

El pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024: confrontaciones por la narrativa de la historia colonial

The Spanish Pavilion at the 2024 Venice Biennale: Confrontations Over the Narrative of Colonial History

Ana L. Bugnone

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. La Plata, Buenos Aires, Argentina.

abugnone@fahce.unlp.edu.ar

ORCID 0000-0002-6674-717X

Resumen

Este artículo analiza la participación del Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024 a través de la exposición *Pinacoteca Migrante*, de Sandra Gamarra Heshiki, y sus implicancias en la crítica a la colonialidad en los museos. Se examina la paradoja entre el reconocimiento internacional de una propuesta decolonial y las resistencias internas que evidenció la censura previa sufrida por la artista en 2021 en Madrid. La metodología empleada incluye observación directa de la Bienal y análisis documental de notas periodísticas y críticas especializadas. Se argumenta que, si bien la propuesta de Gamarra representa un avance en la revisión crítica del pasado colonial, su validación en un contexto internacional no implica necesariamente una transformación estructural en la política cultural española. El estudio evidencia cómo el arte se convierte en un campo de disputa simbólica, donde las estrategias estatales de representación oscilan entre la apertura discursiva en escenarios globales y la persistencia de lógicas de dominación en el ámbito nacional.

Palabras clave: Bienal de Venecia 2024; Pinacoteca Migrante; Descolonización museística

Abstract

This article examines the participation of the Spanish Pavilion at the 2024 Venice Biennale through the exhibition *Pinacoteca Migrante* by Sandra Gamarra Heshiki focusing on its implications for the critique of coloniality within museums. It explores the paradox between the international recognition of a decolonial proposal and the internal resistance evidenced by the prior censorship the artist faced in Madrid in 2021. The methodology combines direct observation at the Biennale with documentary analysis of press coverage and specialised criticism. The article argues that, while Gamarra's proposal represents a significant step toward critically reassessing of the colonial past, its validation in an international context does not necessarily translate into a structural transformation of Spanish cultural policy. The study highlights how art becomes a field of symbolic contestation, where state strategies of representation oscillate between discursive openness in global arenas and the persistence of logics of domination at the national level.

Keywords: 2024 Venice Biennale; Pinacoteca Migrante; Museum decolonisation

Recibido: 28/02/25; Aceptado: 29/04/25

Introducción

La Bienal de Venecia es uno de los eventos de arte contemporáneo más prestigiosos y antiguos del mundo, realizado desde 1895. A lo largo de su historia, ha sido un espacio donde el arte se cruza con la representación de identidades nacionales. En su 60.ª edición, que se llevó a cabo entre el 20 de abril y el 24 de noviembre de 2024, el evento ha tomado un giro más crítico y comprometido con las cuestiones globales contemporáneas, especialmente con aquellas relacionadas con el desplazamiento, la migración y la exclusión social. Bajo el título *Stranieri Ovunque / Extranjeros en Todas Partes*, esta edición, con la curaduría del brasileño Adriano Pedrosa, busca visibilizar la producción de artistas que han sido históricamente marginalizados dentro del sistema del arte y aborda temas como la experiencia de artistas fuera de sus países de origen, la diáspora, la identidad *queer* y las relaciones con la naturaleza.

En esta Bienal, el Pabellón de España presenta *Pinacoteca Migrante*, un proyecto expositivo desarrollado por la artista peruana Sandra Gamarra Heshiki, cuya obra se centra en el cuestionamiento de la institución museo como espacio de construcción de una historia colonial a través de las imágenes. A lo largo de seis salas, la artista expone una serie de obras ligadas al patrimonio de España y a la ausencia de narrativas de América Latina, poniendo en tensión discursos arraigados en la tradición de ese país, tanto a nivel cultural general como específicamente artístico.

Sin embargo, la crítica a la colonialidad que impulsa esta exposición se inscribe en una larga historia de tensiones en la representación del arte realizado por artistas latinoamericanos/as en España. Una de ellas se trata, como veremos más adelante, de la censura padecida por la misma artista tres años antes, en una exposición en Madrid. Así, el Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024 con *Pinacoteca Migrante* plantea una revisión de los discursos coloniales dentro de los museos, pero ¿cómo se relaciona esta propuesta con la censura sufrida por Sandra Gamarra en 2021 en Madrid? Si en un contexto internacional España apoya una muestra que cuestiona su pasado colonial, ¿por qué en el ámbito nacional estos mismos discursos enfrentan resistencias? ¿De qué modo la presentación de *Pinacoteca Migrante* en la Bienal de Venecia expresa tanto un gesto de apertura hacia una política cultural más crítica y plural como una estrategia de legitimación simbólica dentro del sistema del arte global? Estas preguntas buscan analizar el alcance de *Pinacoteca Migrante*, no solo como una propuesta artística, sino como una expresión de las dificultades para poner de relieve a nivel social y cultural más general las políticas de representación y memoria en el mundo artístico español.

Según nuestra perspectiva, el Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024 con *Pinacoteca Migrante* propone una crítica a los relatos coloniales dentro de los museos a través del cuestionamiento a las formas en que las instituciones han construido y perpetuado narrativas eurocéntricas. Sin embargo, este gesto expositivo evidencia la complejidad de las relaciones entre España y América Latina en el ámbito artístico y, en un sentido más amplio, en la cultura en general. La posición histórica de España como potencia colonial sigue condicionando su relación con la producción artística latinoamericana, oscilando entre intentos de apertura y persistencias de dinámicas de dominación simbólica.

Si bien la creciente revisión de los discursos museales y la restitución de bienes culturales a sus territorios originales marcan un cambio en el panorama internacional, España muy recientemente (en 2024) ha adoptado una posición que propone revisar el discurso eurocéntrico en los museos, con importantes oposiciones, por lo que no hay una postura crítica homogénea al respecto. Así, a pesar de la propuesta estatal, persisten dos tendencias problemáticas: una visión que homogeniza el arte latinoamericano bajo una identidad única, reduciendo su riqueza y diversidad a una construcción esencialista; y la perpetuación de la jerarquía implícita que

asocia lo español con un nivel de superioridad cultural e histórica respecto a América Latina.

Para comprender mejor este problema, tendremos en consideración lo que afirma Bourdieu (2000):

El poder simbólico, poder subordinado, es una forma transformada –es decir, irreconocible, transfigurada y legitimada–, de las otras formas de poder [...]. [Hay un] trabajo de disimulación y de transfiguración (en una palabra, de *eufemización*) que asegura una verdadera transubstanciación de las relaciones de fuerza haciendo desconocer-reconocer la violencia que ellas encierran objetivamente, y transformándolas así en poder simbólico, capaz de producir efectos reales sin gasto aparente de energía. (p. 72)

Este tipo de poder opera de forma imperceptible, haciendo que las relaciones de dominación social sean vividas como naturales o legítimas. Así, para Bourdieu (2000), los sistemas simbólicos –como el arte, la religión o el lenguaje– no son meros reflejos de lo social, sino estructuras estructurantes que moldean la percepción del mundo, producen sentido común y naturalizan jerarquías. En este sentido, el museo, como institución que selecciona, clasifica y exhibe obras, es también un dispositivo que consagra ciertos relatos culturales y oculta otros, ejerciendo poder simbólico al definir qué se considera arte y qué no, qué merece ser conservado y qué puede ser olvidado.

Desde una perspectiva decolonial, este análisis se complejiza. Según Françoise Vergès (2023), “las desigualdades estructurales de raza, clase y género que existen en los museos se hacen eco de las desigualdades estructurales globales creadas por la esclavitud, la colonización, el capitalismo racial y el imperialismo” (p. 10). Para la autora, no se trata solo de repensar narrativas o ampliar perspectivas, sino de cuestionar el fundamento mismo del museo moderno, cuya existencia se basa en el saqueo, la apropiación y la legitimación de un saber eurocentrado. Por esto, el museo no es una institución neutra, “sino el terreno de batallas ideológicas, políticas y económicas” (Vergès, 2023, p. 11). De ahí que proponga una estrategia radical: un “programa de desorden absoluto”, retomando a Frantz Fanon (Vergès, 2023, p. 12), es decir, un posmuseo que rompa con la lógica acumulativa y exhibicionista, y que dé lugar a procesos críticos, participativos y situados.

Estas críticas se inscriben en una tradición más amplia de pensamiento decolonial, en la que Aníbal Quijano (2000) formuló el concepto de “colonialidad del poder” para dar cuenta de cómo, más allá del fin del colonialismo formal, persisten estructuras de dominación basadas en la clasificación racial, la jerarquización epistémica y la concentración del poder en saberes eurocentrados. Desde esta perspectiva, el museo no es solo un espacio de representación simbólica, sino un nodo clave en la reproducción del orden colonial moderno-global.¹

En una línea más institucional, aunque también crítica, para González de Oleaga (24 de noviembre de 2022), descolonizar el museo significa:

Por un lado, una revisión de los relatos que allí circulan, un intento de incorporar diversas perspectivas que deben adecuarse a los avances de las investigaciones y a nuestras sensibilidades contemporáneas. Y eso significa evaluar las formas en las que se crearon las colecciones, su historia con su circulación

1 Para profundizar en el concepto de colonialidad del poder, véase Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas (pp. 122-151). CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf> También resulta clave: Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del signo.

y recepción. En países que tuvieron relaciones de dominación con otros territorios, hayan sido definidos o no en su momento como colonias, muchos de los objetos son producto del expolio, del robo, del tráfico ilegal, de la donación entre gobiernos no democráticos o entre élites sin escrúpulos y la tendencia es a la devolución, como gesto, como manera de invitar al otro a la conversación. (párr. 4)

Como se verá en este artículo, Pinacoteca Migrante representa a la vez un avance en la visibilización de debates en torno a la colonialidad y una muestra de las tensiones inherentes a los intentos de revisión crítica dentro del sistema artístico español.

