



Guía de la exposición

MIRAR POR UN
CÍRCULO EN UN
CÍRCULO DE MIRADAS



<i>Un círculo de miradas</i> , Catalina Lozano.	III
Films en la exposición	XVI
Obras en la exposición	21
Colofón	32

Un círculo de miradas

1

Mirar por un círculo en un círculo de miradas es una exposición que explora de manera crítica y especulativa el papel de la imagen en movimiento en la construcción de relatos y representaciones de la otredad —construida y definida desde Occidente a partir de todo el aparato epistemológico derivado de la modernidad—, que constituyeron una tradición variopinta de cine etnográfico. A través de obras de cineastas y artistas, el proyecto recoge formas de construir metodologías establecidas, cuestionar las tecnologías de producción de imágenes o contrarrestar relatos y representaciones dominantes. Estas diferentes estrategias reflejan una necesidad de cuestionar el sistema de conocimiento construido en base a la colonialidad, que hizo posible en primer lugar el despliegue de una serie de metodologías y tecnologías para recabar e interpretar información sobre aquellos pueblos que se percibían como externos al paradigma desarrollista moderno.

Los y las artistas y colectivos en la exposición utilizan diferentes metodologías, y su trabajo no funciona necesariamente como una respuesta directa al conocimiento antropológico que se articula a partir de los relatos etnográficos; sin embargo, sus obra sí nos sirven para reflexionar sobre los procesos históricos que hicieron posible el aparataje ideológico y

material al que nos proponemos aproximarnos. Y también para reflexionar sobre las operaciones propias del medio audiovisual, para intentar deconstruir ciertos paradigmas epistemológicos y repensar la imagen en movimiento desde otras formas relacionales que no estén marcadas por el extractivismo y la representación.

La exposición toma como punto de partida las reflexiones de la cineasta Maya Deren (Kiev, 1917 – Nueva York, 1961) derivadas de su trabajo en Haití y su renuncia a editar el material filmico que registró allí en cuatro viajes a la isla entre 1947 y 1954, en los que se adentró en el mundo del *vodou*. Deren explicó el abandono en las primeras páginas de su libro *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti* (1954) en una célebre cita:

*había comenzado como una artista, como alguien que manipularía los elementos de la realidad para convertirlos en una obra de arte a imagen y semejanza de mi integridad creativa; terminé registrando, con la mayor humildad y precisión posible, la lógica de una realidad que me ha obligado a reconocer su integridad y a abandonar mis manipulaciones.*¹

Deren había recibido en 1946 una beca Guggenheim para producir una película en la que las danzas de Haití serían conjugadas con secuencias de otros contextos y con juegos infantiles. Sus principales motivaciones habían sido su trabajo como asistente de la antropóloga y coreógrafa afroamericana Katherine Dunham, estudiosa de las danzas afrocaribeñas, y su cercanía con el antropólogo Gregory Bateson, quien había producido una película junto a Margaret Mead en Bali (*Trance and Dance in Bali*, filmada en 1936), y había utilizado el cine como herramienta para desarrollar su metodología etnográfica. Sin embargo, la realidad haitiana excedió las lógicas del cine y los presupuestos que ella había teorizado en múltiples escritos anteriores. Si antes para Deren el cine se relacionaba con el ritual y la magia de manera generativa, en Haití, el *vodou*

revirtió esa relación, pues impuso su realidad sobre cualquier forma que quisiera superponerse, en este caso la cinematográfica. Deren se daba cuenta de que «la danza haitiana no era en sí misma una forma de danza, sino parte de una forma más grande, el ritual mitológico».²

En el caso de Deren, la renuncia a editar el material filmico de Haití a favor de la escritura nos da elementos para comenzar a construir un acercamiento crítico sobre las operaciones de representación implícitas en los formatos documentales. Hasta su primer viaje a Haití, Deren había teorizado ampliamente su aproximación al cine: la importancia de la edición como elemento constructivo que permitía introducir saltos temporales y espaciales dentro de la realidad creada por la obra, así como la relación entre el cine y el mito como constitutiva de la imagen cinematográfica. Haití la confrontó directamente con la cuestión de la representación, incrustada forzosamente en la lógica de hacer una película de esas características. Aunque su renuncia fue explícita, años después de su muerte, su última pareja, el compositor Teji Ito, retomó el material que Deren había depositado en manos del cineasta Jonas Mekas (fundador de Anthology Film Archive en Nueva York) y editó una película en la que superponía una voz en *off* que recita fragmentos del libro *Divine Horsemen...* sobre una selección del metraje haitiano, una traición a la renuncia de Deren y su integridad, que convierten aquellas imágenes en ilustraciones.

En su introducción a *Divine Horsemen...* el antropólogo Joseph Campbell cita un proverbio haitiano: «cuando llega el antropólogo, los dioses se van».³ Con él busca explicar por qué y cómo, Maya Deren, una mujer blanca judía de Nueva York, había podido introducirse tan profundamente en el *vodou*, hasta el punto de experimentar ella misma la posesión de una *loa*⁴. Precisamente por ser artista y no antropóloga, Deren no había espantado a los espíritus, pero más allá, su búsqueda de una forma que diera cuenta de su experiencia fue lo que le hizo renunciar.

El título de la exposición es una cita tomada de la película *Reassemblage* (1982) de la cineasta y teórica feminista vietnamita-estadounidense Trinh T. Minh-ha (Hanoi, 1952), otro pilar importante de esta exposición. Filmada en Senegal, donde Trinh había vivido previamente, *Reassemblage* se aleja de cualquier pretensión de representación de una realidad ajena para reflexionar sobre el acto mismo de filmar, a través de la tecnología del cine, una serie de imágenes a las que se superpone la voz en *off* de Trinh, que se resiste a proporcionar una explicación pretendidamente organizada y objetiva de la realidad, y que en cambio se propone «no hablar sobre, sino cerca de». En un momento da la película, la cineasta reflexiona sobre su actividad, que no tiene ningún objetivo concreto: «Lo que veo es la vida mirándome. Estoy mirando por un círculo en un círculo de miradas». Ese círculo, el lente de la cámara, registra a las filmadas, que devuelven la mirada a quien filma; todo ello evidencia las complejidades de las redes de relaciones que se establecen, mediadas por la oscilación de la distancia entre las diferentes subjetividades, pero también por el deseo. Trinh afirma que *Reassemblage* no era necesariamente una reacción al cine etnográfico tradicional, pero que «...había una serie de cosas que no quería reproducir en mi trabajo: el tipo de omnisciencia que impregna muchas películas, no solo por la forma en la que se narra la historia, sino, en general, por su estructura, montaje y cinematografía, así como por el borrado de la presencia de los cineastas...».⁵ El resultado, sin embargo, desmota muchas de las premisas que subyacían a las representaciones formuladas desde el cine documental con pretensiones etnográficas, y se produce una «renarrativización de la relación entre la que habla y sobre la que se habla, entre la que mira y la que es mirada».⁶

Reassemblage abre con la frase «Apenas veinte años bastaron para que dos mil millones de personas se definieran a sí mismas como subdesarrolladas», apuntando a una de las bases que

sustentan el paradigma desarrollista moderno al que nos referíamos antes, la conceptualización del subdesarrollo y de los sujetos supuestamente subdesarrollados que, la mayor parte de las veces también constituyeron la base de los sujetos de estudio de la primera antropología. La colonialidad se sustenta en el hecho de que «los europeos generaron una nueva perspectiva temporal de la historia y re-ubicaron a los pueblos colonizados, y a sus respectivas historias y culturas, en el pasado de una trayectoria histórica cuya culminación era Europa».⁷

La naturalización de la episteme moderna occidental crea la ilusión de la universalidad de nociones como progreso y desarrollo —dentro del capitalismo, por supuesto— que hace que estas parezcan ineludibles o indudablemente deseables, lo que Fredric Jameson atribuye a un fallo de nuestra imaginación. Muchos de los trabajos que se incluyen en *Mirar por un círculo...* ponen en entredicho esta constatación y ofrecen otras posibilidades, o, parafraseando al antropólogo Arturo Escobar, «otros posibles posibles».

