nada más tradicional que la idea de arte moderno, entonces, también de lo contemporáneo. Tradición y modernidad se ubican como si fueran opuestos binarios. Y, en realidad, no lo son. El arte moderno tiene una tradición que es la de romper con lo anterior y lo contemporáneo también viene de una tradición del arte occidental y tiene unos cuantos siglos. Entonces, no se pueden dar como opuestos tradición y modernidad; tradición y contemporaneidad; tradición e innovación. Es como que, en realidad, al arte indígena no se le permite innovar en su propia clave y no podés mirarlo desde el arte contemporáneo porque no responde a esa tradición. Pero, en verdad, son operaciones que se pueden hacer, para mí es justamente dislocar un poco eso. Es lo que me pasó en «Perder la forma humana» (2012),² donde justamente llevé máscaras que tienen que ver con los guaraní del Chaco y las puse diseminadas en toda la muestra, un poco vinculado con la idea de parasitación, porque al interior

² «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina» fue una exposición realizada por la RedCSur que tuvo lugar en el Reina Sofía y, luego, itineró por el Museo de Arte de Lima, MALI (2013 - 2014) y el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina, MUNTREF (2014).

de la RedCSur y del Reina Sofía algunas personas no entendían muy bien qué hacían esas cosas ahí, no entraban dentro del libreto [Figura 5].



Figura 5. Vista de la exposición *Perder la forma humana* (2012). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Máscaras guaraníes, Boquerón, Chaco Boreal, Paraguay. c. 1993. Fotografías de la ceremonia tomadas por Ticio Escobar, 1993. Fotografía: Cortesía de MNCARS. @ Joaquín Cortes / Román Loes.

Eran desarticulaciones, quiebres...

Cuando se armaron las líneas de investigación, con la RedCSur, una de ellas fue activismos callejeros y, entonces, yo quería saber: ¿Por qué callejeros y no del espacio público? Hay diversos modos de activar en el espacio público y, para mí, este ritual es una de esas acciones, una resistencia de una forma de vida que persistía a pesar de todo lo que tiene en contra. Ahí hice un ajuste para involucrar las máscaras actuales en el relato de la muestra que era de los ochenta e involucré la mirada de Ticio Escobar sobre estas prácticas que él pensó en esos años.

Consideré necesaria una presencia indígena, porque es como si fuera que ellos no activan, ellos no tienen pensamiento político en torno a la representación poética, simbólica, estética, etcétera y lo tienen todo. Eso es un poco lo que me dio estudiar el Magíster en Estudios Culturales, allí accedí a los estudios poscoloniales y a los estudios subalternos y quedé absolutamente alucinada e identificada cuando tratamos toda la cuestión de la India. Dipesh Chakrabarty (1999) habla de los pasados subalternos, los que no entran en la historia no porque nadie los ve o están invisibilizados, les quita un poco ese tono victimizante, sino que dice que la categoría de la historia presenta unos marcos en los que los pasados subalternos no pueden entrar porque tienen otras conformaciones. Entonces, lo que toca hacer es romper las categorías historiográficas.

¿Cómo hiciste para que aceptaran incorporar las máscaras chané en «Perder la forma humana»?

Estábamos en Lima, Perú, en una reunión y fueron invitados agentes externos a la Red para intercambiar pensamientos en relación con la exposición. En un momento pongo a consideración la posibilidad de exponer las máscaras y a la mayoría le parecía un poco extraño, con excepción de Roberto Amigo quien conociendo en profundidad el pensamiento de Ticio, efusivamente expresó que debían estar. La razón de su apoyo es que tanto él como Ticio, Juan Acha, Mirko Lauer y Néstor García Canclini, entre otros, en los setenta y ochenta representaron todo un movimiento que pensó y piensa estas cuestiones en América Latina y se puede entender como una forma de discutir y de resistir ciertos avances.