Abordaje metodológico

Para la realización de una aproximación integral a la problemática presentada en esta investigación se apeló a distintas estrategias. Se llevó a cabo una observación directa de la Bienal de Venecia 2024, lo que permitió un registro detallado de las obras expuestas en el Pabellón de España, su montaje, su relación con el espacio y su interacción con el público. Esta técnica resulta fundamental en investigaciones sobre arte y curaduría, ya que permite analizar no solo las piezas en sí, sino también su disposición, su narrativa expositiva y la recepción de las/os espectadores.

También se realizó un análisis documental que incluyó una revisión exhaustiva de notas periodísticas y reportes de medios especializados que abordaron la presentación de Pinacoteca Migrante, así como su recepción crítica en distintos ámbitos. Este enfoque fue clave para entender cómo el discurso curatorial de la Bienal ha sido interpretado tanto por los medios de comunicación como por especialistas en arte y cultura.

Por otra parte, se trabajó con entrevistas previas realizadas a Sandra Gamarra, Agustín Pérez Rubio, curadores, críticos de arte y otros actores clave. Estas fuentes secundarias permitieron incorporar voces relevantes al análisis y brindaron información de primera mano sobre las intenciones curatoriales, las estrategias discursivas y la percepción de los especialistas sobre las decisiones estatales en el campo artístico y sobre la exposición en particular.

Este abordaje multidimensional permitió no solo analizar la exposición Pinacoteca Migrante, sino comprenderla dentro de un entramado más amplio de relaciones entre el arte, la política cultural y la memoria colonial en España.

El arte latinoamericano en España: una historia de tensiones

El llamado “arte latinoamericano”² ha sido históricamente promovido en España a través de iniciativas que, aunque han buscado visibilizar su producción, también han perpetuado visiones colonialistas. Así, la relación entre España y América Latina en el arte ha estado marcada históricamente por una ambivalencia en la que convergen la exaltación de una supuesta “hermandad hispanoamericana” (González de Oleaga, 24 de noviembre de 2022, párr. 4) y la persistencia de una visión colonialista. Como señala Tarroja (2010), aún no se ha superado por completo el legado del pasado colonial.

2 Puede verse una discusión con respecto a esta categoría en Bugnone, A. L., y Narvarte, R. E. S. (2023). Derivas del arte latinoamericano. Posiciones, tácticas y movimientos en el debate contemporáneo. *Albuquerque: revista de história*, 15(30), 74-98. <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19521>

Desde el siglo XIX, el arte latinoamericano ha sido promovido en España bajo una óptica que enfatiza los vínculos históricos (Bellido Gant, 2005; Ribeiro y Gutiérrez Viñuales, 2012), pero sin reconocer plenamente las desigualdades y las dinámicas de dominación que han caracterizado esta relación. Este tipo de decisiones se basan en la llamada *amnesia colonial* de España –tal como tituló su película la directora de cine española Claudia Claremi–,³ según la cual ese país ha adoptado una posición de negar o invisibilizar la violencia colonial ejercida durante siglos en diferentes territorios del mundo, especialmente en América Latina.

A lo largo de los siglos XX y XXI, han existido múltiples intentos de legitimar el “arte latinoamericano” dentro del panorama español, pero muchos de ellos han reproducido estructuras coloniales. La Exposición Iberoamericana de 1929, las Bienales Hispanoamericanas de Arte del franquismo (1951-1956), el Quinto Centenario de 1992 y las iniciativas en ARCO han contribuido a visibilizar el “arte latinoamericano” en España (Bellido Gant, 2005; Ribeiro y Gutiérrez Viñuales, 2012; Tarroja, 2010), pero generalmente dentro de marcos discursivos que refuerzan la idea de España como centro cultural y América Latina como periferia. Esta instrumentalización ha llevado a que la producción artística latinoamericana en España se vea muchas veces reducida a un objeto de consumo cultural exótico, en lugar de ser reconocida como una contribución autónoma a las discusiones contemporáneas del arte global.

Así, durante buena parte del siglo XX, el franquismo impulsó bienales y exposiciones que promovían una imagen homogénea de la cultura iberoamericana, destacando sus afinidades con España, mientras silenciaban expresiones críticas o disidentes (Ribeiro y Gutiérrez Viñuales, 2012). Las Bienales Hispanoamericanas de Arte (1951-1956), organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica, fueron un ejemplo de cómo el arte latinoamericano se utilizó como una herramienta para legitimar el régimen franquista y su narrativa de “unidad cultural” con América Latina.

A partir del quinto centenario de la conquista de América, en 1992, el arte latinoamericano adquirió una mayor visibilidad en el panorama artístico español (Tarroja, 2010). Sin embargo, en muchos casos, las/os artistas latinoamericanos fueron presentados como “descubrimientos” del mercado europeo. En definitiva, como sostiene Godoy Vega (2018), estas muestras reforzaron una visión colonialista y celebratoria del pasado imperial español, invisibilizando las perspectivas críticas desde América Latina.

La persistencia de una visión colonialista en la relación entre España y América Latina también se expresa en los discursos que emanan de algunos de sus museos, como es el caso del Museo de América de Madrid (Cevallos, 2021). En este, se celebra la colonización de América y se presenta una narrativa eurocéntrica y evolucionista (Villarreal Villamar, Betrisey Nadali y Souto Fernández, 2014). Al respecto, González de Oleaga (24 de noviembre de 2022), critica la falta de actualización en las discusiones respecto de la revisión del relato colonial y da un ejemplo paradigmático:

En el Museo de América de Madrid (MAM), cuya actual exposición permanente es de 1994, hasta hace seis meses la vitrina dedicada a la esclavitud se llamaba “emigración africana” en una suerte de resignificación que resultaba escandalosa. En ese mismo museo, en la sala dedicada a la religión se exponía una foto de un andino mascando hoja de coca debajo de la leyenda: alucinógenos. Porque en el museo se dicen cosas –a veces ajustadas al conocimiento disciplinario del momento, siempre influenciadas por las hegemonías ideológicas– pero se hacen cosas al decir: se define lo real, se organizan sus contenidos, se jerarquizan sujetos y acciones, se focalizan aspectos concretos de esa realidad enmarcada. (párr. 3)

3 Nos referimos a la película *Amnesia colonial (estupor)*, dirigida por Claudia Claremi y estrenada en 2020.

Este caso da cuenta de la falta de una verdadera e integral política de descolonización de los museos españoles. Mientras países como Francia y Alemania han iniciado procesos de revisión y restitución de obras de arte obtenidas durante la época colonial,⁴ el exministro de Cultura español, Miquel Iceta, en 2022, cerró toda posibilidad de acción en este sentido al negar la conformación de grupos de trabajo de descolonización de colecciones en el Ministerio de Cultura (Riaño, 3 de diciembre de 2022; ABC, 11 de noviembre de 2022). Con esto, buscaba clausurar también un debate que parecía urgente.

Dos años después de la negativa del exministro Iceta, el nuevo ministro de Cultura, Ernest Urtasun, decidió iniciar un nuevo proceso de diálogo en relación con la descolonización de los museos españoles. Según explicó, se harán revisiones que permitan superar “un marco colonial o anclado en inercias de género o etnocéntricas que han lastrado, en muchas ocasiones, la visión del patrimonio, de la historia y del legado artístico” (*El País*, 22 de enero de 2024, párr. 1). Además, anunció la creación de una Dirección General de Derechos Culturales (ArtelInformado, 24 de enero de 2024). Según el planteo realizado por el ministro, se espera que un equipo de especialistas realice un informe durante 2024 y que se proponga la renovación de las exposiciones permanentes para 2025. El proceso ha comenzado por dos espacios emblemáticos: el Museo Nacional de Antropología y el Museo de América, pero los rechazos, las reticencias y los argumentos en contra –como veremos seguidamente– han sido formidables.