3

Entre 1976 y 1977, el artista chileno radicado en Nueva York Juan Downey (Santiago de Chile, 1940 – Nueva York, 1993) pasó ocho meses en el territorio yanomami con su pareja Marilyn Downey y la hija de esta. En su encuentro con los yanomami, la cámara de vídeo es un dispositivo que produce relaciones mientras las registra. Influenciado por la cibernética y la noción de retroalimentación, Downey había pasado la década anterior produciendo trabajos en los que su interés por los sistemas de información y circulación, y el uso del vídeo lo habían acercado a diferentes ideas en torno a las intersecciones entre la percepción, el discurso y sistemas interrelacionados de energía. En *Video Trans Americas* (1973-1976), Downey aplicó la noción de retroalimentación durante un viaje que realizó desde México hasta Chile, en el que los registros en vídeo fueron compartidos con las comunidades originarias

que había filmado, haciéndolas parte del proceso. De esta manera, Downey «desafió las dinámicas de poder del documental etnográfico tradicional (...) y cuestionó su propia posición como forastero». Con este precedente, en *The Laughing Alligator* (1979), la estancia con el pueblo yanomami constituyó una inmersión no prescriptiva que desembocó en una suerte de etnografía relacional en la que las personas observadoras y las observadas intercambian roles y develan parcialmente la multidimensionalidad de este intercambio.

4

En su heterogeneidad, estas tres referencias constituyen el punto de partida de *Mirar por un círculo en un círculo de miradas*. La exposición refleja, con una selección de piezas, por definición limitada, la multiplicidad de formas en las que la imagen en movimiento puede poner en crisis la noción misma de representación. Además de las películas que se detallan más adelante en esta publicación, la exposición también incluye una serie de obras en otros formatos que extienden las posibilidades de pensar más allá de la representación, o que ofrecen formas de transitar por diferentes temporalidades y dimensiones de la experiencia humana.

Algunas obras hacen referencia a la renuncia de Deren respecto a Haití. De hecho, el inicio de este proyecto también debe mucho a una conversación con la artista puertorriqueña Beatriz Santiago Muñoz justo antes de que fuera a filmar *La cabeza mató a todos* (2014), en el que Santiago Muñoz buscaba producir un vídeo que creara el conjuro en lugar de capturarlo; de cierta forma, respondía al abandono de Deren, pero explorando la posibilidad de crear una realidad en la que la cámara no es testigo, sino —junto con las condiciones de producción— parte constitutiva. Las referencias a Deren y a Haití se extienden también a la obra de Deborah Stratman *Véver (For Barbara)* (2019), que ofrece una revisión desde una perspectiva feminista a través del trabajo de la también cineasta Barbara Hammer.

En Haití, el arte y el *vodou* son dimensiones indisolubles. El reconocido pintor haitiano Hector Hyppolite (Haití, 1894–1948) del que presentamos dos pinturas, fue también *houngan* (‘sacerdote’ dentro del *vodou*), y Deren pudo haber coincidido con él en su primer viaje a Haití, justo antes de que él muriera. Desde una perspectiva más contemporánea, los dibujos con bolígrafo sobre cartón de Frantz Jacques «Guyodo» (Puerto Príncipe, 1973), uno de los artistas del grupo Atis Rezistans que viven alrededor de la Grande Rue, presentan una serie de seres que probablemente habiten una dimensión de difícil acceso, insertos en la complejidad y la encrucijada que ha sido y continúa siendo Haití.

5

En su película *Naked Spaces* (1985) —no incluida en esta exposición— Trinh enuncia: «una toma antropológica: la que convierte a las personas en especie humana», continuando las reflexiones iniciadas en *Reassenblage*. Gran parte de las obras incluidas en esta exposición se constituyen como contestación a esta constatación, como formas de hacer que producen imágenes en las que las personas son entendidas dentro de su capacidad de relación y agencia, como en las películas de Raymonde Carasco filmadas en la Sierra Tarahumara entre finales de los años setenta y principios de los 80, o aquellas que respondían a la militancia política anticolonial de Sarah Maldoror en África y de las que aquí incluimos *A Bissau, le carnaval* (1980).

Juan Downey contaba que los yanomami se reían de «la naturaleza de sus sueños», algo a lo que el sabedor y activista yanomami Davi Kopenawa también apunta cuando le dice al antropólogo Bruce Albert: «tus profesores no te enseñaron a soñar como nosotros».¹⁰ Porque para los yanomami, como para mucho otros pueblos originarios,¹¹ los sueños no son simplemente divagaciones del inconsciente, sino también canales para acceder a otras dimensiones de la realidad y oráculos. Así que los sueños,

entendidos como formas de conocimiento y de aprendizaje, trazan también relaciones dentro de esta exposición, en obras como *Mãri Hi – El árbol del conocimiento* (2023) del cineasta yanomami Morzaniel Iramari, en el que el propio Kopenawa despliega elementos del pensamiento yanomami. Las formas de habitar y construir mundos de este pueblo originario del Amazonas aparecen también en la obra en dibujo sobre papel de Sheroanawe Hakihiiwe y en la película *Thuë Pihî Kuuwi – Una mujer pensando* (2023) de Aida Harika, Edmar Tokorino y Roseane Yariana.

La antropóloga Barbara Tedlock y otros etnógrafos se han interesado en los sueños, no solo como objetos, sino también como herramientas de investigación, y han abierto las metodologías hacia una etnografía que reconoce formas de conocimiento y de conocer que no han sido reconocidas como científicamente válidas. En el vídeo *Xar – Sueño de obsidiana* (2021), el artista maya-kaqchikel Edgar Calel expresa la dificultad de conciliar las enseñanzas ancestrales con un mundo que le es hostil cuando dice «hace mucho se robaron los colores de mis sueños». En palabras de Eduardo Kohn los sueños «crecen de y en el mundo y el aprender a sintonizarse con sus lógicas especiales y sus formas frágiles de eficacia ayuda a revelar algo del mundo más allá de lo humano».¹²

6

Calel filmó su película en Brasil durante la primera etapa de la pandemia de la covid-19, respondiendo a un sueño que tuvo durante esta situación excepcional en la que la cuestión de la salud y la sanación se volvió central. Mientras la ciencia médica occidental buscaba vacunas y tratamientos para enfrentar la crisis, surgían también miles de otras formas de entender, cuidar y aislar a comunidades vulnerabilizadas. Por ejemplo, la cineasta Sueli Maxakali retrata las medidas que tomó su comunidad en Minas Gerais, que incluían el aislamiento del mundo blanco y ceremonias colectivas de protección.

Como las epidemias que la colonización europea generó en el siglo XVI con consecuencias devastadoras, en 2019 una enfermedad viral nueva enfrentó una vez más a los pueblos originarios a la ausencia de curas tradicionales propias, ya que estas se construyen en un sentido ecológico relacional. Por ejemplo, una de las pinturas de Pecón Quena (Lastenia Canayo) presentadas en la exposición retrata el espíritu de la covid-19, pero no su remedio, a diferencia de sus otras obras en las que las plantas y sus espíritus son retratadas en relación con sus poderes curativos.

