

ENTREVISTA

Verónica Capasso* y Ornella Barone Zallocco**

El arte como práctica vital en la descolonización de la vida[◇]

Entrevista con el Colectivo *Ayllu*

Art as a vital practice in the decolonization of life

Interview with *Ayllu* Collective

PARA ESTE NÚMERO, cuyo dossier se centra en el trabajo metodológico con/junto a las visualidades, contactamos al Colectivo *Ayllu* para la sección de entrevistas. Se trata de un colectivo de investigación y de creación artísticas anticoloniales, formado en Madrid por personas migrantes, racializadas, disidentes sexuales y de género. Constituido en 2009 como *Migrantes Transgresorxs*, devino en Colectivo *Ayllu* en 2017. Está compuesto por Alex Aguirre Sánchez (Ecuador), Leticia/Kimy Rojas (Ecuador), Francisco Godoy Vega (Chile), Lucrecia Masson Córdoba (Argentina) e Iki Yos Piña Narváez (Venezuela). A partir de diferentes ejercicios colectivos de descolonización y reparación fundados en el dolor y el afecto, abordan temas vinculados con la memoria y la identidad, visibilizando las estructuras heterocoloniales del pasado y del presente.

139

En primer lugar, les agradecemos haber aceptado esta entrevista. Quisiéramos comenzar preguntándoles, ¿cómo surge el Colectivo Ayllu y cuál es su objetivo?

(Silencio de 1 minuto)

Lucrecia: esto es algo para dejarlo registrado, hubo un gran silencio. Ya que tengo la palabra, sobre la pregunta de cómo surge el colectivo, hay un antecedente activista, *Migrantes transgresorxs*,¹ el cual surge en 2009 (y continúa activo) y de allí, en 2017, surge el Colectivo *Ayllu*, el cual trabaja más con proyectos artísticos, con investigación artística.

* Universidad Nacional de La Plata. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales.

** Universidad Nacional de Mar del Plata. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Investigaciones sobre Sociedades, Territorios y Culturas.

◇ Entrevista realizada el 10 de abril de 2024.

Correos electrónicos: capasso.veronica@gmail.com | obaronezallocco@gmail.com

1 Véase: <https://migrantestransgresorxs.blogspot.com/>

Leticia/Kimy: *Migrantes transgresorxs* surge por ser activistas en nuestros países de origen y también como respuesta a todo un activismo político feminista y *queer* donde lxs migrantxs estábamos totalmente invisibilizadxs, no por sí mismxs, sino por las propias corrientes locales y porque en ese momento la noción de migración desde esas posturas, a nuestro modo de entender, nos ponía más como objetos de investigación y personas utilitarias para sus teorías y epistemologías. Desde esa crítica surge el colectivo. Venimos trabajando con talleres, con el 28J (28 de junio) y otras manifestaciones con articulaciones locales migras y, en ese entonces, con *queer* blancxs alternativxs y disidencias sexuales, anarquistas, de izquierda unida, entre otrxs. Y, como ya dijo Lucre, *a posteriori* surge el Colectivo *Ayllu* en 2017 en torno a la residencia artística de Matadero (Madrid) en 2017.

Francisco: Quiero agregar que, además de haber confluido todas nuestras sinergias en 2017, desde hacía unos años veníamos también relacionándonos desde otros ámbitos. Recuerdo un *fanzine* el cual hicimos en 2014 llamado *Anales coloniales*,² donde algunxs participamos. O cómo también nos vinculamos con la cuestión de las memorias de las imágenes. Recuerdo ese número del *fanzine*, donde estaban Yos y Kimi, *Pacíficos sodomitas*, dedicado a la figura de Vasco Núñez de Balboa, el primer conquistador y asesino de sodomitas. Y luego invité a *Migrantes transgresorxs* a participar en una exposición de la cual fui curador, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde realizaron una activación junto con otro colectivo de arte. Había relaciones, frustraciones, malestares con el sistema tal como lo conocíamos, ciertas articulaciones las cuales veíamos estaban rompiéndose y nos preguntábamos un poco cómo vivir juntas o cómo sobrevivir juntas ante este panorama, el cual sin ser el colonialismo del siglo XVI-XVII paradójicamente también lo es. Esa larga memoria nos fue aunando, tejiendo, en el estar juntas, en el poder sobrevivir y en utilizar el arte como una estrategia de sobrevivencia: queríamos generar estrategias de sanación de esas violencias del pasado, pero también inmersas en este presente.

Lucrecia: Quisiera retomar, en este ir hacia atrás, en los cruces que íbamos teniendo. Por ejemplo, Iki y yo vivíamos en Barcelona y ahí estábamos en torno a cuestiones llevándose a cabo, por ejemplo, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), actividades como “Descolonizar el museo”.³ Era 2014/2015 y participábamos de forma activa, entre otros espacios, en las manifestaciones del 12 de octubre. Y luego, por rescatar una cosa más, algo que también nos une y

² Véase: <https://issuu.com/joaquinbr/docs/analescoloniales1>.

