

Dekolonizując to, co widzialne. Lekcje z transformacji w muzeach prywatnych w Ameryce Łacińskiej

Decolonising the visible: Lessons in transformation at private museums in Latin America

Alicja Głuszek

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

Faculty of Fine Arts, Complutense University of Madrid

ORCID: 0009-0000-6309-169X

ABSTRAKT: W pierwszej części niniejszy artykuł nakreśla, czym jest proces dekolonizacji tego, co widzialne w polu sztuki. Koncentruje się na czterech istotnych instytucjach z Ameryki Łacińskiej: MASP, MAC Lima, Museo Amparo, MALBA. Opisuje różnice w podejściach i istotę zmiany, jaką przeszły badane muzea. Stanowi to podstawę do rozważań na temat uwarunkowań ludzkich i organizacyjnych przebiegu dekolonizacji. Wreszcie oferuje wnioski płynące z doświadczeń latynoamerykańskich..

ABSTRACT: The article begins with an outline of the process of decolonising the visible in the field of art. The focus of this paper is on two extreme cases from Latin America: MASP and MALBA, to be seen as two opposite poles in a broad spectrum of attitudes and strategies employed by the managers of the Latin American institutions under study. The article discusses different approaches and the changes introduced to the museums, providing a basis for further reflection on human and organisational circumstances of decolonisation. Ultimately, the text offers some conclusions drawn from Latin American experiences.

SŁOWA KLUCZOWE: dekolonizacja, muzea latynoamerykańskie, sztuka latynoamerykańska, muzealnictwo inkluzywne

KEY WORDS: decolonisation, Latin American museums, Latin American art, inclusive museology

ALICJA GŁUSZEK jest absolwentką stosunków międzynarodowych na Uniwersytecie Jagiellońskim i sztuki współczesnej na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Otrzymała stypendia Fundacji Kościuszkowskiej oraz Tokyo Foundation. Jest latynoamerykanką, wykładowczynią i badaczką na UJ, Universidad Nacional Autónoma México, Georgetown University, El Colegio de Mexico. Zajmowała się badaniem kultury, bezpieczeństwa i systemów politycznych od 2006 roku, obecnie przedmiotem jej zainteresowań badawczych jest semantyka mediów w kontekście teorii dekolonialnych i neomaterializmu. Koordynuje wystawy w polskich instytucjach publicznych i prywatnych. Obecnie jest doktorantką na Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

ALICJA GŁUSZEK is a graduate in International Relations from the Jagiellonian University and Contemporary Art from the KEN University, both in Kraków. She received a scholarships from the Kościuszko Foundation and Tokyo Foundation. She is a specialist in Latin American studies, lecturer and researcher at the Jagiellonian University, National Autonomous University of Mexico, Georgetown University, El Colegio de México. She has been exploring culture, safety, and political systems since 2006, and her current research interests include media semantics in the context of decolonial theories and new materialism. She coordinates the exhibitions in Polish public and private institutions. Currently she is a PhD student at the Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid



Alicja Głuszek

**DEKOLONIZUJĄC TO,
CO WIDZIALNE. LEKCJE
Z TRANSFORMACJI W MUZEACH
PRYWATNYCH W AMERYCE
ŁACIŃSKIEJ**

Co z oczu, to i z serca. Jakże adekwatne jest to powiedzenie również przy ocenianiu tego, co znajduje się w polu sztuki współczesnej i co jest istotne dla społeczeństw. Muzea jako miejsca kuracji, czyli *de facto* segregacji, selekcji i ekspozycji tego, co warte spojrzenia i doświadczenia, mają wpływ na definiowanie wyzwań i szans, jakie stają przed daną wspólnotą. Z kolei one same znajdują się pod wpływem uwarunkowań społecznych, politycznych i ekonomicznych danej epoki i historii danego państwa. A w przypadku Ameryki Łacińskiej są uwikłane w długi proces kolonizacji.

Kolonizacja uporządkowała życie społeczne i kulturę w regionie na stulecia, wprowadzając jasny podział: to, co białe, jest dobre i cieszy się wszystkimi prawami, to, co śniade czy czarne, jest złe i nie ma żadnych praw. Ten osąd fundamentalnie rozłożył siły społeczne i ustawił w roli podporządkowanych/podległych (*subaltern*) wszystkie grupy etniczne nie pochodzące z Europy. Ten osąd również zdominował opinie na temat tego, co jest piękne, estetyczne, na co warto patrzeć.