Después tuve que hacer toda una defensa ante las autoridades del Reina Sofía, que no entendían por qué esas máscaras tenían que estar, les parecía que no tenían nada que ver con el resto de las obras. Por decirlo de algún modo, realicé un alegato que no podían refutar, ya que, de hacerlo tomarían una postura políticamente incorrecta. Insistí en que era muy curioso que

aún persistan las separaciones del tipo antropológico o artístico. Siempre bromeo y digo que el Louvre, por ejemplo, es un museo etnográfico, ¿por qué? Si uno quiere, puede ver cómo se vestían, qué comían, en qué creían los reyes, la monarquía, etcétera. Entonces siempre es la mirada que se tiene sobre las cosas, no las cosas en sí. En resumen, lo que argumenté es que esas máscaras están ahí mirando ese rito occidental que es el del arte contemporáneo, el del museo, así como las personas de occidente miran el ritual indígena como espectáculo o como objeto de estudio. Esas máscaras están mirando ese ritual que es ir a un museo de arte hoy para occidente.

Y ahí entró.

Entró (risas). Lo más loco fue que una de las máscaras tenía un bicho, un insecto, y no se pudo exponer porque tuvo que estar en cuarentena (risas), fue increíble y lo tomamos en gracia porque yo decía que pusimos el bicho ahí para destruir el Centro de Arte Contemporáneo, se iba a comer el Guernica, decía yo (más risas).

Parasitario, literalmente.

Literal, sí sí.

¿Las máscaras pertenecen a la colección del Museo del Barro?

Sí. Lo que sucede es que acá te das vuelta y los bichos empiezan a comer algo. Acá los insectos, el agua, la humedad, abundan y convivimos con ellos.

Qué potente la idea de que se pueda comer el Guernica. El terror... (risas)

Una broma, una imagen.

De leerte y de escucharte, notamos que siempre construís metáforas y

decís que eso te ayuda para juntar diferentes realidades y, efectivamente, son muy buenas y fuertes, por ejemplo, —y ya entrando al tema del archivo—, «desalmidonar los párpados». Es bellísima.

En realidad eso lo tomo de un texto del propio archivo.

La expresión original era almidonar los párpados, ¿no?

Sí, la primera vez que llego al archivo de Cira Moscarda en la casa de Dea Frizza, cuya familia lo tiene hasta el día de hoy, empiezo a mirar las cosas y a leer rápidamente todo y abro una carpetita que se llama *Versos de un hippie* [Figura 6] y en el prólogo, escrito por Alfredo Seppe, dice algo como: «Cuando tenía tantos años subí al ataúd de mi abuelo y desde ese momento el tiempo fue almidonándose los párpados». Eso me atravesó de una forma feroz; el tener los párpados almidonados es una figura muy fuerte. Acá, en Paraguay, el almidonado está muy asociado a la ropa de algodón, las camisas tienen que estar planchadas, almidonadas y duras y los párpados presentados así me parecía algo muy contundente. O cerrados o abiertos, los ojos se quedaron ahí, casi como una maldición horrenda. Entonces, empecé a pensar en desalmidonar para devolverle la capacidad de decisión a la mirada.

¿Qué otras metáforas te resuenan para pensar tu trabajo en los archivos? Estuvimos viendo la presentación del lanzamiento del archivo de Cira Moscarda³ y ahí surgían, también, un montón de otras cosas, como la figura de que estás bailando con los fantasmas y la idea de que no haya nostalgia, el lugar de la ficción...

³ El lanzamiento del Archivo Cira Moscarda se realizó en diciembre de 2022 y contó con la participación de Lia Colombino, coordinadora del proyecto, Damián Cabrera y Fernando Davis. Puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=Dt_BYlhQVk