Para el cine etnográfico tradicional, los «rituales» y «ceremonias» —términos que quizás no describan del todo acertadamente las diferentes prácticas de la multiplicidad de formas de habitar y hacer los territorios— eran momentos centrales en su esfuerzo por capturar visualmente algo que parecía esencial en la descripción de lo que los antropólogos construían como sujetos de estudio. Sin embargo, las formas de practicar la sanación han sido también formas de resistencia históricas que se entrelazan con los efectos de la colonización. Minia Biabiany ha desarrollado un importante cuerpo de trabajo en torno la sexualidad de las mujeres de Guadalupe y a cómo se inscriben en sus cuerpos la historia de la esclavitud y el colonialismo. Entre ellos están los efectos nocivos que los químicos utilizados en las plantaciones de plátano han tenido en ellas. Al mismo tiempo, la flor del bananero, conocida como *musa* —y que da título a su vídeo—, se reivindica por sus propiedades curativas para el útero. En su práctica escultórica, Biabiani ha reflexionado sobre formas de resistencia históricas dentro del Caribe, y en la serie *L'orage aux yeux racines* (2021), las caracolas de *lambis* —que se utilizaron como medio de comunicación y resistencia en la fuga de personas esclavizadas— encastran pedazos de madera de cedro americano, un árbol de gran dureza, recolectados en el jardín de la artista, que se han desprendido tras el paso de algún huracán, un fenómeno meteorológico que ha marcado fuertemente las historias del Caribe.

Dentro de las estrategias utilizadas para deconstruir los relatos pretendidamente organizados y objetivos, la ficción funciona como estrategia para introducir ideas y visiones que escapan a la captura de la imaginación operada por el pensamiento hegemónico occidental. Karrabing Film Collective, un colectivo aborigen de producción audiovisual, por ejemplo, crea ficciones que revisan la historia colonial de despojo y asimilación forzada en Australia, y proyecta también escenarios que se extraen de la temporalidad dominante para imaginar dimensiones temporales en las que operan otras lógicas. De manera muy diferente, Louidgi Beltrame plantea una especie de colapso espaciotemporal, operado desde y a través del cine, al acercarse a espacios y objetos sagrados con la cámara y el celuloide como médiums.

Interrogar la función de la imagen en movimiento pasa por repensar también su materialidad y sus condiciones de producción. Esto toma especial relevancia en contextos marcados por diferentes formas de violencia, en donde las dinámicas coloniales siguen impactando en la vida de muchas poblaciones a varios niveles. Las cuatro películas que conforman *The Sun Quartet*, del colectivo mexicano Los Ingrávidos, se aproximan desde diferentes elementos a uno de los hechos más dolorosos de la historia reciente de México, la desaparición de los 43 estudiantes normalistas del pueblo de Ayotzinapa, en el estado de Guerrero, en unos hechos en los que el encubrimiento estatal sistemático ha hecho imposible el esclarecimiento de la verdad, así como cualquier otra forma de justicia para las familias de los jóvenes desaparecidos. La metodología experimental del colectivo refleja una ética de trabajo que se despliega en el mundo rural y el urbano entre los que oscilan sus imaginarios. Por su parte, *Electrical Gaza* de Rosalind Nashashibi nos muestra Gaza tal y como ella la vivió justo antes del bombardeo israelí del verano de 2014, y 8 años antes de que se iniciara el actual genocidio

sobre la población de la Franja, en el territorio que hoy está totalmente destruido. Hoy la película se constituye como testigo de una realidad que ha dejado de serlo con un futuro difícil, pero que es urgente de imaginar, liberado de la ocupación y la violencia sistemáticas.

En *Pungulume*, Sammy Baloji reivindica la importancia de la oralidad, para abordar la historia de la región de Katanga en el Congo desde la perspectiva del pueblo sanga. Brutalmente colonizado y expoliado por el rey Leopoldo II de Bélgica en el siglo XIX, Katanga continúa siendo explotada por capitales extranjeros, para la extracción de cobre y cobalto, que someten a las poblaciones locales a condiciones de trabajo inhumanas y deterioran todas las formas de vida y de habitar el territorio. Igualmente revelador es el imaginario y las formas de representación que el artista uitoto Santiago Yahuarcani ofrece para conocer la masacre que la explotación cauchera impuso sobre su pueblo, en el Putumayo, a principios del siglo XX, equiparable a las peores formas de explotación esclavista. Aunque ambos contextos, el del Congo y el del Putumayo, fueron descritos y denunciados por el diplomático irlandés Roger Casement a principios del siglo XX, las perspectivas de los pueblos originarios que sufrieron en carne propia esas empresas coloniales y sus relatos han permanecido en la sombra.

El colectivo Helena Producciones (formado en Cali, Colombia en 1998) ha desarrollado múltiples estrategias de trabajo en comunidad, ha interrogado su papel como artistas dentro de situaciones diversas y ha cuestionado relatos oficiales a través de una constante investigación sobre la producción de imágenes y la dimensión política de lo que conocemos como «cultura popular». El conjunto de obras presentadas en *Mirar por un círculo...* muestra diferentes aproximaciones a las narrativas en torno a la representación propia y la del otro, así como a los soportes que la acompañan, y despliega diferentes metodologías de producción.

Si la modernidad colonial capitalista, patriarcal por definición, llevó a cabo una eficaz captura de la imaginación, mediante la cual se instauró un binarismo hegemónico, es necesario reflexionar sobre cómo podemos crear otras formas de relación que no funcionen bajo esa lógica de separación, y que puedan reconocer en la diferencia la posibilidad de avanzar hacia un mundo en el que —como reclama el Ejército Zapatista de Liberación Nacional— quepan muchos mundos. Quizás esto pase por formas de conocimiento que no generen necesariamente representaciones del otro, sino que puedan honrar la incertidumbre, las contradicciones y la fragilidad.

- 1 Maya Deren, *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti* (Nueva York: McPherson & Company, 1983–2004), p. 6.
- 2 Deren, *op. cit.*, p. 10.
- 3 Joseph Campbell, «Editor's Foreword», en Deren, *op. cit.*, p. xiv.
- 4 «Espíritu» dentro del *vodou*. La palabra *kreyòl* (criollo haitiano) viene de la palabra francesa *loi* 'ley'.
- 5 Trinh T. Minh-ha en conversación con Scott MacDonald, «Film as Translation. A Net With No Fisherman». En *Trinh T. Minh-ha, Framers Framed* (Londres y Nueva York: Routledge, 1989), p. 113.
- 6 Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema* (Indiana University Press, 1990), p. 317. muse.jhu.edu/book/84693/pdf/download
- 7 Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», decolonialtranslation.com/espanol/quijano-colonialidad-del-poder.pdf
- 8 moma.org/collection/works/167193
- 9 Juan Downey, «Drawing with the Yanomami», en *Juan Downey 1940–1993*, ed. Julieta González and Javier Rivero (Ciudad de México: Ediciones MP, 2019), p. 338.
- 10 Davi Kopenawa y Bruce Albert, *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman* (Cambridge, MA y Londres: Belknap Press of Harvard University Press, 2013), p. 11.
- 11 Ailton Krenak, otro líder de los pueblos originarios en Brasil afirma que «el sueño no es la experiencia cotidiana de dormir y soñar, sino un ejercicio disciplinado de buscar en el sueño las guías para nuestras elecciones cotidianas». Ailton Krenak, «Do sonho e da terra», en *Ideias para adiar o fim do mundo*, (São Paulo: Companhia das Letras, 2019), pp. 51–52 [traducción de la autora].
- 12 Eduardo Kohn, «Trans-Species Pidgins», en *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (Berkeley: University of California Press, 2013), p. 13.