³ Véase: https://img.macba.cat/public/uploads/20141125/Full_de_mnO_DEM_Cast_25_Nov_2014.pdf.

nos pone a trabajar juntas es la amistad, la afectividad. De ahí surge un texto llamado *La venganza de Marimar*,⁴ donde generamos una pieza de *performance* a partir de nuestras afectividades y corazones rotos.

Iki: Yo siento la importancia de la reactivación de la memoria a partir de los relatos y, aunque trabajamos con imágenes, estas contienen narrativas, *oralituras*, las cuales quizás no se pueden expresar en imágenes. Trabajamos con archivos visuales, incluso no generados por nosotrxs, sino recuperados de toda la escritura colonial y toda la dictadura de la visualidad colonial y en donde intervenimos. En esos años, cuando empezamos a juntarnos, lo hicimos con la consigna “Devuélvanos el oro”: revisamos archivos y también construimos contraimágenes. Esa tarea es importante porque ese rescate de la memoria nos lleva a la imagen, aunque necesariamente nosotras no queramos llegar ahí. Porque hay un dispositivo colonial pasando por la mirada y el ojo para ordenar el mundo. Buscamos escapar de eso, aunque utilizamos también esta estrategia: es importante atravesar aquello mostrado por la imagen, porque incluye otros sentidos y, por lo tanto, no necesariamente se puede percibir solo a través del ojo.

En relación con esta idea de revisar archivos y construir contraimágenes, ¿qué lugar tiene el hacer artístico/visual en su práctica colectiva?

Iki: Partimos de un mundo estructurado desde lo visual donde en el mundo artístico tiene mucho peso lo visual y lo objetual como visual. Es difícil escapar del régimen de la visualidad. Riley Snorton propone la plantación de la visualidad y cómo este mundo oculocéntrico nos lleva necesariamente a trabajar desde la visualidad y la materialidad como un elemento visual exclusivo. Aunque empezamos en ese 2017 a revisar archivos, los archivos, en sí mismos visuales, no representaban nada, era papel viejo escrito a mano. Y, una de las piezas importantes desde mi perspectiva, la llevamos a formato video, es *El confesionario de Indias*, el cual, si bien acontece a través de la escucha, el adoctrinamiento y el proceso colonial buscaban necesariamente llevarlo al campo de la visualidad. Pero tenía que atravesar todo el órgano de la escucha (digo órgano de la escucha porque no me refiero al oído). La propuesta llamada *El confesionario de Indias* era, entonces, una reactivación de un dispositivo de control de los cuerpos a partir de la escucha, cuando se confiesa, y luego un confesionario donde había un espejo. Es un confesionario tradicional de la iglesia, pero estaba hecho solo para personas blancas arrodillándose en las sillas de confesión con un espejo enfrente (en relación con “nos cambiaron oro por espejo”), asociado con la visualidad, a cómo se cons-

⁴ Véase: https://www.academia.edu/43150003/La_venganza_de_Marimar_Contra_la_racionalizaci%C3%B3n_o_blanqueamiento_del_amor.

truye el yo a partir de la mirada. Entonces, ese espejo era una interpelación del *me* y del *self*, de la persona blanca ante el dispositivo de control, el cual no necesariamente pasa por la visualidad, pero sí por la confesión que tiene que ver con la oralidad. Esa pieza y ese trabajo hecho por nosotrxs, aunque había un *display* visual, recupera otras narrativas y otras maneras de ordenar el mundo, las cuales escapan del régimen de la visualidad. Grabamos el video e hicimos un audio con el confesionario a partir del texto *Decolonizing knowledge* de Grada Kilomba, quien manifiesta este dualismo entre lo que para nosotrxs es subjetivo, para ustedes objetivo, lo que es científico para ustedes, cuando hablamos nosotrxs es no científico, impersonal; esta relación entre la razón europea y la razón de lxs subalternxs. Entonces, esa pieza, para nosotrxs, y particularmente para mí, es un ejercicio poderoso de usar la imagen y no usarla: esta pieza sonora recrea otra forma de ordenar el mundo, de resistir en el mundo y escapa al régimen de la plantación de la visualidad.