Algunas manifestaciones al respecto fueron expresadas por el sector más conservador. En este sentido, vale la pena citar *in extenso* las palabras del filósofo e investigador Cesáreo Jarabo por ser representativo de este grupo:

La descolonización del Urtasun no es ni más ni menos que un paso más en la dinámica anglófila para desprestigiar España [...] [y] con el nuevo ministro de Cultura esa actitud está luciendo de manera especial. Está demostrando una incultura sin límites. La restitución de los tesoros sería una barbaridad, porque si España hizo algo en América fue crear cultura, construyendo escuelas y universidades, enseñando latín, o haciendo hospitales y carreteras con su propio dinero. ¿Tendría Lima que devolver a España todo ese patrimonio? (García Calero, Arrizabalaga, Villatoro y Viana, 23 de enero de 2024, párr. 16)

Otras opiniones de expertos recabadas por el diario ABC en 2024 sostienen que “no hay nada que descolonizar” y, además, España no tiene una visión eurocéntrica (Esteban Mira); Urtasun “no parece conocer bien nuestra historia, ya que habla de unas colonias que España nunca tuvo” (María Saavedra); “no se puede crear una dirección general para ver en un museo lo que uno, como institución, quiere ver”, dado que hay que alejar a los museos de la “ideología” y mantener su “neutralidad” (Manuel Lucena); “no estoy de acuerdo con que los museos se conviertan en un botín” y, en todo caso, las excolonias deberían devolver lo que se quedaron de las iglesias en la desamortización (José María Luzón); “en nuestro caso, es evidente que no somos un país colonial, no podemos devolver lo que no nos hemos llevado”, aunque sería correcto revisar el discurso expositivo que, en algunos museos, es colonial (Alicia Perea); es “un gran error hablar” de descolonización de los museos (Enrique Krauze); no es correcto descolonizar los museos “si se plantea de esa forma general y genérica”, sin embargo, hay visiones etnocéntricas en algunos de ellos; “uno pide perdón por lo que ha hecho, y la España de hoy no ha hecho aquella conquista” (Luis Pose); “la imbecilidad histórica que subyace a esta pretensión es gigantesca” (Isabel San Sebastián); “afirman que hay una falta de simetría cultural y que son muestras que surgieron de un despojo depredador de culturas que vivían tranquilas en su propia naturaleza

4 En 2017, el presidente francés Emmanuel Macron lanzó el compromiso de devolver el patrimonio africano presente en los museos de Francia. En Alemania, dos años después, 16 ministros de Cultura de estados federales se comprometieron a iniciar un proceso semejante. Los Países Bajos también han comenzado acciones en el mismo sentido.

[...], pero eso no es así” (Pedro Insúa) (García Calero, Arrizabalaga, Villatoro y Viana, 23 de enero de 2024, párr. 2-33).

Con una posición contraria a estas, el curador Pérez Rubio sostuvo que Urtasun “llega tarde” a este debate que lleva años atravesando las políticas culturales de diversos países europeos y que recién ahora parece tener un inicio de compromiso en España, un país con un alto “componente colonial y racista” (The Objective, 17 de abril de 2024, párr. 4).

A pesar de que una cantidad de exposiciones realizadas en España han tenido una visión colonial, homogeneizadora o esencialista, tal como vimos anteriormente, es interesante señalar algunos casos que abrieron la puerta a modificaciones de esta actitud. La exposición *La idea de América Latina* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) en 2012, basada en las teorías de Walter Mignolo, abordó la construcción ideológica del concepto de América Latina desde la perspectiva colonial. Según el comisario de la exposición y director del CAAC, Juan Antonio Álvarez Reyes, *La idea de América Latina* se basó en la perspectiva del autor argentino:

Surgió para analizar la idea de América Latina y el colonialismo interpretado desde el punto de vista de los artistas. Vemos como la colonización actual es económica y las grandes empresas europeas hacen una segunda colonización del continente. Y resultó interesante que se celebre en Sevilla, que fue fundamental para el comercio y la acumulación del capital. Es indagar en el concepto de herida colonial. (BBC News, 8 de mayo de 2012, párr. 4)

La exposición incluyó obras de Michel Auder, Milena Bonilla, Adriana Bustos, Mariana Castillo Deball, Raimond Chaves, Gilda Mantilla, Chema Cobo, Minerva Cuevas, Juan Downey, Anna Bella Geiger, Federico Guzmán, Alfredo Jaar, Leandro Katz, Marta Minujín, Miguel Ángel Rojas y Joaquín Torres García. Con obras críticas, satíricas y más o menos explícitas en su mensaje, la exposición buscó cuestionar la forma en que Europa ha representado históricamente el continente y sus pueblos, y ha evidenciado la necesidad de repensar las narrativas oficiales sobre la historia del arte latinoamericano.

Del mismo modo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid ha presentado un interés particular por la producción artística de creadores/as de Latinoamérica, así como de curadores/as de esa parte del mundo (Ribeiro y Gutiérrez, 2013). La investigadora argentina Ana Longoni asumió entre 2018 y 2022 el cargo de directora de actividades públicas en el Museo Reina Sofía de Madrid. Al iniciar su labor, sostuvo que su nombramiento es “una señal de reconocimiento a América Latina, que supone –ojalá– abrir paso a otras lógicas, fisurar los relatos consolidados unívocamente desde los centros, estallar las certezas y revertir el flujo colonial”⁵ [traducción de la autora] (Arte al Día, 2018, párr. 3). Esta posición, ocupada por una teórica latinoamericana, significó una apertura a una nueva visión del museo, principalmente sobre su relación con el entorno. Por otro lado, el mismo museo, en 2024 convocó a Amanda de la Garza como subdirectora artística. De la Garza es una investigadora mexicana, excuradora y exdirectora del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su presencia también induce a pensar en una renovación de la visión general del museo.

En este sentido, el contexto histórico en el que se inserta el Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024 revela, al mismo tiempo, los avances en la representación del arte latinoamericano en España y las contradicciones que persisten en la manera en que se articulan

5 Texto original en inglés: “A sign of recognition to Latin America, which means –hopefully– making way for other logics, fissuring consolidated accounts univocally from the centers, bursting the certainties and reversing the colonial flow”.

estas relaciones. La crítica a la colonialidad en el ámbito artístico es tolerada en ciertos espacios, mientras que en el contexto institucional y político español más general continúa habiendo una resistencia a abordar estas cuestiones. La paradoja de la promoción del arte latinoamericano en España es que, mientras se celebran sus aportes, se mantienen algunos mecanismos de exclusión y jerarquización que lo han relegado a una posición secundaria.

La 60.^a Bienal de Venecia

El título de la Bienal proviene de una serie de esculturas de neón realizadas por el colectivo francés Claire Fontaine, en las que la frase *Foreigners Everywhere* aparece en múltiples idiomas. La expresión fue tomada, a su vez, del nombre de otro colectivo asentado en Turín, que lucha contra el racismo y la xenofobia (La Biennale di Venezia, 2024). Este lema funciona en un doble sentido: por un lado, denuncia la xenofobia y el racismo estructural que enfrentan los migrantes en distintas partes del mundo; por otro, resalta la condición de extranjería como una experiencia universal.

El curador de la 60.^a Bienal de Venecia, Adriano Pedrosa, basándose en la idea de lo extranjero, ha organizado la exposición en dos núcleos principales. El primero es el Núcleo Contemporáneo (Figuras 1 y 2) que, según el curador, reúne a

el artista *queer*, que se mueve entre diferentes sexualidades y géneros y a menudo es perseguido o condenado al ostracismo; el artista *outsider*, que se encuentra al margen del mundo del arte, al igual que el autodidacta o el llamado artista popular; el artista indígena, a menudo tratado como un extranjero en su propia tierra.⁶ [Traducción de la autora] (La Biennale di Venezia, 2024, p. 5)

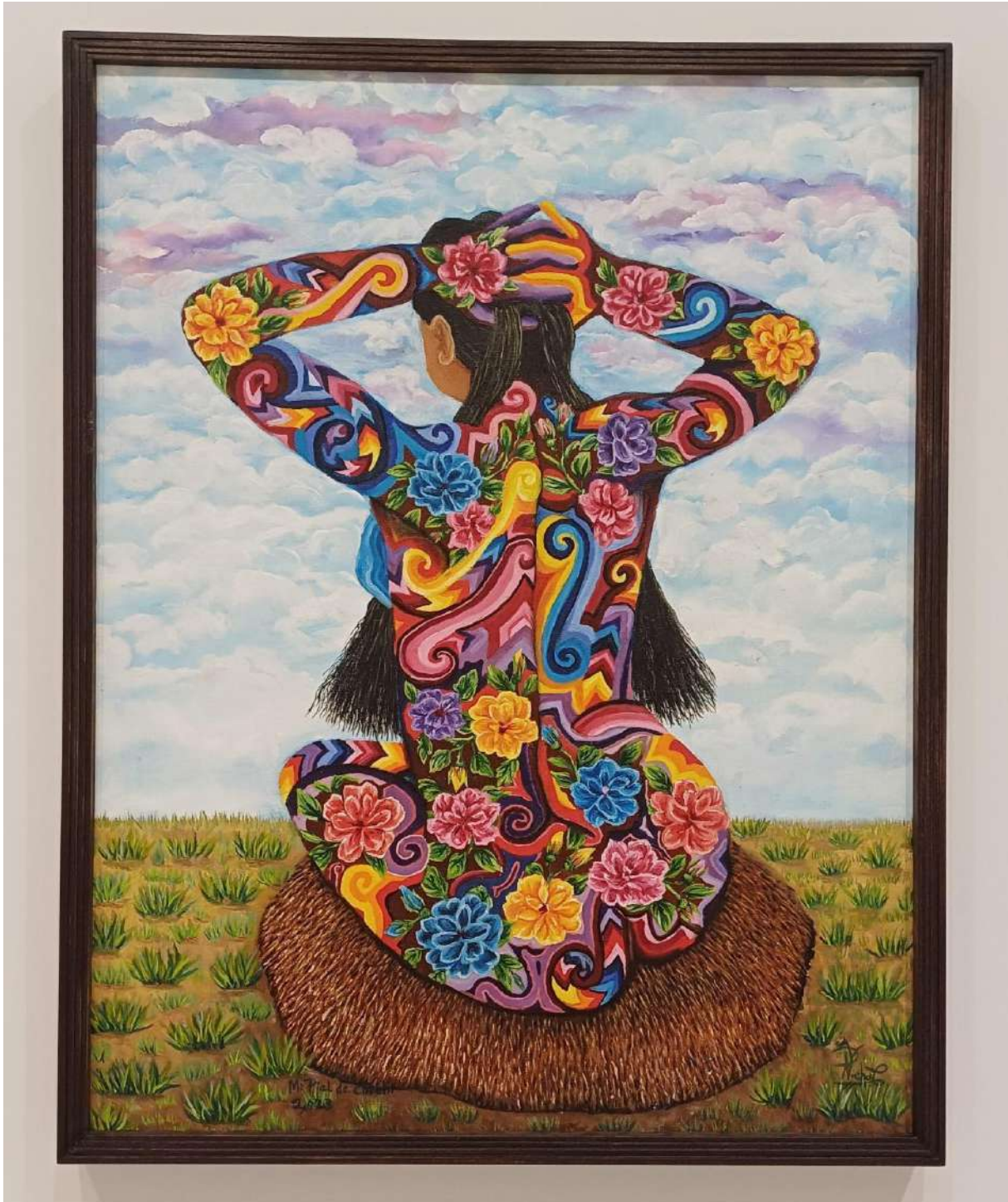
Figura 1: Topak Ev y Exile is a hard job, Nil Yalter. Núcleo Contemporáneo, Bienal de Venecia 2024