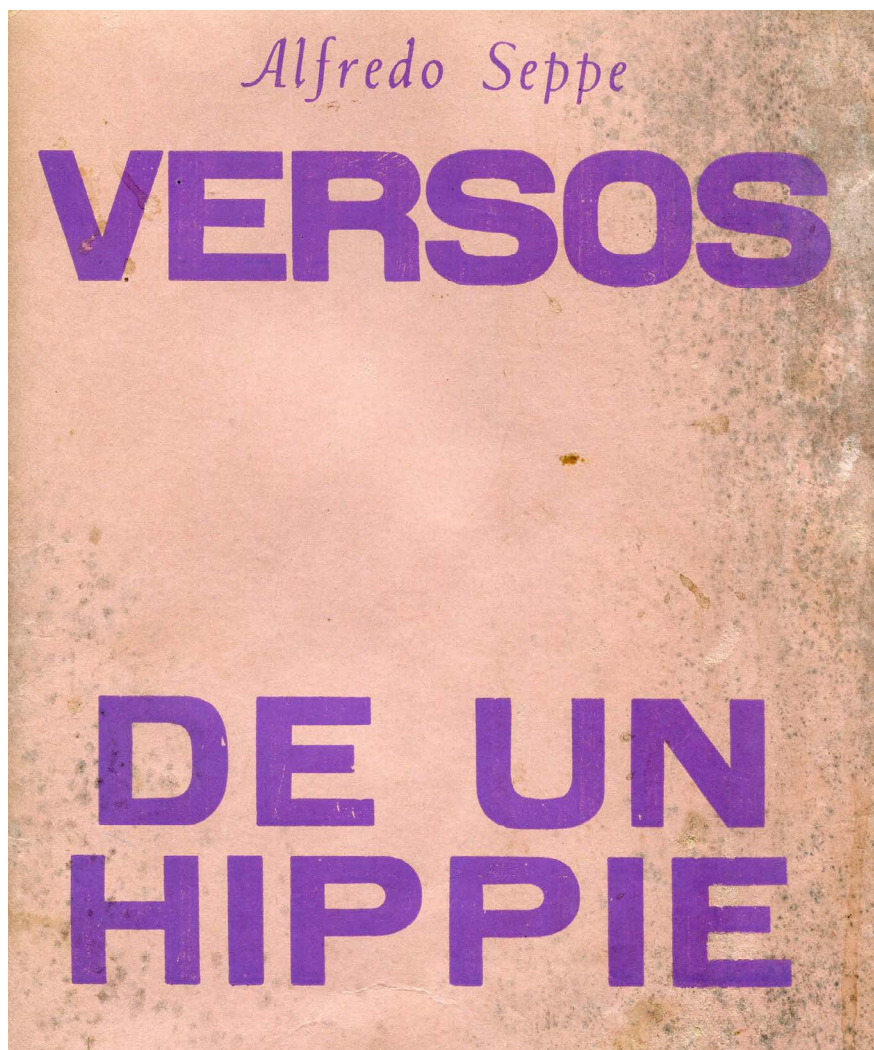


Figura 6. Alfredo Seppe, *Versos de un hippie* (1969). Libro de poemas fotocopiados. Archivo Cira Moscarda. Archivos en Uso. RedCSur

Me invitaron para hablar de esto una vez en Fortaleza, Brasil, y la pregunta era: ¿Cómo no hacer de ese archivo un dispositivo de nostalgia? Ahí me puse a pensar que es muy fácil caer en la melancolía con estos archivos que te traen un pasado que es medio romántico, emotivo. Entonces, ¿cómo hacer? Considero que la postura o la posición que tomás en torno a eso es lo que se va a diferenciar de un trabajo más nostálgico o de memorabilia.

Empecé a pensar a través de Suely Rolnik (2010) una serie de cuestiones y de interrogantes como: ¿Para qué estás trayendo esto al presente? Porque ese archivo puede activar cosas en el presente que permitirán tratar cuestiones a futuro, y eso lo veo.

¿Y cuáles otras metáforas? Uso la de la tumba, la de la excavación y trabajo mucho esto con la noción de una memoria insurgente; una memoria que está guardada y que todo el tiempo está pidiendo ser historia y es un poco el fantasma también; la idea de esa cuestión fantasmagórica, aquello que no se va ni está, no se inscribe ni tampoco se pierde. Hay un concepto de fantasma que me gusta mucho y que es que lo fantasmático siempre está en el umbral de las cosas, no sale ni entra, está como siempre ahí pero no aparece, no se hace presente. Yo creo que todo archivo tiene un poco esa idea de lo fantasmagórico porque el archivo es algo latente, si no se trabaja, si no levantás algo del archivo, no existe, tiene que inscribirse.

Esto nos recuerda que cuando comenzaste a trabajar en el archivo de Cira Moscarda te preguntabas por las definiciones y por los límites del archivo y hablabas de la domiciliación.

Sí, de hecho, busqué e investigué muchísimo, por ejemplo, qué es un archivo, cuál es la diferencia entre un cúmulo de documentos y un archivo. Según lo que entiendo o comprendo, el archivo tiene que contar con una sistematicidad, porque sino es un montón de papeles y este cúmulo de

material puede convertirse en un archivo en tanto y en cuanto se haga un trabajo de domiciliación que quiere decir saber dónde están las cosas. Si no conocemos qué contiene, a quién pertenece, no comporta ninguna diferencia. Jacques Derrida, en *Mal de archivo* (1997), habla de esto, de la domiciliación y a mí me encanta esa palabra, tener domicilio.