Francisco: Hay un texto mío, *Cállate blanco*, donde está transcrito el audio de esta pieza.⁵ Quería profundizar un poco en una idea en la cual creo: como colectivo hemos hecho una doble operación en la relación imagen y texto. Por un lado, formas de escapatoria de la estructura colonial, de la relación ocular céntrica, de fuga de ese sistema, pero también hemos utilizado las estrategias y herramientas del amo para contrarrestar la caza del amo. Y ahí hay una cuestión que tiene que ver con esa relación texto-imagen, la cual está en *El confesionario* y donde lo relaciono con el rol de las iglesias en el proceso de evangelización y colonización. La iglesia era un espacio, una arquitectura, un arte con representaciones visuales y pinturas macabras y, al mismo tiempo, era la voz del cura. Nosotrxs hicimos este confesionario partiendo de un texto de 1597, si no me equivoco, intitulado *Confesionario para curas de indios*. Era un libro publicado por los jesuitas en Lima, una batería de preguntas hechas por los curas a los indios en relación con sus prácticas sexuales, sociales y también divinas, era una estrategia de control de su subjetividad. Entonces queríamos darle vuelta a esa lógica y hacer un ejercicio en oposición, aunque fuese simbólicamente, de control de la subjetividad del blanco. Cuando se le indica al blanco qué es y qué no es, estamos haciendo una inversión del sentido de la confesión desarrollada en el proceso evangelizador. Y es algo que hemos ido replicando con diferentes técnicas en los trabajos realizados por nosotrxs. Por ejemplo, muchos de los grabados llevados a cabo para la Bienal de Sidney (2020) son imágenes apropiadas de Theodor de Bry del siglo XVII, pero le hemos incluido textos saliendo de la boca de los personajes dándoles una voz a esas figuras estancas. Hay ahí una relación que tiene que ver

5 Véase: <https://www.elsaltodiario.com/laplaza/callate-blanco>

con la función pedagógica de la imagen, la función educativa de la imagen y de revertir ese rol adoctrinante en sí misma para abrirla a otros caminos fuera de ese régimen colonial, blanco, hetero, etcétera.

Lucrecia: Agregaría también el nombre de la serie en donde trabajamos con varios grabados de Theodor de Bry: *Perrear el dolor*.⁶ La idea de perrear el dolor tiene la intención de traer el cuerpo, de convocar un lugar gozoso y de placer, a la vez que de dolor, y de reconocerlo como parte de nuestras vidas. La instalación inmersiva, la cual preparamos para la Bienal de Sidney se llamaba *No nos culpen de lo que pasó*, siguiendo la canción de Daddy Yankee *Perros salvajes*, con el siguiente tema: “precaución que llegaron los perros salvajes, no nos culpen por lo que pase”. Ahí quisimos hacer una recuperación de canciones populares, algo con lo cual trabajamos en muchas otras ocasiones, y así hacer presente una dimensión gozosa, festiva, del placer en el cuerpo. Y también está la intención de rescribir la historia. En otro espacio al que nos invitaron, la Trienal de Artes *Frestas*, de Sorocaba, Brasil, hicimos un ciclo de conferencias como parte de nuestro curso-programa orientado a prácticas subalternas (POPS), el cual cuenta ya con varias ediciones. Una de las charlas partía de una idea tomada de Saidiya Hartman, pensadora afroamericana, la de rescribir la historia como forma de reparación. Esta *fala* pública se llamó *Tal vez rescribir la historia sea nuestra única reparación*. Desde ahí lo conecto también con Gloria Anzaldúa, cuando habla contra el borramiento, cuando dice “escribo para volver a grabar los cuentos mal dichos acerca de ti y de mí”: ella hace ese llamado en *Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas*,⁷ porque de lo que se trata es de volver a grabar eso que se ha contado mal de ti y mal de mí, una rescritura que no solo pasa por la grafía.

En algunas de las entrevistas y charlas realizadas por ustedes, mencionan que la palabra ayllu, en quechua, significa familia extendida, familia comunitaria, ¿cómo recuperan, en esta temporalidad extractivista y patriarcal, el imaginario de ayllu en sus visualidades?

Leticia/Kimy: La construcción del *ayllu* es precisamente lo que venimos diciendo: cómo construir esa memoria, a trozos y a pedazos en este contexto. *Ayllu* como familia ampliada: nosotrxs somos de experiencias y territorios distintos, y nuestras nociones ancestrales, nuestra historia más larga, es lo que nos ha permitido también conectarnos. Es decir, no solo por ser migrantes, lo cual somos, sino también por compartir una historia larga: primero de conquista y después de colonialismo. Pero al mismo tiempo es construir una historia otra, por decirlo

6 Véase: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/perrear-dolor>.

7 Véase: <https://elizabethruano.com/wp-content/uploads/2019/03/Anzaldua-2017-Hablar-en-lenguas.pdf>.

de alguna manera, recuperando nuestras propias historias anteriores a la conquista. Creo, en ese sentido, que el *ayllu*, tanto por su propio nombre como por su trabajo, intenta recuperar lo robado desde antes de la colonia. ¿Cómo?, relejendo las crónicas, rescatando la memoria oral de nuestras comunidades locales, haciéndolo también desde las historias del presente. Si bien nuestra historia se ha construido en procesos lineales dada la lógica occidental, nosotrxs intentamos dinamizar esas lógicas, plantear que la historia que nos está pasando ahora no es tan diferente a lo que fue. Y desde allí, nuestras ancestras caminan entre nosotrxs, contándonos sus historias, las cuales son también nuestras historias. Intentamos compartir más allá de lo nuestro esto compartido como colectivo, de ahí nuestra relación como familia ampliada: con otros grupos, activistas, con personas cercanas a la academia, especialmente migrantes, intentando construir esa diáspora. Es una diáspora histórica, de la memoria, de unos cuerpos disidentes, buscamos darle una significación más allá de lo que podría significar el nombre del *ayllu*.

