

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga

Vacíos de creación y vacíos de colección

Iván Castellón Quiroga | Museo Nacional de Arte de Bolivia

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5537>



El Triunfo de la Naturaleza (1928) del pintor potosino Cecilio Guzmán de Rojas, obra que forma parte de la exposición *Miradas indígena originaria campesinas*

Uno de los grandes debates que encaró la última Asamblea Constituyente celebrada en Bolivia (2006-2007) era la cuestión identitaria: ¿cómo pactar un concepto no homogeneizante que identifique o denomine a las 36 naciones y pueblos que habitan el territorio boliviano? Su resolución, por demás compleja, tuvo que

sortear las posturas y estereotipos que los propios constituyentes (hombres y mujeres) esgrimían. Algunos demandaban que la nueva Constitución promulgar los reconociera conforme a sus especificidades étnicas; por ejemplo, los quechuas demandaron ser llamados *chajarunas* (esto es, labradores, campesinos), no indios ni

indígenas; los aymaras exigieron ser denominados *originarios*, y dado que a los habitantes de tierras bajas les indigna el mote de *chunchus*, ellos reclamaron ser reconocidos como indígenas.

En medio de tales disputas, la constituyente quechua Isabel Domínguez develó su sabiduría. Le pidió a un profesional técnico su carnet de identidad y comprobó que él tenía tres nombres: Gonzalo Adolfo Ramón, tres nombres sin comas ni y. Entonces, ella coligió: “Si hay tres nombres para nombrar a una persona, nosotros los pueblos y naciones también podemos llamarnos con tres nombres, sin las comas que separan y sin la y que une, porque nosotros no podemos separarnos para identificarnos ni necesitamos que nos unan con la ayuda de una y... somos uno solo sin que nadie pierda su identidad; por tanto, deberíamos llamarnos indígena originario campesinos”. Y así está escrito en la Constitución Política del Estado promulgada el 2009: indígena originario campesino en singular, indígena originario campesinos en plural.

Lo indígena originario campesino condensa la historia del entramado social, político y económico de Bolivia, y constituye un dispositivo conceptual que permite otros abordajes y análisis de los sujetos sociales, de sus historias y proyecciones; de sus procesos de cohesión y fragmentación social.

En arte, el concepto indígena originario campesino permite repensar las condiciones de producción, circulación y consumo de bienes culturales y artísticos considerando la perspectiva de los 36 pueblos y naciones del país; permite valorar sus aportes y apropiaciones, sus límites y posibilidades. En consideración a ello, cabe preguntar: ¿qué se ha creado o representado y qué se ha coleccionado de lo indígena originario campesino? y ¿lo que se ha creado y lo que se colecciona corresponde a todos los pueblos y naciones?

Desde la vocación del Museo Nacional de Arte, cuya misión es acopiar, resguardar, restaurar, investigar, difundir y promover el patrimonio cultural que está bajo

su custodia, se puede constatar que respecto a lo indígena originario campesino existen vacíos de creación artística y vacíos de colección museística; esto es, que no todo lo creado y lo coleccionado corresponde al arte producido por todos o la mayoría de los pueblos y naciones. Lo creado y coleccionado está centralmente referido al territorio andino, habitado básicamente por aymaras y quechuas que, desde tiempos prehispánicos, ocuparon estos territorios bajo la lógica del control de pisos ecológicos, que incluía la costa y tierras bajas del oriente; sin embargo, con la colonización y el capitalismo desarrollado durante el periodo republicano la ocupación territorial se constriñó a los Andes, de gran riqueza minera y explotada principalmente con manos de aymaras y de quechuas; luego se sumarían manos africanas. De modo que, hasta buena parte del siglo XX, la historia de Bolivia está centrada en lo andino, en lo aymara-quechua y, por ello mismo, el arte producido y coleccionado está principalmente referido a este territorio y a los pueblos y naciones que lo habitan, evidenciando grandes vacíos de colección artística del resto de pueblos y naciones de Bolivia.

Respecto de los vacíos de creación o de representación se puede apuntar algo más: si bien los pueblos aymara y quechua gozan de mayor preeminencia con relación a



Sala #9 de la misma exposición destinada a mostrar obras tanto de la corriente social como de la abstracta | fotos Museo Nacional de Arte de Bolivia

otros pueblos y naciones de Bolivia, lo creado o representado en torno a ellos también acusa vacíos.