Fuente: fotografía de la autora.

⁶ Texto original en italiano: "L'artista queer, che si muove all'interno di diverse sessualità e generi ed è spesso perseguitato o messo al bando; l'artista outsider, che si trova ai margini del mondo dell'arte, proprio come l'autodidatta o il cosiddetto artista folk o *popular*; l'artista indigeno, spesso trattato come uno straniero nella propria terra".

Figura 2: *Mi segunda piel Chichicastenango*, Paula Nicho. Núcleo Contemporáneo, Bienal de Venecia 2024



Fuente: fotografía de la autora.

El Núcleo Histórico examina la producción artística del siglo XX realizada desde América Latina, África, Asia y el mundo árabe. Con esta sección, Pedrosa buscó demostrar que “conocemos muy bien la historia del modernismo en Euroamérica, pero los modernismos del Sur global siguen siendo en gran medida desconocidos”⁷ [traducción de la autora] (La Biennale di Venezia, p. 5.).

⁷ Texto original en italiano: “Conosciamo fin troppo bene la storia del Modernismo in Euroamerica, ma i modernismi del Sud globale rimangono in gran parte sconosciuti”.

Dentro del Núcleo Histórico, una de las secciones más impactantes es la dedicada a los retratos, en los que por primera vez se incluyen artistas latinoamericanos que no habían sido previamente exhibidos en la Bienal. Se trata de una recuperación histórica de creadores como José Sabogal, Julia Codesido, Elena Izcue y Joaquín Torres García, quienes trabajaron en la intersección entre modernidad y tradición en América Latina. Esta inclusión marca un hito dentro de la Bienal, ya que reconoce la influencia de estos artistas en el desarrollo del arte (Moyano-Chiang, 2024).

La presencia del arte indígena y popular también es un elemento clave en esta edición. En el pabellón de Brasil, titulado *Ka'a Pûera*, se encuentran obras de Glicéria Tupinambá con la Comunidad Tupinambá de Serra do Padeiro y Olivença, Olinda Tupinambá y Ziel Karapotó. En esta edición, el pabellón se denomina Hãhãwpuá, y se centra en la producción de la población tupinambá donde se vinculan cuerpos, territorios y naturaleza. Incluye la instalación de un manto de este pueblo (Figura 3), acompañado por las cartas escritas por Glicéria Tupinambá a diferentes museos que poseen este tipo de objetos.

Figura 3: Instalación *Okará Assojaba*, Glicéria Tupinambá. Pabellón de Brasil. Bienal de Venecia 2024



Fuente: fotografía de la autora.

De manera similar, la exposición del Estado Plurinacional de Bolivia, en el pabellón ruso, *Qhip Nayra Uñtasis Sarnaqapxañani*, reúne a 25 artistas y se destaca con obras e instalaciones que reivindican la cosmovisión ancestral andina.

El tema *Extranjeros en todas partes* no solo resuena en los pabellones nacionales, sino también en la forma en que la Bienal aborda la historia del arte global. Se pone un énfasis particular en la revisión de los mecanismos de canonización artística y en la necesidad de repensar qué artistas han sido históricamente excluidos/os de la narrativa dominante, los cuales han sido convocados/as por el curador (Figura 4).

Figura 4: *Inmaculado corazón de travo*, La Chola Poblete. Bienal de Venecia 2024



Fuente: fotografía de la autora.

Pinacoteca Migrante: una relectura crítica del arte y la colonialidad

El Pabellón de España en la 60.^a Bienal de Venecia presenta *Pinacoteca Migrante*, una exposición que aborda la representación colonial en la historia del arte y los discursos museísticos. Sandra Gamarra Heshiki, primera artista migrante en representar a España en la Bienal, utiliza el concepto de la pinacoteca para subvertir los modelos tradicionales del museo y cuestionar los discursos hegemónicos (Artishock, 2024). Si bien el tema del pabellón concuerda con el de la Bienal, es interesante señalar que la exposición propuesta por Gamarra fue seleccionada antes de la decisión del curador Pedrosa sobre el argumento general del evento. Esta coincidencia ha llevado al curador del pabellón español a decir: “pienso que nunca ha habido una relación discursiva tan grande entre las muestras en el Pabellón de Italia, el Arsenal y el Pabellón de España” (Pérez Rubio, 2024, p. 26). En este sentido, la confluencia de ideas e intereses ha sido llamativa, ya que la propuesta de Gamarra encaja perfectamente dentro de la temática de la Bienal.

Como dijimos, el proyecto de la artista y el curador fue crear una pinacoteca, una nueva visión de la historia a través del arte, para lo que utilizó tanto la recreación de pinturas del patrimonio español como la producción de instalaciones y objetos. Gamarra comentó en una entrevista que la idea de trabajar con una pinacoteca surgió en sus visitas a los museos. En el Museo del Prado, inicialmente la artista no notó que estaban ausentes los relatos sobre la historia de las colonias españolas, pues lo tenía naturalizado: “la idea del progreso va por ahí: al final tu inexistencia es naturalizada, y casi pareciera que no te duele”, dijo Gamarro (Ciuti, 11 de abril de 2024, párr. 12). Luego, en el Museo de Antropología, se dio cuenta de que no había una sección dedicada a Europa, y este fue el puntapié para trabajar sobre el tema, especialmente sobre las relaciones entre culturas.

Con respecto al adjetivo “migrante”, Gamarro sostiene que hoy en día es un término peyorativo, y lo incluyeron adrede en la exposición para trabajar sobre la porosidad cultural y la accesibilidad (Ciuti, 11 de abril de 2024). Hija de una madre japonesa y padre peruano, la artista comenta que no vivió esta mezcla cultural como un conflicto, hasta que alguien se lo hizo notar. Al mismo tiempo, dice que expone en el pabellón como española, poniendo en cuestión las divisiones nacionalistas, incluso en el marco de un “pabellón nacional”.

Por otra parte, el interés por los temas de esta exposición no es nuevo, sino que hace años Gamarra viene trabajando en este camino. Cuenta que referentes como José María Arguedas, Aníbal Quijano, Rita Segato y Yayo Herrero le ayudaron a pensar sobre su trabajo creativo (Martínez Ribas, 2024).

En la perspectiva del curador del pabellón, Pinacoteca migrante pone de relieve y actualiza no solo nuestro pasado en relación con las colecciones patrimoniales y cómo la idea de colección –junto a la museología y la museografía– ha sido la herramienta con la que diferentes estados europeos han transmitido su eurocentrismo y colonialismo cultural, utilizando la pintura tanto como narradora, testigo y hacedora de discursos hegemónicos. (Pérez Rubio, 2024, p. 26)

Esta visión crítica coincide con lo que Godoy Vega (2018) llamó “la exposición como re-colonización” (el título de su libro), idea según la cual las muestras de arte realizadas en España, mediante el poder simbólico de la narrativa visual, de las estrategias curatoriales y las decisiones estatales, han sido una maniobra para re-colocar a España en el lugar imperial perdido. En el mismo sentido, Gamarra cuestionó: “los museos cargan con una verdad que parece que solo hay una, incluso a mí me ha pasado porque sigo siendo una artista occidental y mis formas son españolas” (Europa Press, 14 de febrero de 2024, párr. 7).