Francisco: Complementando, la estructura organizativa del *ayllu* pertenece al incanato pero no solo a él: hoy en día hay *ayllus* de Santiago de Chile a Quito, de La Paz a Lima. Es decir, sigue operando esa forma de organización de la vida que tiene que ver con la relación con la naturaleza y con las comunidades, con el territorio. Entonces, nosotrxs planteamos un desplazamiento, una dislocación de ese territorio del cual nos fuimos. En ese desplazarnos a Europa hay una pérdida, también hay un dolor y es restaurar esa noción comunal, de convivencia, en este espacio de acá. Restaurar esa forma de organización que está en los territorios aún hoy en día, pero desde una posición situada en estas tierras.

Continuando un poco con la pregunta anterior y con lo que vienen contando, ¿cuáles nociones ancestrales recuperan en sus trabajos?

Iki: Me gustaría un poco hablar de las prácticas espirituales, de las prácticas comunitarias, de la no separación entre la materia, el cuerpo, lo natural, el mar-el cuerpo, el río-el cuerpo. Otra cronosofía también. Es decir, entender estas diferencias temporales como una forma ancestral de vivir: el tiempo circular, el tiempo en espiral. Entender nuestra espiritualidad como nuestra fuerza, mantenernos en el aquí y en el ahora y resistir a todas las violencias coloniales: blancos supremacistas, heterosexuales. También una práctica comunitaria de preservación de cuerpos negros e indígenas la cual tiene que ver con el cumbe, el cimarronaje, el quilombo y me atrevería a hacer la analogía con el *ayllu*. Es decir, el *ayllu* forma parte de una tecnología ancestral *like* los quilombos, los cumbes y los cimarronajes, de preservación de lo vivo, entendiendo lo vivo en su totalidad, no solamente lo vivo desde el antropocentrismo, entendiendo los saberes y la espiritualidad

como algo vivo también. Esa forma de autopreservación de lo vivo implica reactivar constantemente tecnologías espirituales, epistemológicas para la sanación y para abrir caminos dentro de un mundo anti negros, anti trans, anti indígenas. Estas tecnologías ancestrales, las cuales a veces quedan como una poética, son una prótesis diaria sosteniéndonos. Es como decir una muleta, una teta, un tacón, el maquillaje, es algo sin la posibilidad de descartar para vivir. Y es un secreto también compartido, importante para sostenernos aquí, en cualquier espacio y también para la creación artística. Tiene que ver con procesos de generación de discursos narrativos, estéticas, imágenes venidas a partir de esas prácticas espirituales vivas, las cuales, a veces, es muy difícil hablarlas.

Han nombrado algunas referencias como Grada Kilomba, Saidiya Hartman y Gloria Anzaldúa, ¿cuáles marcos teóricos ponen en diálogo en sus intervenciones visuales? ¿Cómo es el proceso de investigación del colectivo y cómo ello se vincula con las acciones artístico-políticas?

Iki: La pregunta está formulada desde una lógica estructurada, académica. La entiendo como un marco y un marco tiene una forma cuadrada. Ese *frame* que buscamos romper desde las tecnologías ancestrales como una epistemología, lo mencioné antes. ¿Qué pasa si te digo que utilizo la epistemología de Exu, de Olokun, de Ogun? ¿Dónde vas a buscar eso? Hay autoras reflexionando sobre esto: Leda María Martins habla sobre la epistemología de Exu como un centro de conocimiento ancestral. Con esto quiero decir que entender el proceso de creación y el de conocimiento como un proceso integrador de diferentes epistemes. Esto es importante para el proceso de creación artística: cuando rescatamos el *ayllu*, cuando rescato el quilombo o el palenque, estoy rescatando unas epistemologías no necesariamente aterrizadas en los libros ni en ninguna biblioteca y tienen que ver con conocimiento ancestral imprescindible. Hay distintos tránsitos de distintas epistemes, inclusive de distintos susurros. Recuerdo una frase muy linda la cual colocamos en una pieza expuesta por nosotrxs en San Pablo, tenía que ver con que el viento nos hablaba, el viento nos lo dijo: narrativas de lo popular manifestándose en distintas formas. Entonces, yo puedo hacer una lista de autores y autoras, es lo más fácil, pero me interesa complejizar las múltiples resonancias epistémicas localizadas en nuestros trabajos y las cuales no necesariamente tienen que ver con una bibliografía porque eso no hace sentido. Sí es importante rescatar conocimientos y epistemologías ancestrales y epistemologías también de cuerpos subalternizados. Y con esto me refiero a epistemologías no blancas. Inclusive, también, y esto debemos decirlo, no mediadas por la blanquitud. Muchos de los textos que estamos consumiendo están mediados por la blanquitud, por los blancos mestizos de Latinoamérica, los cuales hacen interpretaciones del pensamiento negro *like* Grada Kilomba. ¿Qué pasa cuando es traducido por un

cuerpo blanco? ¿Qué pasa cuando esa episteme pasa por el filtro de la blanquitud? El proceso de traducción es un proceso político y cuando el blanco hace una traducción de nuestros textos, de nuestras epistemologías, está haciendo un *white washing* epistémico.