Ostatnia dekada to okres, kiedy były obchodzone okrągłe rocznice konkwisty, ale też wyzwolenia się spod panowania Hiszpanii. To też czas, który był polem dla rewizji przeszłości i diagnozy współczesności z punktu widzenia rachunku zysków i strat dotychczasowych działań na polu emancypacji, rozwoju, partycypacji wszystkich grup społecznych, etnicznych, rasowych w poszczególnych *polis*. Wreszcie, co jest dla nas interesujące, to moment gdy w muzealnictwie doszło do zmian, które rozszerzały definicje sztuki, włączając artystów z mniejszości etniczno-rasowych do głównego obiegu.

Niniejszy artykuł nakreśla w pierwszej części, czym jest proces dekolonizacji tego, co widzialne w polu sztuki. Koncentruje się na czterech istotnych instytucjach z Ameryki Łacińskiej: MASP, MAC Lima, Museo Amparo, MALBA, które przeformułowały swoje programy wystawiennicze i naukowo-dydaktyczne. Różnice w zastosowanych przez nie strategiach są przedmiotem niniejszej analizy. Ze względu na ograniczony charakter publikacji nie są podejmowane tu kwestie strukturalne, polityczne ani ekonomiczne, które warunkują działanie świata i rynku sztuki w Ameryce Łacińskiej.

Wysiłki dekolonizujące praktyki muzealne w tych instytucjach, choć wpisują się w globalny zwrot ku kwestionowaniu i odrzuceniu hegemonicznych struktur i działań w muzeach, nie dotyczą tylko kwestii restytucji obiektów zagrabionych podczas kolonizacji lub w wyniku dominacji kolonialnej, nie dotyczą też zmiany w narracji i przyznania się publicznie, że kolekcja (czy instytucja jako taka) skorzystała na kolonizacji, niewolnictwie, eksploatacji podbitych terenów i ludności. W Ameryce Łacińskiej kolonialność (*colonidad*) jest aktualną i żywą strukturą, która organizuje i reguluje życie społeczeństw. Stąd podejście do tej problematyki w regionie jest inne niż w metropoliach. Dekolonizowanie (*decolonidad*), za argentyńskim badaczem Walterem Mignone i peruwiańskim filozofem Anibalem Quijone, jest podejściem epistemologicznym do dekonstruowania struktur władzy opartych na rasizmie,

który dzieli rzeczywistość społeczną na sferę białych i nie-białych. Jest procesem, który rozpoczyna się od obnażenia struktur dominacji europejskiej, te zaś przez zlepienie z procesem modernizacji bywają transparentne i trudno uchwytnie. Struktury władzy kolonialnej są zaszyte w muzeach etnograficznych, sztuk pięknych i historii naturalnej, które powstawały w XIX wieku w Ameryce Łacińskiej¹. Muzea te sankcjonowały estetykę, która była określona nie przez lokalne warunki, ale przez zewnętrzne kryteria z Paryża, Londynu i Madrytu. Kolonialne wpływy są też obecne w muzeach sztuki nowoczesnej i współczesnej, utworzonych w drugiej połowie XX wieku². Wyrażają się przez brak (np. brak wernakularnej estetyki, nieobecność artystów rdzennych) albo przez nieświadomą, przez co transparentną, perspektywę odnoszenia się do Europy i Stanów Zjednoczonych w sposobie włączania do kanonu. Manifestują się również w praktykach kolekcjonerskich i tworzeniu prywatnych muzeów, które nawiązują do strategii amerykańskich magnatów kapitalistycznych, takich jak: Getty, Whitney, Rockefeller czy Guggenheim. Lokalni milionerzy też zbudowali swoje muzea, Eduardo Constantini MALBA w Buenos Aires, Manuel Espinosa Yglesias Museo Amparo w Pueblą, Eugenio López Alonso Jumex w Ciudad de Mexico, Paulo Assis Chateaubriand MASP w São Paulo. Ekosystem instytucji muzealnych w Ameryce Łacińskiej powstał i służył kolonialnemu porządkowi, opartemu na eksploatacji lokalnej ludności i rasizmie, w celu utrzymania władzy i bogactwa.