A su vez, Pérez Rubio fundamenta sus decisiones curatoriales en que “hay que analizar

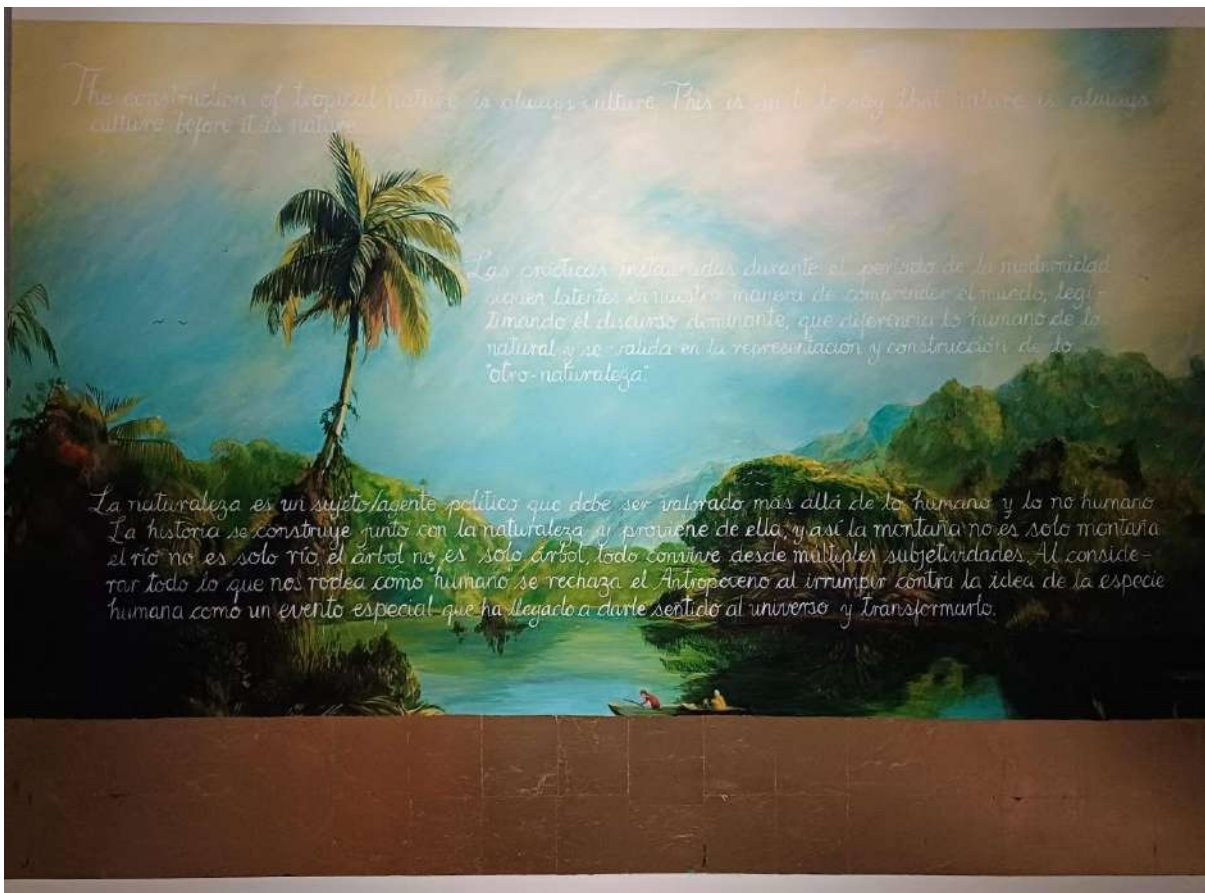
cómo las gafas del eurocentrismo nos han hecho ver agendas específicas y hay que tener la capacidad crítica para asumirlo” (Europa Press, 14 de febrero de 2024, párr. 11).

Siguiendo esta línea de pensamiento, la artista buscó evitar una idea de totalización de la historia y de la visión que se tiene de esta. Así, Gamarra comentó:

Pinacoteca migrante intenta narrar una historia que no es única. Las obras, como piel, como materialidad, están en ese punto intermedio donde no se sabe si son bocetos o el inicio de algo; no se sabe si estos cuadros nunca se terminaron o están en proceso de restauración. Hay que acercarse al discurso con una piel permeable, que mude constantemente e imaginar cómo se desarrollarían desde el lugar que cada uno ocupa. (Martínez Ribas, 2024, p. 25)

El pabellón está estructurado en seis salas, cada una de las cuales aborda un género pictórico clásico como punto de partida para la reflexión crítica. La primera es *Tierra Virgen*, donde se exponen paisajes pertenecientes a diversas colecciones españolas que representan tanto el territorio peninsular como las antiguas colonias de América Latina, Filipinas y el norte de África (Figura 5). Sobre cada pintura, Gamarra introduce textos de pensadores y escritores vinculados a la ecología, evidenciando la relación entre la expansión colonial y la transformación de los ecosistemas (Acción Cultural Española, 2024).

Figura 5: Sección Tierra Virgen, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024

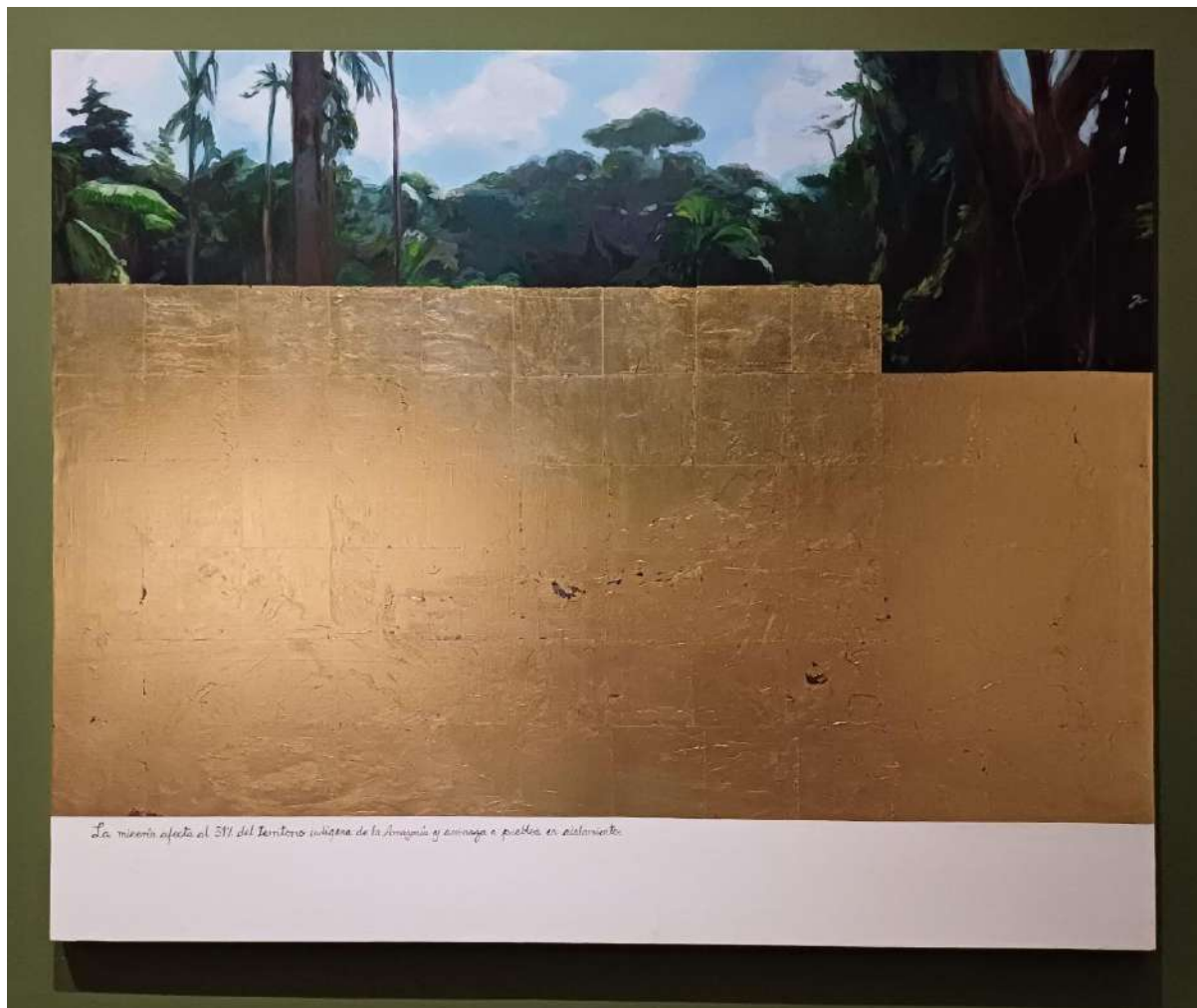


Fuente: fotografía de la autora.

Seguidamente, en *Gabinete de la Extinción*, la artista intervino ilustraciones botánicas provenientes de expediciones científicas de los siglos XVIII y XIX, donde buscó exponer la no neutralidad de dichas imágenes (Figura 6). Al respecto, Gamarra explicó:

Tanto las manifestaciones artísticas como las científicas son fruto de una manera de ver el mundo. Intervenir sobre las ilustraciones botánicas supone llevarlas a ese mismo espacio. No son el resultante exacto y neutro de la observación de la naturaleza, sino que son necesariamente producto de tu psique, del lugar desde donde miras. Lo que hago es crear disonancias culturales. (2024, p. 24)

Figura 6: Sección Gabinete de Extinción, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024



Fuente: fotografía de la autora.

En tercer lugar, se encuentra el *Gabinete del Racismo Ilustrado* (Figura 7), donde se expone la relación entre las ciencias y la discriminación racial. La sala incluye ilustraciones y objetos que en su época fueron considerados evidencia científica de la superioridad de la “raza blanca” sobre los pueblos colonizados (Acción Cultural Española, 2024).