Lucrecia: Quería volver sobre esta idea de las canciones, de esos saberes populares, de esas epistemologías de las cuales aprendemos, con las cuales trabajamos. Iki nombró el trabajo realizado por nosotrxs el año pasado para la Bienal de San Pablo, un textil de ocho metros de largo por tres de ancho, o sea, una pieza muy grande, con distintas materialidades, texturas e inscripciones y una de las frases presentes en ella hablaba de que los vientos y las aguas nos enseñan. Se trata de lo que nos enseñan esas entidades, lo cual desde una racionalidad occidental no sería posible. Y esto tiene que ver con referencias no aparecidas en los libros y las cuales sí se encuentran y suceden, a partir de otras vivencias y encuentros. Esta misma idea del viento como maestro de una enseñanza, de instruirnos a leer concretamente, es algo mencionado en una canción de Saúl Huenchul, quien es un payador mapuche. A partir de ahí se activan y se abren preguntas: qué es eso que se lee, qué es una lectura, qué es/(lo)que hace el aprendizaje a partir de los vientos. Están, entonces, todas esas entidades enseñando, y en relación con la pregunta por el *ayllu*, es también el *ayllu* un lugar donde no solo interviene lo humano. Eso aprendiéndose, viviéndose, relacionándose y haciendo conjunción, es junto con todo eso otro que la modernidad occidental dio en nombrar “naturaleza”, y lo digo entre comillas, “naturaleza” como la invención moderna de ese lugar a dominar. Vamos buscando entonces en nuestras prácticas estas referencias: un payador o canciones de reguetón como ya dije antes, o las novelas o, ¿cómo nombramos una residencia artística que hicimos?, “se nos perdió el amor, tenemos que encontrarlo”, que es el título de una salsa. Fue un proyecto donde trabajamos acerca de nuestros propios lazos afectivos como colectivo, acerca de nuestro amor. Son todas estas referencias fundamentales para nosotrxs; la música, los vientos o las entidades que tal vez no se puedan nombrar y que están ahí.

Si bien ya han hecho comentarios al respecto, quisiéramos que puntualicen en cómo opera lo migrante, lo racial, lo sexual y el género en sus intervenciones artístico-políticas. Y también cómo opera el eje colonialidad/decolonialidad

Iki: Siento que la creación y el pensamiento son situados. Partimos desde la complejidad de nuestros cuerpos habitando esta matriz colonial y de que es imposible encontrar un afuera de esta matriz. Esta complejidad de nuestros cuerpos implica la imbricación de nuestra sexualidad, de nuestro lugar de origen, de nuestro proceso y situación migratoria, de nuestra construcción de género ancestral, de nuestra construcción de género marcada por la matriz colonial: todas

entran en juego al momento de pensar crear. No podemos hacer un ejercicio de abstracción y separarnos del cuerpo el cual construimos y habitamos para generar pensamiento y práctica artística o cualquier otra acción. Esto está presente en todos los trabajos: no solo en la crítica a la colonialidad, al proyecto cisheterocolonial, también está presente en el lugar que ocupamos dentro de esa matriz.

Francisco: Además de una cuestión situada y corporeizada, tiene que ver con la comprensión de las relaciones existentes en el mundo y de cómo esas relaciones se han constituido a partir de la matriz impuesta por la supremacía blanca. Comprender esa división racial y sexual del mundo implica reconocer el estar en un proceso de proponer prácticas de descolonización ante esa cisheterocolonialidad. Y la descolonización es un proceso de guerra, no es un proceso amable, simpático. Es una guerra racial y habitamos el mundo desde una guerra racial contra la supremacía blanca y también como un espacio de preservación de saberes. La descolonización, lo racial o las disidencias sexuales no son un tema o un asunto, se trata de una imbricación de guerra. Estamos en un proceso de conflicto y eso lo evidenciamos en la calle, en la cama, en la política pública, opera en múltiples ámbitos de la vida y también en el sistema del arte: qué cuerpos entran, cuándo entran, en qué condiciones. La descolonización no es un tema que toquemos sino un proceso que vivimos.

¿Qué tipo de imágenes o propuestas visuales problematizan? ¿Cuáles construyen/proponen? En una charla llamada Escupir la rabia y encontrar el amor llevada a cabo en Pliegue 5, y disponible en Youtube, se menciona que el colectivo trabaja con imágenes transcoloniales y transhistóricas, ¿podrían contarnos un poco más a qué se refieren?