Y, también, cómo la incorporás en tus investigaciones, porque esa domiciliación no está estructurada en relación con la metodología de la archivística. En el archivo de Cira Moscarda las categorías que armaste se corren de la lógica de la archivística tradicional, por ejemplo, «diferencias deseantes».

Eso lo armamos en conjunto con Damián Cabrera que se unió al proyecto hacia el final y, luego, lo trabajamos juntos cuando tuvimos que publicar y poner online parte del archivo de Cira Moscarda en *Archivos en Uso*.⁴

Lo de diferencias deseantes viene porque Cira era una mujer que había tenido parálisis infantil en la columna, entonces claro, el cuerpo de Cira era un cuerpo diferente, con una pierna más corta que la otra, chiquitita, con los brazos también en una posición distinta. Hasta el día de hoy, se mantiene la percepción que esos cuerpos no desean, no tienen deseo sexual, no tienen deseo ninguno. Después está la patologización de la diferencia, que tiene que ver tanto con Cira como con su alumno y amigo Alfredo Seppe. A él lo internan varias veces por, supuestamente, abuso de sustancias y, en realidad, esto viene dado por el tratamiento que recibe por ser gay, ella también sufre ciertos tratamientos. Hay un texto donde ella cuenta que la entierran hasta el cuello de chiquita para supuestamente acomodar algo del cuerpo, unos procedimientos poco ortodoxos, digamos [Figura 7].