Maya Deren

Kiev, Ucrania, 1917 – Nueva York, 1961

TITON BAILANDO

Extracto del metraje haitiano, c. 1950
Película de 16 mm transferida a vídeo digital
(blanco y negro, sin sonido)
4 min 39 s

Maya Deren fue una cineasta experimental, poeta, escritora, bailarina autodidacta y fotógrafa. Influenciada por su trabajo como asistente de la antropóloga y coreógrafa Katherine Dunham, Deren viaja a Haití tres veces entre 1947 y 1952, con la intención inicial de filmar danzas rituales *vodou* y encontrar en ellas un paralelismo con otros contextos: el cuerpo como expresión del mito, el ritmo como hilo entre lo sagrado y lo cotidiano. Pero al internarse en el *vodou*, Deren comprende su estructura viva de resistencia y abandona el gesto de observadora para convertirse en partícipe, en mediadora, en cuerpo que filma desde dentro. Lo que podemos observar son unos escasos minutos en los que Titon, su colaborador en Haití, baila frente a la cámara y ella, detrás del lente, encarna también los afectos de la relación entre ellos. Alejada de una perspectiva etnográfica o de observadora desinteresada, Deren comprendió que en el vudú no se trataba de una simple danza, sino de una ontología, una política, una manera de reescribir la historia desde los cuerpos. Deren nunca editará la película, pero escribirá el libro *Divine Horsemen, The Living Gods of Haiti* (1953) y, ese mismo año, Elektra Records publicará un disco de vinilo con sus grabaciones, *Voices of Haiti—recorded by Maya Deren*. Además, Deren multiplicará sus intervenciones radiofónicas y conferencias sobre el tema. La última película de Deren, *The Very Eyes of the Night* (1952), se estrenará en Port-au-Prince.

Cortesía de Haitian Footage
Restoration Project





Trinh T. Minh-ha

Hanói, 1952

REASSEMBLAGE

1982

Película de 16 mm

transferida a vídeo digital

(color, sonido)

40 min

En su primera película, *Reassemblage* Trinh T. Minh-ha desmonta la mirada etnográfica y sus estructuras coloniales de representación. Trinh reconfigura esta obra como un acto de escucha, todo se convierte en una poética de resistencia para el cuestionar la mirada occidental sobre los diversos cuerpos femeninos.

*Una pantalla negra, sonidos de tambores y vítores, y un texto que hace referencia a Senegal: el comienzo de Reassemblage activa la geografía imaginaria de África, seguido de un montaje silencioso de imágenes fragmentadas de zonas rurales. Reassemblage es aparentemente una película sobre la vida en el Senegal poscolonial, pero en realidad es una crítica poética de la mirada etnográfica y de la autoridad documental. Aquí, las imágenes y las grabaciones de campo rara vez se corresponden, y desde el principio, la narradora rechaza cualquier aclaración adicional: «No pretendo hablar de, solo hablar cerca». La película de Trinh Minh-ha de 1982, estrenada durante el giro reflexivo de la antropología cultural, critica la representación etnográfica, la alteridad y un falso ideal de neutralidad. Activando sus capacidades productivas y criticando sus capacidades reproductivas, la película habla de la centralidad de la imaginación en la técnica de la etnografía.**

*Entrevista con Nancy Chan: jeudepaume.org/en/evnement/reassemblage-trinh-t-minh-ha

Cortesía de Trinh T. Minh-ha y Arsenal Institute für Film und Videokunst

Juan Downey

Santiago de Chile, 1940 – Nueva York, 1993

THE LAUGHING ALLIGATOR

1979

Vídeo de definición estándar

(blanco y negro y color, sonido)

27 min

Durante ocho meses transcurridos entre 1976 y 1977, Juan Downey vivió con su pareja, Marylis Downey, y la hija de esta en una comunidad yanomami. Downey se interesó en lo que llamó la «arquitectura funeraria» de los yanomamis, quienes consumen ritualmente los huesos pulverizados de sus muertos en una sopa de plátano.

La cámara, como dispositivo mediador, es un agente importante en la relación que establece el artista. En un fragmento del vídeo, Downey está viendo a través del visor a dos yanomamis que, a su vez, le apuntan con sus armas, reconociendo así la cámara como dispositivo de guerra que apunta hacia ellos. Michael Taussig señala respecto a esta obra que «las variables de poder –¿quién cuenta la historia?– emergen continuamente a través de la auto burla y el humor».*

*Michael Taussig, «The Stories Things Tell And Why They Tell Them», *e-flux journal* (Nº 36, julio, 2012). e-flux.com/journal/36/61256/the-stories-things-telland-why-they-tell-them/

Cortesía de The Museum of Modern Art New York. Regalo del Gloria Kirby Conahy Fund, 1980



Beatriz Santiago Muñoz

San Juan, Puerto Rico, 1972

LA CABEZA MATÓ A TODOS

2014

Vídeo HD mono-canal

(color, sonido)

7 min 30 s

En *La cabeza mató a todos*, Beatriz Santiago Muñoz describe visualmente un hechizo, las instrucciones para destruir la maquinaria de la guerra. Los mecanismos de producción y reproducción de una imagen en movimiento están integrados en la lógica de la pieza, en la que oímos una voz, la de Michelle Nonó, aunque «no sabemos si es el gato quien habla o Michelle hablando a través del gato»*. Este tiene la capacidad de alterar el curso de la realidad. «La banda sonora mezcla el tiempo y el espacio, alternando entre una canción de la banda punk peruana Los Pycos y el croar de la rana coquí que habita los paisajes húmedos de Puerto Rico».**

*Beatriz Santiago Muñoz,
«La cabeza mató a todos», en
A Universe of Fragile Mirrors
(Miami: Pérez Art Museum,
2016), 125.

**[kadist.org/work/
cabeza-mato-todos/](http://kadist.org/work/cabeza-mato-todos/)

Cortesía de Beatriz
Santiago Muñoz

Deborah Stratman

Washington DC, 1967

VEVER (FOR BARBARA)

2019

Película de 16 mm

transferida a vídeo HD

(blanco y negro y color, sonido estéreo)

12 min

Un vínculo intergeneracional de tres cineastas que buscan posibilidades alternativas a las estructuras de poder de las que forman parte inherentemente.

La película surgió a partir de proyectos cinematográficos abandonados de Maya Deren y Barbara Hammer. Filmado en el punto más lejano de un viaje en motocicleta que Hammer realizó a Guatemala en 1975, y pasado por las reflexiones de Deren sobre el fracaso, el encuentro y la iniciación en la Haití de los años 50.

Un *vever* es un dibujo simbólico utilizado en el *vodou* haitiano para invocar a un Loa o dios.

Cortesía de Deborah
Stratman y LUX, London

04

05



Sueli Maxakali

Santa Helena de Minas, Minas Gerais, Brasil, 1976

YÃY TU NŪNÃHÃ PAYEXOP: ENCONTRO DE PAJÊS

2021

Vídeo (color, sonido)

27 min 35 s

En julio de 2020, en plena pandemia de Covid-19, unas 100 familias tikmũ'ũn-maxakali abandonaron la reserva de Aldeia Verde (Ladainha, Minas Gerais, Brasil) en busca de nuevas tierras. La tensión causada por el aislamiento hizo más urgente la necesidad de una tierra rica en bosques y, sobre todo, en agua, en la que fuera posible fortalecer las relaciones con los pueblos-espíritus *yãmĩyrop* a través de cantos, rituales, fiestas y juegos.