Iki: Hemos jugado, literalmente, con el dolor. Es como cuando estás en el parque y te rompes la rodilla, pero sigues jugando. Con estas imágenes de archivo, imágenes de la colonización sucede lo mismo, aunque les incorporamos otros elementos habiendo permitido también la sanación. Recuerdo un video intitulado *Nuestro juramento*,⁸ donde creamos la Virgen de la regularización, a propósito del proceso migratorio en España y de un proceso popular de los movimientos sociales, los cuales están interpelando al Estado para la regularización de personas migrantes. Es una sátira, es crear una imagen a semejanza de un dispositivo colonial de control como es la virgen, pero al mismo tiempo genera un proceso de sanación. Y por eso digo jugar: estamos jugando, pero también estamos reactivando la herida. Esa película que hicimos implicaba convertirnos en superhéroes anticoloniales, construir otra imagen de superhéroe fuera de la imagen tra-

⁸ Véase: <https://artssantamonica.gencat.cat/es/detall/Nuestro-juramento---Altar-a-nuestra-senora-de-los-papeles-y-los-placeres-de-las-migrantes>.

dicional, proponiendo acabar con Colón y así generar futuridad a partir de las imágenes, dejando el pasado. Están nuestras propias imágenes dentro de los grabados de Theodor de Bry: está mi foto, la de Alex, estamos también viajando en el tiempo para intervenir este grabado del pasado y generar otra visualidad. Esta noción cronosófica, circular, es algo importante en la creación de nuestras imágenes porque utilizar una virgen es reactivar la memoria del dolor, pero al mismo tiempo generar otra imagen por preservarse en el futuro. O el caso del superhéroe con la máscara del Diablo Huma: fue tomar un elemento ancestral, producir una representación contemporánea de un superhéroe al estilo *Marvel* y generar una acción contracolonial visual: destruir a Colón, una destrucción simbólica, una imagen muy fuerte. Entonces este juego es perverso, porque genera dolor, rabia, pero al mismo tiempo un proceso de satisfacción y justicia sanadora en la creación de estas nuevas imágenes e imaginarios.

Leticia/Kimy: Y en ese mismo sentido, pienso en las litografías haciendo referencia a la sexualidad ancestral, donde se recuperan, por ejemplo, textos de lo que llamamos transexuales en la época de la colonia, generando, precisamente, nuevas imágenes a partir de nuestras propias historias, las cuales están articuladas al territorio ancestral, no tanto al territorio nacional. Hacemos una recuperación, sobre todo de aquello a lo cual nos referimos como lo robado, a través de la reflexión e investigación de crónicas y demás documentos para contrarrestar, de alguna manera, esas formas de dolor, las cuales, al mismo tiempo se reactivan. Porque son historias perdidas, re-hechas a partir del colono. Releer entre líneas y repensar pasado-presente constantemente. En este sentido, siempre trabajamos o mencionamos el tema de estar caminando con el pasado por delante, es una forma de romper con esas nociones de futuro presentándonos a través de la violencia y nuestra lógica es cómo irrumpir para generar nuevos futuros. La litografía de la caníbal de Theodor de Bry se interviene para generar alrededor de ella un sinnúmero de figurillas que tienen que ver con la Colonia, también irrumpiendo, a mi modo de ver, con que no solamente es el Cuzco, hay una multiplicidad de culturas alrededor y cada cultura ha tenido su creación o su modo de ver la sexualidad. Y la sexualidad, por lo menos para mí, es uno de los mayores retos de ese tipo de recuperación.

En relación con lo que venimos hablando, nos preguntamos si es posible sanar la herida colonial y, de ser posible, de qué modo buscan hacerlo. Vinculado con ello y con lo mostrado en el video mencionado, ¿de qué modo buscan construir espacios seguros para la sanación? Es interesante pensar al respecto pues muchos de estos trabajos realizados por ustedes están en diálogo permanente con la academia o con instituciones como el museo. Entonces, ¿de qué modo se construyen allí esos espacios seguros y esas posibilidades para la sanación?

Iki: En los encuentros creo que hay un *statement* al decir: los espacios seguros no existen, no hay un espacio seguro. Cuando hablamos de espacios de encuentro, hablamos de espacios de afectividad, de preservación de la vida y sostenimiento de nuestras vidas, pero no de espacios seguros, lo cual tiene que ver con una nomenclatura neoliberal, vinculada con prácticas securitistas. ¿Seguros para quién? Siempre nos hacemos esa pregunta. Todo espacio implica un espacio de violencia, incluso este espacio. No hay un afuera de la violencia, la colonialidad marcó un régimen de la violencia constante y está presente en cualquier espacio, desde la cama, tus sueños, estando incluso sola estás marcada por la violencia de este mundo colonial. Entonces no existe un espacio seguro y es importante desmantelar esa idea como ficción neoliberal de convivencia, pluralidad y no tensión. Es importante la tensión, la contradicción, la crítica y al mismo tiempo en ese espacio son importantes los cuidados, los afectos, el terneros. Apostamos más a esas dimensiones que a nomenclaturas neoliberales de moda, las cuales a veces quedan vacías y tienen detrás una carga muy fuerte como el tema de la seguridad. Seguridad implica un cuerpo controlando otros cuerpos, un cuerpo que reprime, otros cuerpos que son reprimidos, etcétera.