Figura 7: Sección Gabinete del Racismo Ilustrado, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024



Fuente: fotografía de la autora.

Máscaras Mestizas es la cuarta sección, en la que Gamarra trabaja sobre el retrato colonial como un medio de control social (Figura 8). A través de obras que representan figuras mestizas, la artista cuestiona las normas aplicadas sobre la identidad racial y cultural, así como la imposición de estructuras patriarcales dentro del orden colonial.

Figura 8: Sección Máscaras Mestizas, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024



Fuente: fotografía de la autora.

La exposición sigue con la quinta sección, *Retablo de la Naturaleza Moribunda*, un políptico en el que Gamarra toma el género del bodegón para explorar la acumulación de riqueza y la explotación de recursos naturales en el contexto colonial, como puede verse en la Figura 9. Según Gamarra:

La construcción de la naturaleza como un recurso dado por Dios o por la civilización ha llevado a situaciones de riesgo para la humanidad. En los bodegones, se muestra la naturaleza y los recursos con una calidad superlativa, pero se pasa por alto el sacrificio subyacente. (Ciuti, 11 de abril de 2024)

Figura 9: Sección *Retablo de la Naturaleza Moribunda*, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024



Fuente: fotografía de la autora.

Finalmente, se encuentra el Jardín Migrante, ubicado en un espacio central del pabellón (Figura 10). Se compone de doce monumentos copiados de esculturas ubicadas en antiguas colonias españolas, que representan personajes marginados por la historia oficial, pero con un alto valor simbólico para los pueblos locales. Estas esculturas están acompañadas de inscripciones y libros que explican su relevancia en relación con sus comunidades. Además, se incorporan representaciones de plantas invasoras, estableciendo un paralelismo entre los desplazamientos forzados de personas y especies a lo largo de la historia colonial.

Figura 10: Sección Jardín Migrante, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024



Fuente: fotografía de la autora.

Con esta estructura, *Pinacoteca Migrante* se presenta como un espacio que no solo revisa el pasado colonial de España, sino que también puede entenderse como una propuesta para que las instituciones culturales contemporáneas replanteen sus narrativas y modelos de representación. En este sentido, Pérez Rubio señaló que el proyecto busca “empujar a migrar” la idea de la pinacoteca como un concepto eurocéntrico al desafiar las estructuras tradicionales de los museos y proponer una relectura crítica de la historia del arte (Europa Press, 14 de febrero de 2024).

La participación de *Pinacoteca Migrante* en la Bienal de Venecia ha generado diversas reacciones dentro del ámbito crítico y artístico. Cuando se le preguntó a Gamarra sobre qué esperaba de las repercusiones de la exposición, dijo: “ojalá que haya críticas porque es el momento y el lugar: el arte sigue siendo un espacio seguro en el que todavía se puede dialogar y diferir” (Europa Press, 14 de febrero de 2024, párr. 2), en referencia no solo a su apertura al debate, sino como una expectativa de cambio respecto a la censura que sufrió en 2021, sobre la cual profundizaremos en el apartado siguiente.

El diario *El País* ha destacado el carácter inédito de la representación de España con una artista migrante, subrayando cómo Gamarra transforma el pabellón en un espacio que revisa el patrimonio pictórico español y visibiliza culturas silenciadas. En una entrevista publicada por el diario, Gamarra declaró: “Deberíamos pedir perdón por el colonialismo” (López, 8 de abril de 2024, título). Además, enfatizó la necesidad de repensar la estructura de los museos y los relatos que legitiman la historia del arte.

Por otro lado, Adriana Bianco, en la revista *Aquí Madrid*, ha ofrecido una perspectiva más crítica al describir el trabajo de Gamarra como “muy interesante pero parcial, dogmático y ajustado a un método de análisis que no enmarca la totalidad del fenómeno histórico y menos aún el artístico, ni considera los paradigmas epocales” (Bianco, 9 de junio de 2024, párr. 23). Este medio argumenta que si bien la instalación aporta una valiosa reflexión sobre la migración desde enfoques políticos, sociológicos y antropológicos, podría beneficiarse de una visión más amplia, lo que entendemos como menos crítica.

Asimismo, la activista y artista boliviana María Galindo cuestionó, en un encuentro público, la posición de Gamarra como artista migrante nacionalizada en España dentro de un contexto que aún refleja discursos racistas y coloniales. Galindo expresó que hay una necesidad de desafiar las estructuras coloniales arraigadas en la sociedad española y preguntó a Gamarra cómo navega esta paradoja dentro de su trabajo (ArtelInformado, 15 de febrero de 2024).

Del mismo modo, la activista indagó sobre ciertas ausencias en la exposición de Gamarra, como el discurso religioso que, a través de ideas como “alma”, “pecado”, el “bien” y el “mal”, ha contribuido a sentar las bases de la estructura colonial. También discutió la falta de referencias a la colonialidad contemporánea, especialmente a través de las empresas transnacionales. Otra de las omisiones, según Galindo, es la profundización en la sexualidad precolonial, antes de que fuera establecida de heteronorma occidental. Asimismo, preguntó si habría actuado una autocensura para no alterar al estado español católico colonial. La respuesta de la artista se centró en que intentó que las personas visitantes se sintieran cómodas, al mismo tiempo que llamadas a cuestionar las estructuras de la realidad colonial y contemporánea (ArtelInformado, 15 de febrero de 2024). En otra entrevista, Pérez Rubio se expresó sobre un tema vinculado con este y dijo:

Sandra Gamarra no te dice directamente que eres racista o xenófobo, sino que te lo va mostrando a través de las pinturas y sus mensajes. Por eso notamos que la propuesta emociona mucho al público, porque parece hablar de algo histórico, pero en realidad se refiere a problemáticas actuales como el extractivismo o la explotación en las colonias. Es un proyecto que quiere reflexionar sobre el pasado pero también sobre el presente. (Devís, 17 de julio de 2024, párr. 7)

Estas reacciones evidencian el impacto y la complejidad del proyecto, así como muestran tanto su capacidad para abrir debates sobre la colonialidad del arte como las críticas sobre su enfoque.

Contrastes, amnesia colonial e integración subordinada

El caso de censura sufrido por Sandra Gamarra en 2021 en Madrid representa un punto clave para entender la recepción de su obra dentro de España y su contraste con la presentación en la Bienal de Venecia. En aquella ocasión, la exposición *Buen Gobierno*, montada en la sala Alcalá 31 y curada también por Agustín Pérez Rubio, sufrió una intervención directa de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid (Riaño, 2021). En ese momento, le solicitaron que borrara las palabras “conflicto”, “neocolonial”, “neoextractivista”, “racismo” y “restitución” del texto curatorial (Martínez Ribas, 2024). Según trascendió, la entonces delegada de Cultura, Turismo y Deporte Marta Rivera de la Cruz ordenó retirar estos términos, ya que su presencia incomodaba el discurso oficialista sobre la hispanidad promovido por el gobierno autonómico. Gamarra recuerda el impacto de esta decisión: “Me sorprendió la incomodidad que generó. Yo estaba preparada para un posible debate con el espectador, pero no con la propia institución (Martínez Ribas, 2024, p. 24).

Cabe mencionar que un año antes, otra artista peruana, Daniela Ortiz, radicada en Barcelona, tuvo que dejar España luego de que, en una entrevista en el programa de televisión producido por Antena 3, *Espejo Público*, haya avalado el derribo de monumentos coloniales y esclavistas, en el marco de la desmonumentalización desatada con fuerza en 2020. Puntualmente, se refirió al monumento a Cristóbal Colón en Barcelona: “Es un ejemplo de simbología racista y colonial”, sostuvo Ortiz (Gordo, 4 de agosto de 2020, párr. 3). Como consecuencia, comenzó a recibir amenazas por parte de grupos de derecha y corría riesgos quedándose en el país. Por ello, con el apoyo de la ONG irlandesa Front Line Defenders, que protege a defensores de los derechos humanos, regresó inmediatamente a Lima.

Vale la pena reparar en las expresiones de la responsable de la censura a la exposición de Gamarro. Rivera de la Cruz afirmó que “en España no se trata de una revisión colonial porque en España no se ha practicado el colonialismo en los museos. España no tenía colonias, tenía virreinos” (Tejeda, 25 de marzo de 2024, párr. 1). La delegada sostuvo también que no hubo “explotación” en las colonias de España en América, con lo cual dejaba en claro la negativa a reconocer hechos consabidos y probados por las/os historiadores desde hace décadas –incluso siglos, si nos atenemos a la denuncia que realiza Felipe Guamán Poma de Ayala sobre la condición del Virreinato del Perú en el libro *Primer nueva corónica y buen gobierno* de 1615–.

Este fue un caso más del uso de lo que la investigadora Marisa González de Oleaga llamó “pirueta semántica”: el argumento de que “no puede haber descolonización porque nominalmente nunca hubo colonias en Ultramar” para escapar de la verdadera discusión sobre la descolonización en los museos de España (González de Oleaga, 24 de noviembre de 2022).

Las declaraciones de Rivera de la Cruz, sumadas a la decisión del ministro Miquel Iceta de clausurar el debate sobre la descolonización en los museos y las opiniones de expertos más conservadores que hemos descrito, representan la manera en que funciona la *amnesia colonial*: en España se siguen minimizando las consecuencias del pasado colonial y evitando un reconocimiento explícito de las violencias ejercidas sobre los pueblos y territorios indígenas.