Cortesía de Sueli Maxakali

Karrabing Film Collective

fundado en Australia en 2008

THE MERMAIDS, OR AIDEN IN WONDERLAND

2018

Vídeo HD monocanal

(color, sonido)

27 min

En un futuro no muy lejano, los europeos ya no podrán sobrevivir largos periodos a la intemperie en un paisaje terrestre y marino contaminado por el capitalismo, pero los indígenas parecen poder hacerlo. Un joven indígena, Aiden, secuestrado cuando era apenas un bebé para participar en un experimento médico para «salvar a la 'raza' blanca», es liberado en el mundo de su familia. Mientras viaja con su padre y su hermano por el paisaje, se enfrenta a dos posibles futuros y pasados.

The Mermaids, or Aiden in Wonderland, es una poderosa intervención en los debates contemporáneos sobre el futuro presente del cambio climático, el capitalismo extractivo y la toxicidad industrial desde la perspectiva de los mundos indígenas.*

*Fuente: berlinale.de/en/2019/programme/
201910760

Cortesía de Karrabing
Film Collective
y Elizabeth Povinelli





Luidgi Beltrame

Marsella, Francia, 1971



EL BRUJO

2016

Con Jean-Pierre Léaud & José Levis Picón Saguma

Film 4K, transferido a HD (sonido estéreo)

11 min 27 s



El Brujo es también el nombre de un yacimiento arqueológico mochica situado al norte de Perú. Luidgi Beltrame rodó parte de su película en esta playa de la costa peruana. El curandero José Levis Picón Saguma recrea allí la secuencia final de la película de François Truffaut *Los cuatrocientos golpes* (1959), en la que el joven héroe Antoine Doinel, interpretado por Jean-Pierre Léaud, huye del reformatorio hacia el mar.

El famoso actor, que debía encargarse inicialmente de esta reconstrucción, se queda en Francia debido a su fragil estado de salud. Después de una mesa curandera* cuyo objetivo era curarle a distancia, Picón Saguma ocupa el lugar que el actor ha dejado vacante en el dispositivo cinematográfico. Recuperado tras recibir esta operación mágica, Léaud es filmado deambulando por las calles de París, siguiendo una trayectoria esbozada a partir de sus recuerdos del rodaje de Truffaut.

A través de estas transposiciones, Luidgi Beltrame orchestra una serie de desplazamientos, una migración de personajes, motivos y épocas.

Las líneas geométricas del paisaje peruano, compuesto por pirámides y excavaciones, se corresponden con la estructura del montaje cinematográfico, compuesto por travellings y planos panorámicos sobre la música modular y sintética de la canción *Triangle* (1979) de Jacno.

*Ceremonia de curación relacionada con el cactus psicoactivo San Pedro.

Cortesía de Luidgi Beltrame

08

Luidgi Beltrame

Marsella, Francia, 1971



SOBRE LA HUACA CORTADA

2016

Con Jean-Pierre Léaud & José Levis Picón Saguma

Película super 8 transferida a vídeo HD

(color, blanco y negro, sin sonido)

4 min 55 s



La película *Sobre la Huaca Cortada* se estructura en dos partes. La primera, filmada en el yacimiento de *El Brujo*, al norte de Perú, yuxtapone un plano de una pirámide mochica —la Huaca Cortada— con otro de una puesta de sol sobre el océano Pacífico. Los dos planos fijos tienen cada uno la duración de un rollo de Super 8, es decir, 2 min 24 s.

La segunda parte se rodó en la cima de la Huaca Cortada y en el taller de Luidgi Beltrame en París. El montaje hace coincidir, mediante una sucesión de superposiciones y fundidos, la limpia (purificación) por parte del curandero José Levis Picón Saguma de un bastón esotérico del siglo XIX perteneciente al actor Jean-Pierre Léaud, que fue transmitido por el artista. La recarga energética de este bastón en la Huaca Cortada materializa así el intercambio mágico, pero invisible, que se produce en la película *El Brujo*.



Cortesía de Luidgi Beltrame

09



Edgar Calel

Chi Xot, San Juan Comalapa, Guatemala, 1987

XAR – SUEÑO DE OBSIDIANA

2020

En colaboración con Fernando Pereira dos Santos

Video HD mono-canal (color, sonido)

13 min

El punto de partida de *Xar – Sueño de obsidiana*, de Edgar Calel, es un poema que el artista escribió en maya kaqchikel. Realizada en colaboración con el cineasta brasileño Fernando Pereira dos Santos, la película se rodó durante el confinamiento en Brasil, donde Calel se encontraba durante el primer brote de la pandemia de Covid-19. La película muestra a Calel paseando por el pabellón vacío Ciccillo Matarazzo vacío, diseñado por Oscar Niemeyer para albergar la Bienal de São Paulo en 1954.

En la película, Calel aparece con una sudadera que ha usado en otras obras con los nombres de las 22 lenguas maya bordados en ella. Su voz recita un fragmento del poema *Sueño de obsidiana* en kaqchikel, que a su vez se inspira en los sueños que tuvo durante su estancia en Brasil y en la experiencia corporal de tránsito durante tiempos difíciles. Al mismo tiempo, esta obra es una forma de Calel de comunicarse a través del tiempo y el espacio con sus antepasados. En uno de los balcones del pabellón cuelga una enorme pintura con la palabra «kit». Esta palabra la utilizaba su difunta abuela para comunicarse con diferentes pájaros que vivían alrededor de su casa; ahora la utiliza Calel para comunicarse con ella.

Cortesía de Edgar Calel

Colectivo Los Ingrávidos

fundado en Tehuacán, México, 2012

THE SUN QUARTET

PART 1 PIEDRA DE SOL

2017

Película de 16 mm transferida a video digital (color, sonido)

8 min 24 s

PART 2 RÍO SAN JUAN

2017

Película de 16 mm transferida a video digital (color, sonido)

12 min 5 s

PART 3 CONFLAGRATION

2017

Película de 16 mm transferida a video digital (color, sonido)

16 min 22 s

PART 4 NOVEMBER 2 / FAR FROM AYOTZINAPA

2017

Película de 16 mm transferida a video digital (color, sonido)

22 min 35 s

The Sun Quartet es una composición solar en cuatro movimientos, una composición política en cuatro elementos naturales, una composición audiovisual en cuatro mutaciones corporales: una piedra solar donde la juventud florece en protesta, un río que desborda las calles, la llanura ardiente que se alza en la ciudad. Y, finalmente, el clamor popular que estremeció a México tras la noche del 26 de septiembre de 2014. La desaparición de 43 estudiantes de Ayotzinapa abrió una brecha en el cuerpo político mexicano.

Cortesía de Colectivo
Los Ingrávidos



10

11



Sammy Baloji

Lumumbashi, República Democrática del Congo, 1978

PUNGULUME

2016

Vídeo (color, sonido)

32 min



La ciudad de Fungurume está situada en la provincia de Katanga (República Democrática del Congo) y las colinas y montañas que rodean Fungurume forman uno de los depósitos de cobre y cobalto más grandes del mundo. En la época precolonial, el área ya era un centro importante en la red de comercio de cobre que se extendía por África Central. Hoy en día, las montañas se han convertido en propiedad del consorcio minero estadounidense Tenke Fungurume (TFM). A partir de 2009, las actividades mineras de TFM han estado en pleno apogeo, lo que ha provocado el reasentamiento de miles de habitantes locales de Sanga. *Pungulume* se centra en el jefe Sanga Mpala y sus ancianos de la corte mientras representan la historia oral del pueblo Sanga, con el telón de fondo de la destrucción industrial del paisaje que ancla la memoria y la identidad Sanga.