⁴ Puede consultarse en: <https://www.archivosenuso.org/cmocarda/todo>

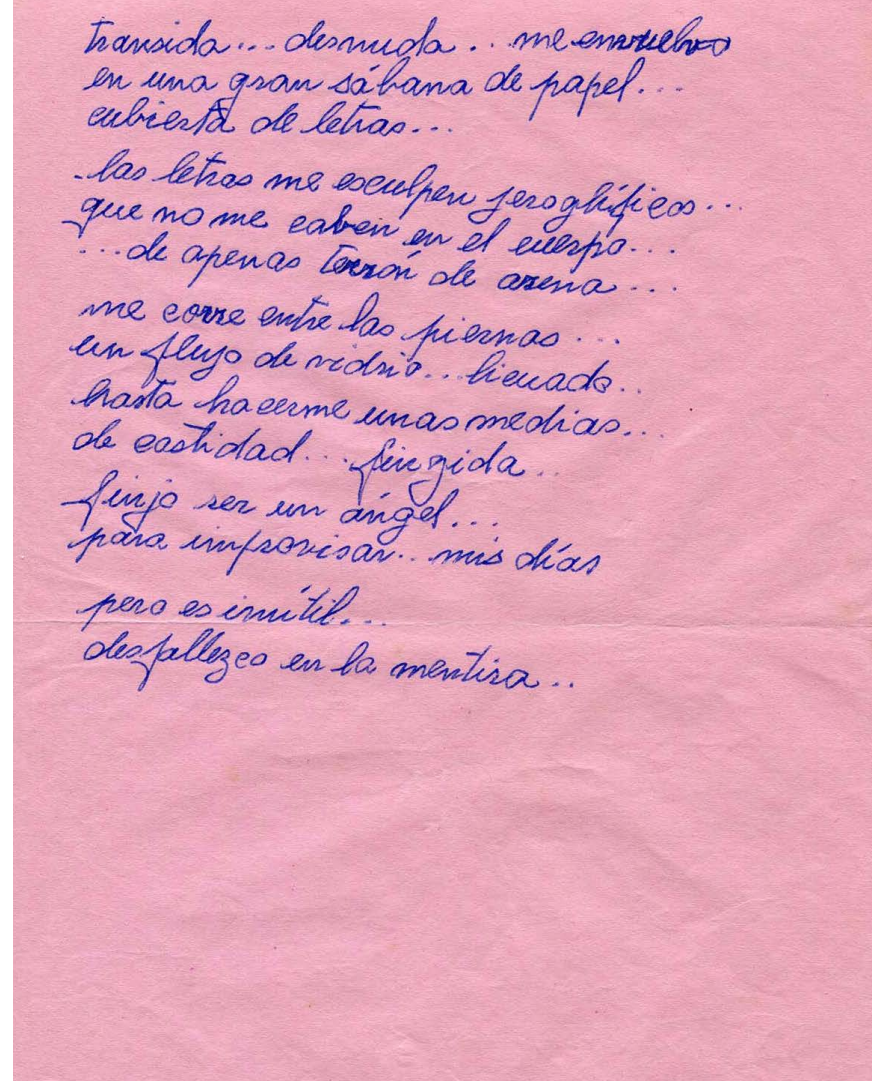


Figura 7. Cira Moscarda, III (1970). Poema y texto manuscrito.

Estas categorías están imbricadas no sólo con una afirmación que está muy presente en tu investigación, que es dejarse afectar por el archivo a partir de los materiales, sino a su vez, ser afectados por los cuerpos de quienes los produjeron y afectar los cuerpos de aquellos que van a trabajarlos.

Sí, pero eso también se fue dando en el trabajo del archivo al ocuparnos de la materialidad. Helena Malatesta, conservadora de papel, realizó las tareas de conservación y aprendí mucho de ella. Es una persona muy paciente y es un trabajo muy delicado; yo sentía que era como estar acariciando, de alguna manera, a estas personas. Brindar una caricia que restituye. Entonces empecé a pensar esa mirada sobre el trabajo del archivo, hay una forma de tratar el archivo que obviamente depende mucho de qué es el acervo y, a diferencia de otros tipos de conjuntos de documentación, en los archivos personales la vida está muy latente, lejos de la burocracia y ahí, de algún modo, había que desalmidonar el archivo. Por eso es que hay ese permiso de utilizar ciertas categorías y sucede que, en ocasiones, muchas de las personas con las que hablo y que se dedican a los archivos no les gusta tanto esa manera, en la que las descripciones tensionan la pretendida universalización de la archivística para que todo el mundo pueda acceder y leerlas bajo un mismo código, y resulta que la gente no es tonta y puede perfectamente conocerlas de un modo u otro, no hace falta que todo esté estandarizado, ¿no? Por supuesto que hay cosas que necesitan esa lógica, por ejemplo, las señales de tránsito deben ser iguales y está bien, ahora las de un museo no tienen que ser todas iguales, primero y principal porque de ellas no depende la vida de nadie (risas), es decir, porque te pierdas en el archivo de Cira Moscarda no vas a morir, te llevará un poco más de tiempo, quizás, pero nada más. (Risas).

Para mí, retomando, hay como una cuestión ahí que te hace ingresar al archivo desde otro lugar, no desde una posición meramente operativa, sino que realmente ese archivo de alguna forma pueda operar también sobre tu vida.

En relación con esto y ya que nombraste a Suely Rolnik, ¿cómo ves hoy este furor de archivo que ella marcó en su momento?

Bueno, hay toda una fetichización, ese furor que hace que todo archivo se venda como obra.

Eso es preocupante porque es frecuente que con esas ventas se deslocalice, se fragmente y pasa todo lo que ha pasado, por lo menos acá, en Argentina, con muchos acervos personales.

Sí, es tremendo, pero también hay un aspecto que tiene que ver con, por ejemplo, qué es lo que hace un artista para subsistir. Lucas Ospina, docente y artista colombiano, tiene un texto muy interesante titulado ¿De qué vive un artista? (2011), en él hace una suerte de descripción de las actividades que realiza un artista para vivir: de renta, de herencia, de trabajo paralelo, de obra paralela, de gestión y la última opción es la de vender su obra. Es muy notable esto, no hay artistas subvencionados. En Argentina existe esta posibilidad que si a cierta edad ganás el Premio Nacional te otorgan una especie de jubilación. No sé en qué otro país existe eso, ni idea. Lo que sí es un horror es que se vendan ese tipo de cosas, lo específico del archivo, pero el capitalismo tiene eso de que todo lo come, todo lo tritura y lo asimila. Entonces, es muy difícil no pactar con este sistema, porque es desde el cual se vive, ¿cómo hacés? Entonces los artistas venden sus archivos porque al difundirlos pueden comercializarse, es todo muy contradictorio. La RedCSur trabaja, sobre todo, para que los archivos se queden en manos de aquellos que los produjeron, de quienes los resguardan o en instituciones para que sean de libre acceso y que no se desmembrén, que permanezcan como una unidad, pero a la par ocurre este furor por el que los galeristas están a la espera de que el artista muera para entrar a la casa con un maletín, llenarlo de papelititos, después ver qué hay y venderlo.