Al mismo tiempo, como señala Godoy Vega (2018), la circulación del arte latinoamericano en España ha estado marcada por lo que denomina “el inconsciente colonial de las exposiciones” –tomando un concepto de Suely Rolnik–,⁸ es decir, una serie de estructuras que, sin declararse abiertamente coloniales, siguen operando bajo una lógica de validación externa. Así, según el autor, las exposiciones de arte latinoamericano en España han servido como estrategias de recolonización cultural. De esta manera, numerosas muestras –a pesar de ciertos esfuerzos curatoriales–, en lugar de generar intercambios horizontales, funcionan como un espacio de legitimación simbólica que refuerza la hegemonía eurocéntrica (Godoy Vega, 2018).

Si retomamos las palabras de Sandra Gamarra, veremos que el problema no es solo el arte, sino el orden social, la forma en que lo experimentamos y que lo concebimos. En una entrevista, la artista expresó: “Mientras no cambie nuestra visión del mundo, no podremos relacionarnos con esas otras culturas sin fetichizarlas. En otras palabras, no es solo un problema del museo, es también un problema de nuestra forma de entender la vida” (Riaño, 3 de diciembre de 2022, párr. 8).

El contraste entre la censura sufrida en la exposición de 2021 y la participación de España en la Bienal de Venecia es significativo. Mientras que en Madrid la Consejería de Cultura restringió el lenguaje crítico dentro de un espacio nacional, en Venecia el Estado español ha

8 Rolnik (2019) dice: “Propongo designar como ‘inconsciente colonial-capitalístico’ a la política del inconsciente dominante en este régimen y que atraviesa toda su historia, pues lo único que varían son sus modalidades junto con sus transmutaciones y sus formas de abuso de la fuerza vital de creación y cooperación” (pp. 31-32).

apoyado una muestra que toca los mismos temas de manera aún más explícita.

Esto demuestra una estrategia doble por parte de las instituciones culturales: mientras dentro del territorio español aún está en duda el reconocimiento del pasado colonial, en el ámbito internacional se permite y hasta se promueve una mirada crítica para proyectar una imagen progresista y alineada con los discursos globales sobre memoria y decolonialidad. Es decir que, si bien la decisión de Urtasun pretende comenzar un proceso de revisión, las resistencias demuestran hasta qué punto aún falta, dentro de España, un debate más profundo no solo en las instituciones artísticas, sino en un nivel más general. Para ello, es necesario tener en cuenta lo que afirma Vergès (2023):

Las tácticas decoloniales abogan por un antirracismo que exige recordar, a diferencia del antirracismo neoliberal, que sugiere seguir adelante y regocijarse con conmemoraciones oficiales [...]. Necesitamos “recordar los detalles” para desarrollar una ética de la memoria y el relato a través de imágenes y palabras que inscriben realidades en el relato histórico. (p. 212)

Además, como sostiene Bourdieu (2000), “el poder simbólico es un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico” (p. 67), es decir, que produce un sentido del mundo y una integración que son necesarios para la reproducción del orden social. De esta manera, la censura de *Buen Gobierno* en 2021 propone un cierto sentido social del mundo, un orden determinado y una reproducción de la colonialidad que, como vimos, es acorde a las opiniones de expertos conservadores y de ciertos funcionarios. Al mismo tiempo, la celebración de Pinacoteca Migrante en 2024 propone una alternativa para comprender y experimentar el mundo desde el arte que parece comenzar a plantearse desde el Estado español muy recientemente y que aún dista de ser aceptada. El conflicto entre ambas perspectivas muestra que si bien el arte puede abrir espacios de resistencia, estos siguen estando condicionados por estructuras de poder que determinan qué discursos son aceptables y cuáles siguen siendo incómodos en las instituciones artísticas y culturales españolas. En este caso, está operando el mecanismo de regulación de qué se puede decir y qué se debe callar, qué puede ser visible y qué no, tal como argumenta Rancière (2007) respecto de la forma en que se organiza el orden social (“policial”) a través de la distribución de lo sensible.

Por todo ello, entendemos que diferentes exposiciones realizadas en España, como dijimos, fueron promovidas bajo el paradigma de la “hermandad hispanoamericana”, una lógica que dio lugar a una *integración subordinada* –para usar los términos de Aline Frambes-Buxeda (1994) respecto de las economías latinoamericanas–, donde el arte latinoamericano es incorporado en el discurso cultural español de manera subalterna, sin cuestionar las estructuras de exclusión que lo han marginado históricamente. Esta matriz colonial de poder (Quijano, 2020), muchas veces mediante el eufemismo que disimula las relaciones de poder (Bourdieu, 2000), sigue un curso por el cual, bajo la forma de la *amnesia colonial*, se logra, finalmente, una *integración subordinada* del arte producido en América Latina por parte de Europa.

A pesar de ello, las tensiones entre un discurso colonial y las nuevas formas de pensamiento y curaduría conflictúan esta estrategia de ocultamiento. En casos como Pinacoteca Migrante, emergen una voz y unas imágenes desde España hacia el mundo –al menos hacia el territorio del *mainstream* del arte occidental– en las que, justamente, una artista latinoamericana cuestiona profunda y sagazmente la visión española en el relato de la historia del arte y de la historia en general. En este sentido, la censura de 2021 y la representación en la Bienal de Venecia 2024 forman parte de un mismo entramado de disputas simbólicas, donde coexisten prácticas de visibilización crítica y respuestas que intentan mantener intactos ciertos consensos históricos. En definitiva, no son hechos aislados, sino síntomas de una estructura social que, a pesar de ciertos intentos, no ha revisado en profundidad su propia historia en términos de violencia colonial.

Conclusión

En este artículo hemos analizado la propuesta del Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024 y su impacto dentro del discurso artístico y político sobre la memoria colonial. Vimos cómo *Pinacoteca Migrante* busca cuestionar las narrativas hegemónicas de los museos y el arte oficialista.

En este sentido, *Pinacoteca Migrante* introduce un elemento disruptivo. A diferencia de muchas exposiciones anteriores, en las que el arte latinoamericano era representado bajo la mirada curatorial colonial u homogeneizadora, en esta ocasión, Sandra Gamarra toma el control del discurso crítico hacia la colonialidad. Su propuesta no solo visibiliza el arte producido por una artista latinoamericana, sino que también critica directamente la forma en que España ha construido su relato sobre la historia del arte.

Por otra parte, el análisis de la censura sufrida por Sandra Gamarra en 2021 en Madrid pone de manifiesto las tensiones entre la ausencia de un cuestionamiento general y profundo sobre la historia colonial y su representación en la esfera internacional. Lo que en un contexto nacional fue censurado, en la Bienal de Venecia ha sido celebrado como una expresión de revisión histórica y de memoria. Este contraste revela un proceso complejo en el que, simultáneamente, mientras en España recién comienza un debate abierto sobre la colonialidad, en eventos internacionales como la Bienal se promueve un discurso crítico que encaja con las tendencias globales de revisión del pasado.

Entendemos que la censura de *Buen Gobierno* en 2021 no fue un hecho aislado, sino parte de una política más amplia de *amnesia colonial*, de negación del pasado colonial español, como hemos visto en las actitudes de funcionarios de alto rango, como el exministro de cultura Miquel Iceta y la delegada de Cultura, Turismo y Deporte de Madrid Marta Rivera de la Cruz.

De esta manera, hemos interpretado que está en juego el poder simbólico que construye cierta visión del mundo y reproduce un determinado orden social. Al mismo tiempo, el conflicto entre lo sucedido en *Buen Gobierno* y el aval a la exposición *Pinacoteca Migrante* puede comprenderse a partir de los mecanismos que establecen qué discursos son aceptables y cuáles no, qué imágenes son visibles y cuáles se deben ocultar.

La incorporación del arte latinoamericano al panorama español bajo una lógica de *integración subordinada*, es decir una absorción de la producción latinoamericana dentro de un marco que perpetúa su dependencia respecto de los centros europeos, entra en conflicto con la propuesta decolonial de Gamarra y Pérez Rubio. Este cuestionamiento de la estructura museística y del relato oficial sobre la historia del arte representa un desafío a la lógica de legitimación simbólica que ha caracterizado la relación entre España y América Latina.

Así, el arte se convierte en un campo de disputa donde se tensionan las visiones sobre el pasado y el presente, y se demuestra la necesidad de seguir impulsando estas reflexiones más allá del ámbito expositivo internacional. La revisión crítica del pasado colonial en España sigue siendo parcial y selectiva. La verdadera transformación no radicará únicamente en la validación internacional de estos discursos, sino en su incorporación genuina dentro de las políticas educativas y culturales más generales del país.