Cortesía de Sammy Baloji
y Auguste Orts

12

Rosalind Nashashibi

Londres, 1973

ELECTRICAL GAZA

2015

Película de 16 mm y animación

transferida a vídeo

(color, Dolby SR)

17 min



En *Electrical Gaza*, Rosalind Nashashibi combina sus imágenes de Gaza, y las del mediador, los conductores y el traductor que la acompañaron constantemente, con escenas animadas.

Presenta Gaza como si estuviera bajo un hechizo: aislada, suspendida en el tiempo, de difícil acceso y altamente cargada. Nos muestra Gaza tal y como ella la vivió en la tranquila pausa antes del bombardeo israelí del verano de 2014. Nashashibi viajó a Gaza con la productora Kate Parker y la directora de fotografía Emma Dalesman.

Colección Museo de Arte
Contemporáneo del País
Vasco, Artium Museoa

13



Morzaniel Framari
Comunidade Watoriki, Território Indígena Yanomami,
Brasil, 1980

MÃRI HI – A ÁRVORE DO SONHO

2023
Vídeo (color, sonido)
17 min

Mãri Hi – A árvore do sonho es un viaje poético hacia la memoria viva del pueblo Yanomami que encuentra en los sueños una de las raíces del conocimiento y la resistencia. Las palabras de un gran chamán, Davi Kopenawa Yanomami, nos conducen hacia la experiencia onírica de la trascendencia, hacia el cambio que implica ver, escuchar y comprender los mensajes de los espíritus de la Tierra-Bosque.

Cortesía de Morzaniel
Framari y Aruac Films

14

Aida Harika Edmar Tokorino Roseane Yariana
Comunidade Watoriki, Comunidade Watoriki, Comunidade Watoriki,
Território Indígena Território Indígena Território Indígena
Yanomami, Brasil, 1998 Yanomami, Brasil, 1997 Yanomami, Brasil, 1997

THUË PIHI KUUWI - UMA MULHER PENSANDO

2023
Vídeo (color, sonido)
9 min 34 s

Una mujer yanomami observa a un chamán preparar *yãkoana*, alimento para los espíritus. Basado en la narrativa de una joven indígena, el *yãkoana* que alimenta a los *xapiri* (espíritus) y permite a los chamanes acceder al mundo espiritual también propone un encuentro de perspectivas e imaginaciones.

Cortesía de Aida Harika,
Edmar Tokorino, Roseane
Yariana y Aruac Films

15





Beatriz Santiago Muñoz

San Juan, Puerto Rico, 1972

MARCHÉ SALOMON

2015
Vídeo HD mono-canal
(color, sonido)
16 min

Marché Salomón retrata a dos vendedores de carne, un hombre y una mujer jóvenes, charlando en Marché Salomon, un concurrido mercado de Puerto Príncipe. Entre el bullicio circundante, los dos tienen una discusión sin sentimentalismos sobre las cualidades místicas de los productos comunes que se venden en el mercado, preguntándose si lo divino puede

habitar cualquier tipo de objeto: botellas producidas en masa, ríos tóxicos, cabras decapitadas. Sus reflexiones entrelazan lo cósmico y lo mundano, con el trabajo de matar a una cabra y los personajes del mercado sirviendo como metáforas existenciales para el universo, el viaje en el tiempo, los fantasmas y la muerte.

El joven observa: «Los vendedores de carne, ellos son el sol, cada vez que cortan un trozo de carne, la energía vuela alrededor del universo.

Con todas las moscas, las mujeres, todas las verduras, ellos son los planetas».*

*Fuente: kadist.org/work/marche-salomon/

Cortesía de Beatriz Santiago Muñoz

16

Sarah Maldoror

Condom, Francia, 1929 – Saint-Denis, Francia, 2020

À BISSAU, LE CARNAVAL

1980
Película de 16 mm
transferida a formato digital
(color, sonido)
26 min

Esta película forma parte de una trilogía sobre los carnavales que la cineasta Sarah Maldoror filmó en Cabo Verde y Guinea-Bissau, mientras registraba los territorios descolonizados que se habían liberado del yugo colonial portugués.

Al descubrir en 1978 las islas de Cabo Verde tras su independencia, Sarah Maldoror queda cautivada por este archipiélago y decide rodar allí dos películas como una necesidad urgente. Capta la dureza de la vida en la isla volcánica de Fogo, deteniéndose en el orgullo y las proezas de su pueblo para mantenerse en pie en sus tierras. A continuación, filma los preparativos y las festividades del carnaval en São Vicente y Guinea-Bissau.

*Desde que Guinea-Bissau obtuvo su independencia en 1974, tras cinco siglos de colonización portuguesa, el pueblo celebra su carnaval anual en Bissau, la capital del país. El festival comenzó como una celebración reservada exclusivamente a los colonos. Sin embargo, poco a poco, los bisauguineses se han apropiado de este evento popular para construir colectivamente un mundo imaginario que revierte la dominación colonial.**

*Fuente: centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/d0rqjmd

Cortesía de Les amis de Sarah Maldoror & Mario de Andrade



17



Minia Biabiany

Guadalupe, 1988

MUSA

2020
Video HD monocanal
(color, sonido)
14 min 8 s

*Musa es una obra visual y textual de Minia Biabiany y el punto de partida de una investigación más amplia en torno a la sexualidad de las mujeres caribeñas, el legado histórico de la esclavitud y el propio linaje femenino de la artista. Las flores son las del bananero, de donde la obra toma su nombre: musa. Se cree que poseen propiedades curativas para el útero cuando se cocinan y se consumen, pero ahora son un símbolo de contaminación, ya que fueron infectadas por clordecona, un pesticida utilizado entre 1972 y 1993 en Martinica y Guadalupe, con efectos nocivos para los órganos sexuales. Al tocar, cortar, pelar y bañar las plantas, los cuerpos aparecen en la película: manos y vientres pertenecientes a las mujeres de la familia de la artista (su hermana, su madre, ella misma). Su presencia, crucial para la creación de estas imágenes, revela los múltiples roles del cuerpo femenino, portador de la memoria individual y colectiva; cargando con el peso de la genealogía y la historia, pero también sirviendo como espacio y herramienta para la sanación. Y lo mismo ocurre con Musa, cuyas palabras y gestos son tanto recordatorios del pasado como medicina para el futuro.**

*Fuente: kadist.org/work/musa

Cortesía de
Minia Biabiany

18

Raymonde Carasco

Carcasona, Francia, 1939 – Toulouse, Francia, 2009

TUTUGURI – TARAHUMARAS 79

1980
Película de 16 mm
transferida a video digital
(color, sonido óptico)
25 min

Esta película se rodó en el verano de 1979. El ritual repetido de Tutuguri, que Tranquilino, el *saweame*, cantó y bailó seis veces en un lapso breve y estrictamente preciso (1 min 45 s). Palabras secretas de las que solo emergen vocales, una danza que construye un espacio sagrado entre los cuatro puntos cardinales de una cruz, un signo negro y pagano. Un rito solar indígena, anterior a la conquista española. El montaje aquí construye en un solo plano los dos polos del tiempo real y un espacio-tiempo expandido, a partir de un material dual: Tutuguri y Carreras (carreras de hombres, llamadas «de bola», y de mujeres, llamadas «de aro», específicas del pueblo tarahumara, cuya etimología significa «el pie que corre».