Otro aspecto de tu trabajo se concentra en la curaduría. «Aó Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay» (2022)⁵ fue impecable, original y conmovedora y también fue un gran aporte tenerte como docente en el Programa de Formación del Centro de Arte⁶. ¿Cómo es discutir el rol del curador tradicional? ¿En qué proyectos estás trabajando o planificando en el porvenir?

En el Museo del Barro siempre realizo muestras chicas y trabajo con ciertos artistas. Luego, me interesan mucho los cruces transdisciplinarios. Hace unos años trabajé con una antropóloga italiana, Valentina Bonifacio, de la Universidad Ca'Foscari de Venecia. Vino a Paraguay, en el año 2001, y estuvo trabajando mucho tiempo en el Chaco Paraguayo, regresó en el 2017 y en esta oportunidad me comentó que no quería que su investigación tenga como destino una publicación consultada solo por antropólogos; le interesaba articular con el arte y concretamos una residencia de artistas y trabajamos súper bien, aprendí muchísimo de ella. Siempre me interesaron los cruces, las contaminaciones entre disciplinas.

Nelly Richard (1998) habla de la diferencia entre interdisciplina y transdisciplina. La primera, la señala como la convivencia pacífica entre saberes, mientras que la transdisciplina la identifica como un espacio de lucha y de forcejeos. Eso es lo que me motiva y me interesa, esa cosa irresponsable de mirar categorías ajenas e imponerlas a ciertas cuestiones, me gustan esas posibilidades y ahora salió un proyecto que tiene que ver con esto, tiene una duración de cinco años. Trabajaré nuevamente con

5 «Aó Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay» (2022) fue una exposición curada por Lia Colombino en el Museo de Arte Latinoamericano (MALBA). Participaron: Marcos Benítez, Félix Cardozo, Claudia Casarino, Feliciano Centurión, Arnaldo Cristaldo, Ricardo Migliorisi, Mónica Millán, Osvaldo Salerno, Joaquín Sánchez y Karina Yaluk.

6 Lia Colombino dictó, en 2022, el seminario Curadurías parasitarias y de contrabando en el marco del Programa de Formación en Arte, Curadurías y Teorías Contemporáneas del Centro de Arte de la UNLP.

Valentina Bonifacio entrelazando al arte con la cuestión de las categorías de domesticación y colonialidad.

Eso por el momento con respecto a los planes futuros. También estoy pensando mucho esa cuestión de lo curatorial, porque es todavía una instancia que no está muy definida. Comprende un agente que depende de con quién hables, puede ocuparse de las más diversas cuestiones. Por ejemplo, si te contratan de curador siempre tu rol dependerá mucho de lo que esperan de vos, entonces hay veces que el curador es el que piensa la muestra en términos teóricos; otras es el que acompaña a los artistas en sus producciones o está por encima del artista y hace prevalecer su narrativa, es decir, existen miles de formas de entender lo curatorial. Justo Pastor Mellado es una de las personas que trabajó lo curatorial con cierta profundidad y estableció una serie de definiciones como el curador de servicios y el curador de infraestructura. En una charla que tuve con él empecé a indagar desde dónde viene la noción de lo curatorial, que proviene del derecho romano y comencé a leer y a indagar qué es lo que, en términos legales, el derecho decía en relación con la figura del curador y me pareció fantástico, porque desde lo legal, es aquella persona que se hace cargo de alguien que no puede hacerse cargo de sí mismo y es feroz, ¿verdad? Como que el artista no puede con su obra y viene el curador a gestionar una producción porque el artista no puede, el curador administra las fallas, dice el derecho.