Dekolonizowanie instytucji muzealnych w państwach takich jak Meksyk, Peru, Brazylia czy Argentyna, gdzie żyją potomkowie tych, którzy kolonizowali, i tych, których kolonizowano, gdzie społeczności rdzenne oraz ludność pochodząca od czarnych niewolników przetrwała i tworzy swoją kulturę, ma inny wymiar niż w Londynie, Paryżu, Madrycie czy Amsterdamie. Takie starania w muzeach latynoamerykańskich mają na celu przeformułowywanie relacji, które były oparte między innymi na sądzie estetycznym (biały – ładny, cywilizowany; nie-biały – brzydki, gorszy, dziki, bez kultury) poprzez pracę nad tym, co jest widzialne, ale też przez zmianę w podejściu do badań i budowania wiedzy o sztuce współczesnej.

Niniejszy artykuł stanowi wstępne rozpoznanie, w jakiej formie i kierunku doszło do zmian dekolonizujących w wybranych instytucjach. Jego ambicją nie jest i nie może być wyjaśnienie złożonych procesów i uwarunkowań natury makrostrukturalnej, jakie umożliwiły podjęcie decyzji o zmianie w działalności w omawianych muzeach. Takie opracowanie wymagałoby odrębnej, monograficznej publikacji.

1 Konferencja w Getty Institute: *The Birth of the Museum in Latin America* <https://www.youtube.com/watch?v=LOWTVitRqcw&list=PLdcw4Rhcvx8udj-2Fzoq2xD2tsDp0gRT3G> [dostęp 22.12.2024].

2 *Art Museums of Latin America Structuring Representation*, red. M. Greet, G. McDaniel Tarver, London 2018.

Czterech jeźdźców dekolonizacji:

MASP, MAC Lima, Museo Amparo, MALBA.

Omawiane instytucje są prywatnymi muzeami, zarządzanymi przez fundacje i założonymi w oparciu o prywatne kolekcje współczesnej i nowoczesnej sztuki. Ich budżet sfinansowany jest z darowizn, grantów publicznych, kontraktów sponsorskich, biletów. Żadne z nich nie zależy instytucjonalnie od władzy politycznej, lokalnej lub krajowej. Zależą jednak od swoich właścicieli, od ich personalnych lub korporacyjnych interesów. Wybór taki jest celowy, analiza dotyczy podobnych strukturalnie i organizacyjnie podmiotów, które w ciągu ostatnich dwóch dekad dokonały zmian w programowaniu wystawienniczym. Ta selekcja jest zamierzona, bowiem wprowadza stałą, wobec której odnotowywane są inne zmienne, takie jak tematyka wystaw, tożsamość etniczna, rasowa, gender artystów, skład zespołu kuratorskiego, nabytki i polityka budowania kolekcji.

Założenie badawcze wynika z konstatacji, że muzea prywatne dysponują zarówno argumentami zachęcającymi, jak i zniechęcającymi je do zmiany działalności w kierunku dekolonialnym. Uruchomienie takich praktyk było zatem kwestią decyzji osób za nie odpowiedzialnych. Podążanie ścieżką dekolonizacji nie jest oczywiste. Jako podmioty zbudowane przez członków elity, dysponujące kapitałem politycznym i ekonomicznym, mogły służyć utrzymaniu *status quo*, chroniąc pozycję ich właścicieli i grup społecznych z nimi powiązanych. Dekolonizacja instytucjonalna może oznaczać utratę konserwatywnych grup, tradycyjnie czy też historyczne związanych z paradygmatem liberalnym i modernizacyjnym. Ale dekolonizacja może też przekładać się na większą bazę społeczną działalności muzeów. To drugie jest prawdziwe, tylko jeśli dostęp do muzeum będzie bezpłatny albo jeśli w wyniku wzrostu zamożności grup wykluczonych będą one w stanie opłacić bilet wstępu.

Z badania wykluczono muzea publiczne, gdyż procesy decyzyjne i instytucjonalne są w nich inne; dysponowanie środkami państwowymi odbywa się według innych kryteriów. Mieszanie takich przypadków z prywatnymi nie będzie służyło celowi tej analizy.