En relación con sanar la herida, si hablamos de este tiempo circular, hablamos de una reactivación constante de la herida. O sea, yo no puedo caminar por cualquier ciudad del mundo. O escuchar cuando dicen la palabra quilombo con todo un sentido blanco centrado. Entonces, entender la sanación como un lugar al cual llegar es verla también desde una lógica médica, psicoanalítica, de la cura, y yo siento que vivimos con esa herida abierta, reactivándose constantemente. Lo mismo cuando estás en nuestros territorios. Ayer íbamos en un autobús lleno de travestis y niños *brown*, negros, de un sector popular, nos lanzaron piedras. Entonces la herida está siempre porque el *display* ya está creado, y es esta matriz colonial. Es un proceso de vivir y de aprender a vivir con la herida, sanar cuando sangre más, cuando se infecte. Tenemos este trabajo de perrear el dolor, que tiene que ver con esto, la convivencia del dolor y la sanación en el mismo instante. Y no la separación entre dolor y cura como hace el sistema médico, como lo piensa el sistema psicoanalítico. Un poco es la promesa del paraíso: la promesa de la salud mental, de la sanación, de la cura, entre otras cuestiones.

Lucrecia: Esto incluso se puede juntar con la pregunta anterior sobre las prácticas desde el lugar colonial/descolonial en el cual trabajamos. Esas prácticas decoloniales justamente son prácticas, están sucediendo, y, de la misma manera que la sanación, no se trata de llegar a un punto en el cual por fin seamos liberadas del proyecto colonial, sino más bien es eso que se va haciendo y las heridas están presentes. No es un punto de llegada ni una práctica descolonial que va a generar una completitud, algo perfecto y cerrado, finalizado, es algo siem-

pre abierto y sucediendo. Pienso también en esa herida que no puede sanar y en cómo es diferente en cada uno de nuestros cuerpos. Pensar en la sanación como punto de llegada sugiere que habría una idea universalista detrás de eso, un punto de llegada homogeneizante y, desde ya, nuestros cuerpos no son homogéneos; somos historias y heridas distintas, pienso en los procesos de mestizajes, por ejemplo. Esas prácticas descolonizantes, las cuales buscamos crear, son también de sobrevivencia y se hacen en colectivo, están incluso sucediendo en estos cuerpos distintos que somos.

Francisco: Me interesó esto que dijo Lucre de cómo pensar las prácticas vitales, que son las prácticas del arte también, como ejercicios de descolonización de la vida, aunque la sanación no sea un *telos* al cual llegar, el objetivo último. Incluso es preciso pensar la relación entre sanación y reparación, además, ahora mismo está muy de moda la cuestión sobre la reparación porque no solo tiene que ver con la devolución de los objetos y metales robados, pasa también por una sanación espiritual, de muchas pérdidas yendo más allá de la cantidad de oro o plata. Y digo que son ejercicios, en la misma línea en lo comentado tanto por Iki como por Lucre, porque la colonización y la colonialidad han sido procesos tan avasalladores, tan violentos, han sido y siguen siendo, y, por tanto, no hay una reparación posible: la deuda es impagable. Habitar la pena, la herida, implica reconocer que estamos en un mundo estructurado de tal manera que esa violencia no puede ser reparada. Sí se pueden generar ejercicios de reparación y es ahí donde nosotrxs entramos, coqueteamos, salimos, nos expulsan de las instituciones, sean académicas, sean de arte. Las instituciones blancas permanentemente juegan con la pseudo inclusión, pero somos útiles un ratito. No es para que nos quedemos en los espacios de toma de decisiones. Ahí hay un juego en el cual somos conscientes de los lugares que habitamos, de las múltiples veces que somos *tokenizadx*s, pero siendo conscientes usamos la institución para nuestro beneficio y bienestar. Es habitar esa contradicción, ese juego. Y ese juego es transhistórico porque tiene que ver con un pasado que se vive. Estamos llenos de momentos, rituales, formas de la ciudad y de la ciudadanía y sus prácticas conmemorativas reactivando una violencia colonial. Eso hace que caminemos con el pasado adelante, pasado tanto de la violencia como de la resistencia.

Nos interesa esta idea mencionada por Iki en Guaichía Time, de la “visualidad como captura”. ¿Qué sería un régimen visual de captura?