Una vez lograda la independencia de Bolivia, a lo largo del siglo XIX la pintura salió del ámbito religioso para pasar al ámbito cívico y militar. A consecuencia de la caída del poder colonial, el arte dejó de tener el apoyo de la iglesia católica (Albó y Barnadas 1986), lo que contribuyó a la declinación del arte sacro y la emergencia de un arte elogioso de las gestas militares republicanas, o de retratos de autoridades políticas y de hacendados, con un estilo que imitaba al neoclasicismo europeo. Las gestas militares representadas, o los retratos pintados, en ningún caso correspondían a la de grupos subalternos, llámense estas clases sociales o pueblos y naciones dominadas.

En la segunda mitad del siglo XIX, se ejecutó un proceso sistemático y a gran escala de expropiación de tierras comunitarias en favor de actores hacendados y urbanos, bajo el supuesto de que el *ayllu* (comunidad indígena) y la propiedad comunitaria de la tierra eran un obstáculo para el progreso nacional, y que debían ser superados fomentando la propiedad privada hacendal. Los gobiernos de Mariano Melgarejo (1864-1871) y Tomás Frías (1874-1876) se constituyeron en los operadores briosos de esa política, en cuyo basamento filosófico socialdarwinista prefiguraba un rol civilizatorio de las élites señoriales hacia la llamada “barbarie indígena”, incluso con los recursos coercitivos del poder, pues al indio había que “... dominarlo, ‘civilizarlo’, cristianizarlo; cualquier resistencia suya, real o imaginada, justifica el genocidio... El apetito de tierra es insaciable —y en América, la tierra tiene indios” (Bonfil Batalla 1972, sn).

Esta postura se extendió incluso a las primeras décadas del siglo XX, en un proceso que comprende desde los desastres de la guerra del Pacífico (1879), pasando por la guerra Federal (1898-1899) con los gobiernos conservadores, hasta los gobiernos liberales que se habían encumbrado con sangre y muertos aymaras. Los gobiernos liberales —a modo de purgar su traición al líder aymara Zárate Willka, a quien lo ejecutaron después de

la guerra federal y una vez que la masa aymara se consideró innecesaria— creían que el problema del indio podía resolverse con “educación civilizatoria”, aplicada según la visión del poder dominante: esa “educación” significó que “al bárbaro... debe enseñársele a convivir pacíficamente con sus opresores, cuyo derecho para oprimirlo y explotarlo no se discutía” (Salazar 1989 57).

Entonces, así como se evitó rememorar el descuartizamiento de Tupác Katari (1781) por más de un siglo, ¿alguien habrá pintado o habrá encargado pintar el drama social provocado por la usurpación de tierras indígenas durante los gobiernos de Mariano Melgarejo y Tomás Frías, cuando el interés cultural dominante de entonces era retratar jerarcas y epopeyas militares? Este tipo de omisiones se repetirán en la historia del arte boliviano causando precisamente vacíos de creación y vacíos de colección museística, y esto no solo ocurre en relación con lo indígena originario campesino, sino también en otros como lo femenino, donde los vacíos de creación en torno a la problemática contemporánea de las mujeres y los vacíos de colección de obras de mujeres artistas son por demás evidentes. Cabe recordar que, en 1971, Linda Nochlin destapó un hecho universal y es que a las mujeres se les permite ingresar a los museos mucho más como musas y modelos que como artistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Albó, X. y Barnadas, J.M. (1986) *La cara campesina de nuestra historia*. La Paz: Unitas
- Bonfil Batalla, G. (1972) El concepto de indio en América: una categoría colonial. *Plural, Revista semestral de la Asociación Latinoamericana de Antropología (ALA)*, n.º 3, pp. 15-37. Disponible en: <https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/revista-plural/wp-content/uploads/numero03/articulo-1.pdf> [Consulta: 17/01/2023]
- *Dios y la máquina* (2020) La Paz: Museo Nacional de Arte
- Nochlin, L. (1971) *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* México, DF.: Universidad Iberoamericana-UNAM
- Salazar, C. (1989) *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. La Paz: Editorial Juventud