Museu de Arte São Paulo³ (dalej MASP) powstało w 1947 roku, stworzył je Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, potentat medialny, by w dużej mierze upublicznić własną kolekcję sztuki dawnej i modernistycznej pochodzącej z Europy. Museo de Arte Contemporaneo Lima⁴ wyłoniło się w 2013 roku z Instituto de Arte Contemporaneo⁵,

3 <https://masp.org.br/en> [dostęp: 14.05.2024].

4 <https://maclima.pe/> [dostęp: 14.05.2024].

5 M. B. Guinassi, *La nueva imagen del IAC*, „Oiga” (Lima, Perú), 1966, nr 191, s. 23, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1142594#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-184%2C6551%2C3666> [dostęp: 14.05.2024].

który rozpoczął swoją działalność w 1955 roku z przekształcenia galerii komercyjnej Lima założonej w roku 1947⁶ przez grupę intelektualistów, promotorów modernistycznej i awangardowej sztuki w Peru, na czele z Francisco Moncloą⁷. Museo Amparo⁸, mieszczące się w mieście Puebla w Meksyku stworzył w 1991 roku bankier i filantrop Manuel Espinosa Yglesias wspólnie z córką Ángeles Espinosą Yglesias Rugarcía za pośrednictwem Fundacji Amparo, nazwanej imieniem jego żony. MALBA, czyli Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires⁹, to instytucja powołana do życia przez argentyńskiego biznesmena Eduardo Costantiniego¹⁰. Jest prowadzone przez Fundación MALBA – Constantini, zostało otwarte w 2001 roku i prezentuje kolekcję przedsiębiorcy, która składa się z prac nowoczesnych i współczesnych artystów z regionu.

MASP posiada jedną z największych kolekcji sztuki europejskiej w całym regionie, w jego zbiorach są prace Rafała, Tycjana, Moneta, Maneta, Cézanne’a, van Gogha, Renoira, Freuda, Bacona, Picassa, Matisse’a. Kolekcja MAC Lima obfituje w dzieła awangardy latynoamerykańskiej, wśród nich obiekty autorstwa Roberto Matty, Wifredo Lama, Jesús Rafaela Soto, Carlosa Cruz-Diez, Beatriz González, skupia również prace gwiazd sztuki peruwiańskiej, takich jak: Elda Di Maio, Fernando de Szyszło. Museo Amparo posiada różnorodne zbiory sztuki, pokazuje je na trzech wystawach stałych: antycznej, okresu wicekrólestwa, wreszcie sztuki współczesnej. Gromadzi obiekty z kultur przedhiszpańskich: z Teotihuacan, Zapoteków, Huasteków, Totonaków, Majów, Olmeków, Chichimeków, Mixteków i Azteków. Ekspozuje je nie jako artefakty archeologiczne i antropologiczne, ale jako prace artystyczne. Wśród najważniejszych artystów współczesnych, których prace znalazły się w kolekcji Amparo, warto wymienić Teresę Margolles, Carlosa Amoralisa, Gracię Iturbide, Abrahama Cruzvillegasa, Gabriela Orozco. MALBA z kolei jest znana bardzo ze spektakularnych zakupów aukcyjnych, Constantini zakupił dla niej takie *chefs d’oeuvres* Ameryki Łacińskiej, jak *Diego y yo* Fridy Kahlo (zakupiony na aukcji Sotheby’s w 2021 roku za 34,9 miliona dolarów), *Abaporu* Tarsila do Amarala. Oprócz tego MALBA posiada prace

6 *Inauguración del IAC* <https://maclima.pe/2020/04/01/inauguracion-iac/> [dostęp: 14.05.2024].

7 F. Moncloa, *Historia de una galería*, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142578#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-113%2C6551%2C3666> [dostęp: 14.05.2024].

8 <https://museoamparo.com/> [dostęp: 14.05.2024].

9 <https://www.malba.org.ar/> [dostęp: 14.05.2024].

10 G. Haupt & P. Binder, *Interview with Eduardo Costantini*, „Universes in Universe”, <https://universes.art/en/specials/malba-buenos-aires/eduardo-costantini-interview> [dostęp: 14.05.2024].