Referencias

- ABC (11 de noviembre de 2022). Iceta niega tres veces al director del Museo de Antropología: "En el Ministerio no hay ningún grupo que esté abordando la descolonización de los museos". ABC. <https://www.abc.es/cultura/iceta-niega-tres-veces-director-museo-antropologia-20221111095138-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Acción Cultural Española. (2024). Pinacoteca Migrante expone narrativas históricamente silenciadas y propone una institucionalidad más accesible, diversa y sostenible. *Acción Cultural Española*. <https://www.accioncultural.es/media/2024/Doc/EstNdP14Feb24.pdf>
- Arte al Día (2018). Ana Longoni in charge of the Public Activities area of Reina Sofia Museum. *Arte al Día*. <https://www.artedia.com/News/Ana-Longoni-in-charge-of-the-Public-Activities-area-of-Reina-Sofia-Museum>
- Arte al Día. (2024). El tema de la Bienal de Arte de Venecia 2024: Stranieri Ovunque / Extranjeros en Todas Partes. *Arte al Día*. <https://es.artedia.com/Noticias/EL-TEMA-DE-LA-BIENAL-DE-ARTE-DE-VENECIA-2024-STRANIERI-OVUNQUE-EXTRANOS-EN-TODAS-PARTES>
- ArteInformado. (24 de enero de 2024). El Ministro de Cultura, Ernest Urtasun, busca decolonizar los museos en España. *ArteInformado*. <https://www.arteinformado.com/magazine/n/el-ministro-de-cultura-ernest-urtasun-busca-decolonizar-los-museos-en-espana-7231>
- ArteInformado. (25 de abril de 2024). Encuentro crítico entre María Galindo y Sandra Gamarra en la Bienal de Venecia. *ArteInformado*. <https://www.arteinformado.com/magazine/n/encuentro-critico-entre-maria-galindo-y-sandra-gamarra-en-la-bienal-de-venecia-7271>
- Artishock. (17 de junio de 2024). España en la Bienal de Venecia 2024: "Pinacoteca Migrante", de Sandra Gamarra. *Artishock*. <https://artishockrevista.com/2024/04/17/espana-bienal-venecia-2024-sandra-gamarra/>
- BBC News. (8 de mayo de 2012). El colonialismo visto por artistas latinoamericanos. *BBC News*. https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2012/05/120508_fotos_colonialismo_arte_latinoamericano_jgc
- Bellido Gant, M. L. (2005). Derroteros del arte latinoamericano en España. *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*, 2, 263. <https://www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/TEXTO/bellido4.pdf>
- Bianco, A. (9 de junio de 2024). La Bienal de Venecia y la migración: el ser extranjero. *Aquí Madrid*. <https://aqui.madrid/la-bienal-de-venecia-y-la-migracion-el-ser-extranjero/>
- Bourdieu, P. (2000). Sobre el poder simbólico. En Bourdieu, P. *Intelectuales, política y poder* (pp. 65-73). Eudeba.
- Bugnone, A. L., y Narvarte, R. E. S. (2023). Derivas del arte latinoamericano. Posiciones, tácticas y movimientos en el debate contemporáneo. *Albuquerque: revista de história*, 15(30), 74-98. <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19521>

- Cantarero, R. (16 de febrero de 2024). Sandra Gamarra presenta las claves del Pabellón español de la Bienal de Venecia 2024. RTVE. <https://www.rtve.es/television/20240216/metro-polis-sandra-gamarra-bienal-venecia-2024/15972384.shtml>
- Cevallos, P. (2021). *Museos, patrimonio y regresos: pasados en disputa y luchas por la pertenencia*. Universitat Oberta de Catalunya. <https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/museus-patrimonis-i-retorns/es/>
- Ciuti, C. (11 de abril de 2024). Entrevista: Sandra Gamarra Heshiki, artista que representará a España en la 63ª Bienal de Venecia. *Exibart*. <https://www.exibart.es/entrevistas/exibart-es-entrevista-sandra-gamarra-heshiki-artista-que-representara-a-espana-en-la-63a-bienal-de-venecia/>
- Devís, A. (17 de julio de 2024). Agustín Pérez Rubio y la 'Pinacoteca migrante' en la Bienal de Venecia: "Los museos hay que rehacerlos". *Culturplaza*. <https://valenciaplaza.com/arte-museos-fotografia-valencia-comunitat-valenciana/agustin-perez-rubio-y-la-pinacoteca-migrante-en-la-bienal-de-venecia-los-museos-hay-que-rehacerlos>
- elDiario.es. (21 de abril de 2023). Sandra Gamarra se encargará del Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/arte/sandra-gamarra-encargara-pabellon-espana-bienal-venecia-2024_1_10141193.html
- El País. (22 de enero de 2024). El ministro de Cultura anuncia una "revisión" de los museos estatales "para superar un marco colonial". *El País*. <https://elpais.com/cultura/2024-01-22/el-ministro-de-cultura-anuncia-una-revision-de-los-museos-estatales-para-superar-un-marco-colonial.html>
- Europa Press. (14 de febrero de 2024). El Pabellón de España en la Bienal de Venecia revisa la visión eurocentrista de los museos. *Europa Press*. <https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-pabellon-espana-bienal-venecia-revisa-vision-eurocentrista-museos-20240214153051.html>
- Frambes-Buxeda, A. (1994). La integración subordinada en América Latina. *Nueva Sociedad*, 133, 152-163. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/2368_1.pdf
- García Calero, J., Arrizabalaga, M., Villatoro, M. P. y Viana, I. (23 de enero de 2024). Los expertos, sobre la descolonización de los museos: "Urtasun sigue en la dinámica de desprestigiar a España". *ABC*. <https://www.abc.es/cultura/ante-descolonizacion-museos-espanoles-20240123121256-nt.html>
- Godoy Vega, F. (2018). *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.
- González de Oleaga, M. (24 de noviembre de 2022). La derecha, la democracia y la descolonización de los museos: ¿nostalgia imperial? *Revista Contexto*, 290. <https://ctxt.es/es/20221101/Culturas/41376/museos-descolonizar-ministerio-de-cultura-miquel-iceta.htm>
- Gordo, S. (4 de agosto de 2020). *La artista Daniela Ortiz huye de España tras denunciar el racismo de los monumentos coloniales*. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/racismo/artista-daniela-ortiz-huy-espana-por-denunciar-acismo-monumentos-coloniales>

La Biennale di Venezia (2024). *Biennale Arte 2024. Stranieri Ovunque - Foreigners Everywhere*. <https://static.labiennale.org/files/arte/Documenti/biennale-arte-2024j.pdf>

López, I. (8 de abril de 2024). Sandra Gamarra: "Deberíamos pedir perdón por el colonialismo". *El País*. <https://elpais.com/eps/2024-04-08/sandra-gamarra-aires-de-cambio-en-el-pabellon-espanol-de-la-bienal-de-venecia-deberiamos-pedir-perdon-por-el-colonialismo.html>

Majano, R. (28 de junio de 2024). Pabellón de España en la Bienal de Venecia: una propuesta radicalmente clásica. *Revista AD*. <https://www.revistaad.es/articulos/pabellon-de-espana-en-la-bienal-de-venecia-2024>

Martínez Ribas, I. (2024). Narrativas migrantes. *Tendencias en el mercado del arte*, 3. https://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/pdf/2024-03_tendencias.pdf

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del signo.

Moyano-Chiang, G. (2024). La 60ª Bienal de Arte de Venecia 2024: Todos somos extranjeros Venecia, Italia, 20 de abril - 24 de noviembre, 2024. *Illapa Mana Tukukuq*, (21), 193-199. <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/7107>

Pérez Rubio, A. (2024). Extranjeros en todas partes. *En Tendencias en el mercado del arte*, (3). https://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/pdf/2024-03_tendencias.pdf

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 122-151). CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>

Rancière, J. (2007). *El desacuerdo*. Nueva Visión.

Riaño, P. H. (27 de septiembre de 2021). La Comunidad de Madrid censura los términos "racismo" y "restitución" de una exposición que cuestiona la "hispanidad". *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/arte/sandra-gamarra-encargara-pabellon-espana-bienal-venecia-2024_1_10141193.html

Riaño, P. H. (3 de diciembre de 2022). Repatriar y remediar: la descolonización de los museos españoles que evita el Ministerio de Cultura. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/repatriar-remediar-descolonizacion-museos-espanoles-evita-ministerio-cultura_1_9766657.html

Ribeiro Dos Santos, R., & Gutiérrez Viñuales, R. (2013). Arte latinoamericano en España, del 92 al momento actual. Vías de actuación y proyecciones. En López Guzmán, R. J. (coord.). *Patrimonio histórico: difusión e imbricación americana* (pp. 173-190). Universidad Internacional de Andalucía.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Tarroja, R. (2004). La política cultural del Quinto Centenario en España: ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción del arte latinoamericano? *Boletín americanista*, (54), 199-207. <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13051/16308>

Tejeda, A. G. (25 de marzo de 2024). España no tenía colonias; tampoco hubo expoliación: Rivera de la Cruz. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/noticia/2024/03/25/mundo/espana-no-tenia-colonias-tampoco-hubo-expoliacion-rivera-de-la-cruz-6558>

The Objective. (17 de abril de 2024). España “llega tarde” a la descolonización del arte, según el comisario español en la Bienal. *The Objective*. <https://theobjective.com/cultura/2024-04-17/espana-tarde-descolonizacion-del-arte-comisario-espanol-bienal/>

Vergès, F. (2023). *Programa de desorden absoluto. Descolonizar el museo*. Akal.

Villarreal Villamar, M. C., Betrisey Nadali, D. y Souto Fernández, L. (2014). Poblaciones indígenas y diversidad cultural en el Museo de América de Madrid. *Baukara. Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*, 6, 67-84. <https://www.humanas.unal.edu.co/baukara/files/3914/5506/3552/Baukara6.pdf>