Le di otra idea a la falla como un movimiento tectónico. Me encanta la geología. Entonces, está la cuestión de la tectónica de placas que hace que el territorio se quiebre, considero que esta noción funciona en el arte, que tiene dentro de sí un desgobierno propio y se cruza con un montón de ideas que articulo y hago una especie de cóctel. Clarice Lispector, escritora brasileña nacida en Ucrania, habla de cierta idea del lenguaje y de las denominaciones, cuando uno nombra algo es porque aquello que nombró ya se escapó de su significado, un poco como la

noción de que cuando algo lo reconocés como arte, quizás, ya no lo sea.

Qué linda idea.

Es hermoso, porque al final de cuentas cuando vos reconocés algo como arte es el momento en el cual eso se convirtió en hábito, como decía Bourdieu, el habitus como formalizaciones de ciertas estructuras. Entonces el arte, cuando ya es historia del arte, fue arte para un momento determinado y, quizás, hoy ya no, pero bueno esto depende de las concepciones que tenga uno sobre la idea del arte.

Comprendo al arte como un desgobierno y a la curaduría como una agencia que resguarda el desgobierno, porque muchas veces se habla del curador como un mediador y entiendo que sí, que hay que poner ciertas llaves, pero no abras la puerta; dejá que el otro la abra, porque si no le sacás agencia al espectador. Explicar viene de desdoblar y si vos, por ejemplo, tenés una servilleta donde guardas cosas o un atadito de comida, cuando lo desenvuelves, las cosas se caen y tenés que resguardar los pliegues, proteger aquello que tiene cierto relieve, ¿no?

Creo que lo que tiene que hacer el curador es cuidar la falla, en el sentido del pliegue, en realidad. Por ejemplo, y es una cuestión que insisten mucho con mi escritura, que no es clarísima, porque yo vengo de la práctica poética. Para mí el cómo se dice es todo, porque es esa posibilidad de que la palabra le diga al otro más de lo que estoy intentando decir, lo que creo que es la verdadera contribución.

El modo en que escribís, esa palabra abre la posibilidad de pensar otras cosas, algo distinto a informar.

Para mí ese es el aporte. Un derecho a la opacidad por favor, a dejar algo de sombra. Si vos dijeras exactamente lo que querés decir en un texto

escribirías un solo artículo en toda tu vida, entonces no habría posibilidad de seguir pensando las cosas porque ya está dicho.

Qué suerte tienen los estudiantes de la Universidad de Asunción en tenerte como docente.

Enseño en la carrera de Artes, desde el 2010, y desde hace cinco años dirijo las dos carreras del Instituto Superior de Arte. También estoy, desde el 2020, en un programa a distancia de la Universidad Pública de Navarra, en la Maestría en Prácticas Artísticas y doy la mitad de un módulo que se llama Ecologías Culturales. Es un nombre extraño, sí, pero súper interesante. Doy lo que tiene que ver con romper un poco con las nociones sobre las que estuvimos conversando, la categoría de arte; la idea de lo contemporáneo, entre otras.

Ojalá que algún día puedas estar como docente, aquí, en la Facultad de Artes de La Plata.

Me encantaría.

Muchísimas gracias Lia por tu tiempo. Fue un placer y muy enriquecedor escucharte. Son tiempos difíciles y hay que celebrar estos encuentros.

En cualquier momento nos derretimos todos y desaparecemos.

No está lindo el mundo.

No, no está lindo.

Gracias de nuevo.

A ustedes. Un abrazo.

REFERENCIAS

Arditi, B. (2006). Agitado y revuelto; del 'arte de lo posible' a la política emancipatoria. *Revista de Crítica Cultural*, (34), 58-68. https://americalee.cedinci.org/wpcontent/uploads/2020/08/critica_cultural_34.pdf

Beling, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz editores.

Chakrabarty, D. (1999). Historias de las minorías, pasados subalternos. *Revista Historia y grafía*, (12).

Colombino, L. (2023). *Este museo no es un museo. Museo del Barro: historias, mito y comunidad*. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Una impresión freudiana. Trotta.

Escobar, T. (2006). Elogio del anacronismo. *Revista de Crítica Cultural*, (34), 14-15. https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/08/critica_cultural_34.pdf

Ospina, L. (2020). ¿De qué vive un artista? *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2020/05/28/de-que-vive-un-artista/>

Richard, N. (1998). Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamientos del saber. *Revista de Estudios Sociales* (1), pp.118-123. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/31557#text>

Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Revista Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia*, (7), pp. 116-119.