Iki: Al principio mencionaba la idea de la plantación de la visualidad en este orden colonial a partir de la mirada. No es menor la clasificación de los cuerpos y el dimorfismo sexual a partir, por ejemplo, de la visualidad, como tampoco es menor la idea de lo que es ser bello a partir de la visualidad. ¿Qué pasa si supri-

mimos el órgano de la visualidad del régimen de la visualidad para existir? Hablo de captura como este dispositivo colonial de la plantación de la visualidad y cómo generar dispositivos alternativos de fuga de la visualidad. Tiene que ver también con un principio ancestral de preservación, de ocultarnos, de protegernos. ¿Qué pasa si la policía me ve y qué pasa si no me ve? ¿Qué pasa cuando un hombre blanco cis heterosexual me ve y qué pasa cuando un hombre blanco cis heterosexual no me ve? Hay exposiciones a la violencia a partir del régimen de la visualidad, por eso hablo de una trampa, porque te captura, y esa exposición implica también un proceso de reactivación del trauma. La invisibilización consentida y estratégica es una forma de autopreservación y sanación y vuelvo a los quilombos, a los cumbes, a las rochelas, a estas tecnologías ancestrales de ocultamiento de la mirada blanca para vivir. Y el ocultamiento, inclusive, en todos los niveles: de las espiritualidades, de los orishas, de las deidades, dentro de las estatuillas de los santos blancos de yeso, como una forma de ocultamiento, de no ser visible. También pienso en el ocultamiento de órganos sexuales y me refiero al *tucking* como forma de encontrar la pasabilidad a un cuerpo *trans-femme*. Entonces qué implica que no se te marca el paquete en la calle y qué implica cuando el hombre cis género ve un cuerpo femenino, feminizado, al cual se le marca el paquete, que no tiene el *tucking*, el ocultamiento. Esto forma parte de una estrategia de auto preservación travesti. Y sucede también con otros órganos. ¿Qué pasa si se ve la teta, si no se ve la teta, si se ve la nuez, si no se ve la nuez, si se ve el pelo, si no se ve el pelo, si se ve el vello, si no se ve el vello, si se ve el maquillaje, etc.? Tiene que ver con esta lógica de visualidad, la cual abarca muchos niveles y por eso hablo de una trampa y de la auto preservación a partir de la invisibilidad también en los sistemas de creación. Por eso trabajar con oralituras tiene que ver con salir del régimen visual, aunque estés reproduciendo imagen y materialidad a partir de la sonoridad. La vibración es una materialidad del sonido. También es importante transitar otras dimensiones de creación que no respondan impulsivamente al régimen de visualidad. ¿Cuántas piezas no visuales tienen los museos clásicos de Europa como el Prado, el Louvre? Todo pasa por un régimen visual de captura.

Por último, ustedes se han definido como un “colectivo extremadamente rabioso”, ¿cómo aparece eso en sus prácticas?, ¿qué ecos tiene en las materialidades que recuperan?

Iki: Siento que eso también tiene que ver con la construcción colonial de nuestros cuerpos. Por ejemplo, pienso en esa caníbal representando el canibalismo en el Caribe, cómo se comían a los blancos, etc., y ha generado un imaginario sobre los cuerpos subalternizados que tiene que ver con la furia, la bestialización, el cuerpo salvaje, cuando realmente somos cuerpos frágiles y fragilizados. Vinculado con la materialidad, trabajamos con el cartón, el papel, el retazo, lo

roto, todos materiales frágiles. Pueden tener un discurso generador de rabia y resistencia, pero materialmente son frágiles. De hecho, esta discusión la tuvimos con unas piezas que están en el Museo Reina Sofía, hechas de cartón, un material descartable, frágil, del color de nuestras pieles, también proviniendo de la pulpa de la caña de azúcar de las plantaciones, el material que acobia a la gente que habita la calle, el material del cual se alimentan los cartoneros. Es frágil, pero contiene toda una vida y toda una potencia. Decíamos que una de nuestras venganzas es que la reina tiene que cuidar nuestras obras, preservarlas como obras de arte. Así como preserva el Picasso, debe preservar esta obra poderosamente frágil. Entonces, contra el imaginario de la rudeza, la fuerza, las cuales también poseemos, nuestros materiales son frágiles, quebrables, rompibles, como nuestros cuerpos y como todo lo hecho por este proceso colonial.

Francisco: Otra dimensión de la rabia muy evidente en nuestro trabajo tiene que ver con la poesía. Además de la dimensión visual, tenemos una potencia colectiva muy vinculada con la poesía, ya sea como práctica de oralidad, escritura o lectura y ahí se ha materializado bastante el discurso de lo rabioso. Ello ha marcado una etapa del colectivo catalogándonos socialmente como rabiosas, intolerantes, locxs, todos esos lugares de lo no sano, lo no racional, por asumir, decidir y explicitar que habitamos la rabia, que escupimos la rabia. Eso ha sido un terremoto, porque desde la rabia no se hace academia, desde la rabia no se hacen exposiciones. Habitar ese espacio ha sido incómodo en todo ámbito.

Lucrecia: Y así como esta rabia, hemos hecho muchas cosas en relación con el amor, sobre todo hemos trabajado con cartas de amor. Y están presentes desde un lugar, el cual, opinamos, no es contradictorio. **D**