Cortesía de Régis Hebraud.
Copia procedente de
las colecciones – La
Cinémathèque de Toulouse



19

Raymonde Carasco

Carcasona, Francia, 1939 – Toulouse, Francia, 2009

LOS PINTOS – TARAHUMARAS 82

1982

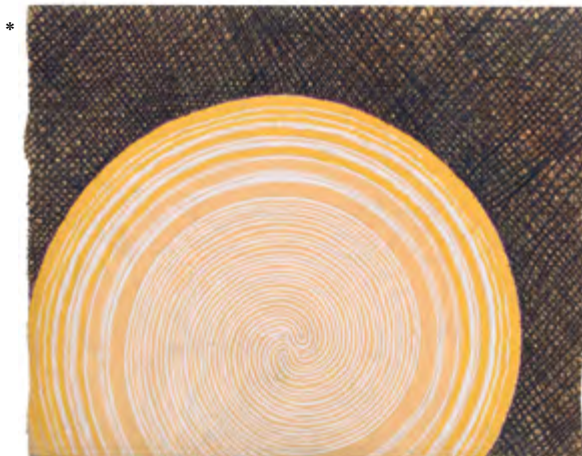
Película de 16 mm
transferida a vídeo digital
(color, sonido óptico)
60 min

Con motivo de las fiestas de Semana Santa, los tarahumaras inventan (o recuperan) ritos de danzas de hombres con el rostro y el cuerpo pintados. Las procesiones de la Pasión ponen en escena dos tipos de «fariseos»: unos, vestidos de blanco y toscamente manchados con tiza; los otros, casi desnudos, con cascos de plumas, completamente marcados con grandes manchas blancas. Niños, adolescentes, jóvenes, todos los hombres se organizan en bandas bajo la dirección de un bailarín portador de la bandera, de más edad. Ocupan los lugares del pueblo durante tres días y tres noches, sin interrupción, al son obstinado de los tambores. ¿Commemoración o preparación de qué combate? Porque la extraña figura del Gobernador con máscara de cuero parece retomar la tradición del jefe de los guerreros nómadas. La mañana de Pascua, las fiestas públicas terminarán abruptamente con la aparición de los dos Pascoleros, con sus elaboradas pinturas corporales y su sutil doble danza: ellos serán la señal de la muerte de Judas. La noche anterior, en la Ranchería, donde los Pascoleros se preparan hasta el amanecer para su papel, se celebran los ritos nativos, lejos de la mirada de los mestizos. La fiesta indígena continuará hasta que se agote el Tesgüino (maíz fermentado).

Cortesía de Régis Hebraud.
Copia procedente de
las colecciones – La
Cinmathèque de Toulouse

Juan Downey

Santiago de Chile, 1940 – Nueva York, 1993



(21)

USHI / VACA, 1977
Lápiz de color y grafito
sobre papel y cartulina
23 × 30,5 cm

(22)*

ABOVE (ENCIMA),
1976-1977 (ca.)
Lápiz de color y grafito
sobre papel y cartulina
23 × 28,2 cm

(23)

UNTITLED MEDITATION
(MEDITACIÓN SIN TÍTULO),
1976-1977 (ca.)
Lápiz de color y grafito
sobre papel y cartulina
23 × 30,5 cm

(24)

UNTITLED MEDITATION
(MEDITACIÓN SIN TÍTULO),
1977
Lápiz de color y grafito
sobre papel y cartulina
23 × 28,5 cm

Cortesía de Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid. Depósito indefinido de
la Fundación Museo Reina Sofía, 2019

Santiago Yahuarcani

Pucaurquillo, Perú, 1961



(25)

EL HOMBRE CORAZÓN
DE PIEDRA, EL BOOM DEL
CAUCHO EN LA AMAZONIA
EN EL SIGLO XX, 2017
Tinte natural y acrílico sobre
corteza de llanchama
144 × 236 cm

Cortesía del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Sheroanawe Hakihiiwe

Sheroana, Venezuela, 1971



(26)

MI ONI KOMI (CONJUNTO DE
DIBUJOS DE CARA), 2023

Tinta sobre papel
de bagazo de caña
25 x 35 cm c/u

Cortesía del artista y Galería ABRA, Caracas

Frantz Jacques «Guyodo»

Puerto Príncipe, 1973



(27)

SIN TÍTULO #1, 2015
Dibujo de bolígrafo
Bic sobre cartón
58,5 x 39,5 cm

(28)

SIN TÍTULO #2, 2016
Dibujo de bolígrafo
Bic sobre cartón
59 x 39,5 cm

(29)

SIN TÍTULO #3, 2016
Dibujo de bolígrafo
Bic sobre cartón
58,5 x 39,5 cm

(30)*

SIN TÍTULO #4, 2008
Dibujo de bolígrafo
Bic sobre cartón
58,5 x 39,5 cm

(31)

SIN TÍTULO #5, 2008 (ca.)
Dibujo de bolígrafo
Bic sobre cartón
59 x 39,5 cm

(32)

SIN TÍTULO #6, 2008 (ca.)
Dibujo de bolígrafo
Bic sobre cartón
40,5 x 58 cm

(33)

SIN TÍTULO #7, 2008 (ca.)
Dibujo de bolígrafo
Bic sobre cartón
59,5 x 40,5 cm

(34)

SIN TÍTULO #8, 2016 (ca.)
Dibujo de bolígrafo
Bic sobre cartón
58,5 x 39,5 cm

Cortesía de Colección Claire Corcia

Hector Hyppolite

Saint-Marc, Haití, 1894 – 1948



③5

SIN TÍTULO (I), 1945
Óleo sobre cartón
71,5 × 64,5 cm

③6

SIN TÍTULO (II), 1945
Óleo sobre cartón
71,5 × 64,5 cm

Edgar Calel

Chi Xot, San Juan Comalapa, Guatemala, 1987



③7

IN_DIOS, 2025
Fotografía
60 × 38 cm

Cortesía de TEA Tenerife Espacio de las Artes.
Cabildo de Tenerife

Cortesía del artista

Rosalind Nashashibi

Londres, Reino Unido, 1973



(38)

A WIDER KIND OF LOVE, 2021
Pigmentos sobre papel de estraza
226 × 178 cm

Colección Museo de Arte Contemporáneo
del País Vasco. Artium Museoa

Lastenia Canayo (Pecón Quena)

Ucayali, Perú, 1962



(39)

EL DUEÑO DE LA PLANTA
YOTOCONTI, s/f
Acrílico sobre lienzo
47 × 37,5 cm

(40)

EL DUEÑO DEL
MAQUINAPA, s/f
Acrílico sobre lienzo
48 × 41 cm

(41)*

EL DUEÑO DEL
MARAÑON, s/f
Acrílico sobre lienzo
45,5 × 34,5 cm

(42)

EL DUEÑO DEL
PATIQUENI, s/f
Acrílico sobre lienzo
44,2 × 35,2 cm

(43)

EL DUEÑO DEL MATA
MATA, LA DUEÑA DEL
MAÍZ, s/f
Acrílico sobre lienzo
66,5 × 45 cm

(44)

LA DUEÑA DEL
CORONAVIRUS, s/f
Acrílico sobre lienzo
66,7 × 46 cm

Colección Privada

Louidgi Beltrame

Marsella, 1971



(45)

LA CULEBRA, 2025
Grafito sobre papel
taiwanés en rollos
(Instalación de tamaño
variable)

(46)*

DOBLE SOMBRA, 2025
Grafito, pastel graso y
pintura en aerosol sobre
papel periódico, adhesivo de
papel kraft
200 × 300 cm

Cortesía del artista

Helena Producciones

Formado en Cali, Colombia en 1998



(47)

Wilson Díaz
(Pitalito, Colombia, 1963):
DE PERFIL SOBRE EL
CALADO. SEGUNDA
PARTE, 2025
Libro de artista (collage,
fotografía, dibujo y pintura)
2 libros, cada uno de
64 × 30 cm

(48)

Ana María Millán
(Cali, Colombia, 1975):
VOLAR ATRÁS, 2024
Animación
7 min

(49)

Andrés Sandoval Alba
(Bogotá, 1973)
SIN TÍTULO, 1997
Fotografía
70 × 46,5 cm

(50)

Claudia Patricia
Sarria-Macías
(Bogotá, 1975)
TRANSLITERACIÓN
(PROCESO), 2025
Proyección de diapositiva
Dimensiones variables

(51)

Gustavo Racines
(Cali, Colombia, 1975)
MIRAR SIN VER, 2025
Texto sobre la pared
Dimensiones variables

Cortesía de los artistas

Esta publicación se realiza con motivo de la exposición *Mirar por un círculo en un círculo de miradas* producida por el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa y que se presenta en Vitoria-Gasteiz del 16 de enero al 30 de agosto de 2026.

EXPOSICIÓN	PUBLICACIÓN
COMISARIADO Catalina Lozano	COORDINACIÓN Ainhoa Axpe
COORDINACIÓN DE LA EXPOSICIÓN Ainhoa Axpe	TEXTOS Catalina Lozano Las y los artistas Ana Karina de Fátima Barandiarán Urday
ASISTENCIA A LA COORDINACIÓN Ibai Scanbit	FOTOGRAFÍAS Las y los autores
PROGRAMA PÚBLICO Arantza Santesteban Perez	EDICIÓN DE TEXTOS María Jose Kerejeta
DISEÑO GRÁFICO Gabriel Pericàs	TRADUCCIÓN Ibon Errazkin (EN>ES)
DISEÑO EXPOSITIVO Xabier Salaberria	DISEÑO GRÁFICO Gabriel Pericàs
MONTAJE Giroa S.A.	© DE ESTA EDICIÓN Artium Museoa. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco
SEGUROS Alkora	© DE LOS TEXTOS Y LAS TRADUCCIONES Las y los autores
TRANSPORTE SIT	© DE LAS IMÁGENES Las y los autores
AGRADECIMIENTOS Los y las artistas / Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston University / Arsenal Berlin / Museum of Modern Art New York / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / TEA Tenerife Espacio de las Artes / Cinémathèque Toulouse / FRAC Bretagne / Lux London / ARUAC Filmes / Galería PM8 / Proyectos Ultravioleta / Auguste Orts / Les amis de Sarah Maldoror & Mario de Andrade / ABRA Caracas / Galerie Claire Corcia / Crisis Galería / Haitian Footage Restoration Project / Régis Hébraud / Roger M. Buerger / Enrique Morales / Roberto Romero / Ibon Aranberri / Eugenia Lai / Julien Bismuth / Valentín Roma / Julieta González / Elfi Turpin / Elizabeth Povinelli / Annouchka de Andrade / François Piron / Gabriel Rossell	DEPOSITO LEGAL LG G 00724-2025 NÚMERO DE EJEMPLARES 1000

ARTIUM MUSEOA

Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco

DIRECCIÓN Beatriz Herráez	RESPONSABLE DE EDUCACIÓN Charo Garaigorta COORDINACIÓN M ^a Fran Machín
SECRETARIA DE DIRECCIÓN Mentxu Platero	TRADUCCIÓN Y EDICIÓN María Jose Kerejeta
GERENTE Luís Molinuevo	RESPONSABLE DE MARKETING, DESARROLLO Y PÚBLICOS Aingeru Torrontegi COORDINACIÓN Amaia Barredo
COMISARIA JEFA Catalina Lozano COORDINADORA DE EXPOSICIONES Ainhoa Axpe	COORDINADORA DE COMUNICACIÓN Sonia Jiménez Villanueva
CONSERVADOR DE LA COLECCIÓN Enrique Martínez Goikoetxea COORDINACIÓN Ixone Ezponda	RESPONSABLE DE INFRAESTRUCTURAS Y SERVICIOS José Ramón Angulo COORDINADOR DE SEGURIDAD, PREVENCIÓN Y GESTIÓN DE ESPACIOS Gustavo Abascal
RESPONSABLE DE BIBLIOTECA Y DOCUMENTACIÓN Elena Roseras COORDINACIÓN Jaione Cortázar Estibaliz García	TÉCNICA DE FINANZAS Edurne Aguado
COMISARIA DE INVESTIGACIÓN Y PROGRAMAS PÚBLICOS Arantza Santesteban Perez	ADMINISTRACIÓN Dava Ábalos Begoña Godino Ainhoa Imaz Eva Pérez

PATRONATO

PRESIDENTE
Ramiro González Vicente
Diputado general de Álava

VICEPRESIDENTA
Ana del Val Sancho
Diputada Foral de Cultura
y Deporte. Diputación Foral
de Álava

VOCALES

Ibone Bengoetxea Otaolea
Vicelehendakari primera y
consejera de Cultura y Política
Lingüística. Gobierno Vasco

Cristina González Calvar
Diputada Foral de Fomento del
Empleo, Comercio y Turismo y de
Administración Foral. Diputación
Foral de Álava

Itziar Gonzalo de Zuazo
Diputada Foral de Hacienda,
Finanzas y Presupuestos.
Diputación Foral de Álava

Andoni Iturbe Amorebieta
Viceconsejero de Cultura.
Gobierno Vasco

Sonia Díaz de Corcuera
Concejala de Cultura,
Educación y Modernización de
la Administración. Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz

María Inmaculada
Sánchez Arbe
Directora de Cultura.
Diputación Foral de Álava

Mercedes Roldán Sánchez
Subdirectora general de Museos
Estatales. Ministerio de Cultura

María Goti Ciprián
Diario El Correo S.A.

Silvia García
de Garayo Díaz
Fundación Vital

SECRETARIA
Susana Guede Arana
Diputación Foral de Álava

PATRONO FUNDADOR

araba **álava**
foru aldundia diputación foral

PATRONOS INSTITUCIONALES



PATRONOS PRIVADOS

EL CORREO

Vital FUNDACIÓN FUNDAZIADA

EMPRESAS BENEFACTORAS

euskaltel

eitb

Diario

CADENA **SEIZ**

ESTRATEGIA

Sammy Baloji, Loidgi Beltrame, Minia Biabiany, Edgar Calel (en colaboración con Fernando Pereira dos Santos), Lastenia Canayo (Pecon Quena), Raymonde Carasco, Colectivo Los Ingrávidos, Maya Deren, Juan Downey, Sheroanawe Hakihiwe, Aida Harika, Edmar Tokorino & Roseane Yariana, Helena Producciones, Héctor Hyppolite, Morzaniel Iramari, Frantz Jacques «Guyodo», Karrabing Film Collective, Sarah Maldoror, Sueli Maxakali, Beatriz Santiago Muñoz, Rosalind Nashashibi, Deborah Stratman, Trinh T. Minh-ha, Santiago Yahuarcani.

Comisariada por Catalina Lozano,
apoyada por conversaciones e intercambios
con el artista Loidgi Beltrame.