Remedios Varo, Helio Oiticiki, Wifredo Lama, Joaquina Torresa Garcí, Ernesto Neto, Lygii Clark.

Wszystkie cztery muzea są w forpoczcie nowoczesnego programowania działań edukacyjnych i upowszechniania wiedzy o sztuce i kulturze. Amparo jako pierwsze w regionie wprowadzało technologie cyfrowe w przestrzeni wystawienniczej i online, aby rozpowszechnić swoje treści informacyjne. Są to prestiżowe i bogate instytucje współpracujące z innymi ośrodkami w Ameryce Łacińskiej i na świecie.

Ład korporacyjny w tych instytucjach powoduje oddzielenie w obrębie struktury organizacyjnej działu merytorycznego od funkcji zarządczych.

Status prywatny tych muzeów sugerować może hipotezę o konserwatywnej, oligarchicznej i ekskluzywnej linii programowej odpowiadającej interesom klasowym właścicieli. Korporacyjny sposób zarządzania i uzależnienie od nieustannego pozyskiwania środków na działalność również daje asumpt do przypuszczeń, że prowadzi się tam zachowawczą i sprzyjającą interesariuszom korporacyjnym politykę wystawienniczą oraz naukowo-dydaktyczną. Tak się jednak nie stało. Wszystkie cztery instytucje wprowadziły w ostatnich dziesięciu latach treści, które nie reprezentują klasowo i etnicznie ich właścicieli ani organów zarządczych, ani nie replikują wcześniejszych praktyk kolekcjonerskich i kuratorskich.

Na czym polegały te transformacje, w jaki sposób się przejawiały i co leży u podstaw nowego kursu tych muzeów? Na te pytania postaram się odpowiedzieć, analizując ich program wystawienniczy, zmiany kadrowe i sposoby finansowania.

Czym jest poszerzanie i zmiana pola widzialnego w kontekście społeczeństw postkolonialnych?

Świadomość wszechobecnej i wyjątkowo trwałej siły starych struktur i systemów symbolicznych wytworzonych przez kolonizację i trwałą dominację europejską, ale też świadomość przetrwania społeczności rdzennych w niemalże nienaruszonym stanie do drugiej połowy XX wieku, wywołały regionalne studia nad ludnością i kulturami uciskanymi, które ewoluowały w kierunku badań nad rozwojem, postkolonializmem, dekolonizacją i wyzwoleniem. Dostarczają one interdyscyplinarnych ram teoretycznych do rozważań na temat zmian w polu sztuki, w tym w muzealnictwie w Ameryce Łacińskiej. Nie jest przedmiotem tego artykułu głębsza ich analiza, stąd ograniczę się do tych intuicji teoretycznych, które pozwolą nam przyrzeć się transformacjom, do jakich doszło w zarządzaniu widzialnością w czterech analizowanych w niniejszym artykule muzeach.

Anibal Quijano, peruwiański socjolog, wprowadził koncepcję kolonialności władzy, która opisuje trwałe struktury dominacji i nierówności

Dekolonizowanie instytucji muzealnych w państwach takich jak Meksyk, Peru, Brazylia czy Argentyna, gdzie żyją potomkowie tych, którzy kolonizowali, i tych, których kolonizowano, gdzie społeczności rdzenne oraz ludność pochodząca od czarnych niewolników przetrwała i tworzy swoją kulturę, ma inny wymiar niż w Londynie, Paryżu, Madrycie czy Amsterdamie. Takie starania w muzeach latynoamerykańskich mają na celu przeformułowanie relacji, które były oparte między innymi na sądzie estetycznym (biały – ładny, cywilizowany; nie-biały – brzydki, gorszy, dziki, bez kultury) poprzez pracę nad tym, co jest widzialne, ale też przez zmianę w podejściu do badań i budowania wiedzy o sztuce współczesnej

uksztalowane przez kolonializm, a utrzymujące się do dziś w sferach politycznej, ekonomicznej, społecznej i epistemologicznej. Według niego kolonialność władzy opiera się na narzuceniu rasowo-etnicznej klasyfikacji ludności świata jako fundamentu globalnego wzorca władzy kapitalistycznej. Działa ona na materialnych i subiektywnych płaszczyznach codziennego życia. Krytykował eurocentryzm i racjonalność nowoczesności, twierdząc, że są one głęboko zakorzenione w kolonialnej matrycy władzy. Kolonializm i modernizm wprowadziły pojęcie rasy, by zarządzać społeczeństwem podbitym. W 2000 roku pisał tak o fundamentalnej i sterującej kategorii rasy w regulacji społeczeństw latynoamerykańskich, w *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America*¹¹:

Rasistowska dystrybucja nowych tożsamości w zniewolonych rdzennych i afrykańskich społecznościach została połączona z rasistowską dystrybucją pracy, prestiżu, pozycji społecznych i formami eksploatacji kolonialnego kapitalizmu. Dokonało się to przede wszystkim poprzez quasi-wyłączne powiązanie bieli z pracą zarobkową, oczywiście, z wysokimi stanowiskami w administracji kolonialnej.

Quijano postulował potrzebę **epistemologicznego wyzwolenia i uznania różnorodności wiedzy**¹².

Przenosząc ten postulat na realia muzealnicze, trzeba interpretować dekolonizację jako porzucenie starych narracji głównego nurtu o historii, naturze nierówności, powodach pozycji społecznej czarnych i ludności rdzennej. Sugerowałyby wyzwolenie z traktowania tylko jednej opowieści, wizji, estetyki jako wzorowej. Oznaczałoby tworzenie wystaw i programów edukacyjnych w oparciu o założenia krytyczne co do wszelkich relacji i ośrodków władzy. Sprowadzałyby się też do bardziej kolektywnego, interdyscyplinarnego i różnorodnego procesu generowania scenariuszy wystawienniczych i działań naukowo-dydaktycznych wokół ekspozycji. Ten sposób stanowiłby kontrę do wzoru indywidualizmu i liberalizmu.

Dodatkowe postulaty wysuwa Walter Mignolo w artykule *Reconstitución epistémica/estética: la aiesthesis decolonial una década después* z 2019 roku, poświęconego konieczności myślenia w kategoriach *aesthesis* (a nie sztuki czy estetyki). Sięgając do greckiego terminu *aesthesis*,

11 A. Quijano, *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America*, Nepantla: Views from South, 2000, v. 1, n. 3, Durham 2000, <https://www.decolonial-translation.com/english/quijano-coloniality-of-power.pdf> [dostęp: 14.05.2024].

12 A. Quijano, *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, „Perú Indígena” 1992, v. 13 (29), s. 11–20, <https://arqueologiageneralunca.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/quijano-colonialidad-y-modernidad-racionalidad.pdf> [dostęp: 14.05.2024].

który można przetłumaczyć jako „zmysłowe postrzeganie” lub „odczuwanie”, możemy wyrwać się z „hegemonicznych” pojęć epistemologii i estetyki w celu zrewolucjonizowania i wyzwolenia się z kolonialnych struktur władzy/wiedzy. Mignolo uważa, że rekonstrukcja jest możliwa, gdy wyjdziemy poza dychotomię między wiedzą a zmysłowością, intelektem a percepcją cielesną. Chciałoby się dodać: poza świat binarny, męsko-żeński.

Budowanie nowych, dekolonialnych wystaw i programów badawczo-dydaktycznych przy zachowaniu podejścia Mignolo oznaczałoby otwarcie na inne formy wiedzy, na kreowanie angażujących doświadczeń, na wpuszczanie wiedzy i doświadczenia społeczności marginalnych i podległych: *queer*, Czarnych, plemion i wspólnot rdzennych, na włączanie materiałów i technik wernakularnych¹³, których stosowanie wymaga połączenia tych obszarów wiedzy, które Grecy definiowali jako: *episteme* (teoria), *metis* (praktyczna, cielesna), *poiesis* (wiedza sprawcza, kreatywna).

Sprawdzając w praktyce te ujęcia teoretyczne w celu zbadania procesów dekolonizacji muzeów w krajach niegdyś podległych, przyglądam się, czy w ostatniej dekadzie doszło w nich do takich zdarzeń jak:

- Dodanie prac artystów z mniejszości do wystaw stałych, co symbolizuje poszerzenie pola widzialnego i kanonu sztuki w kolekcji.
- Organizacja czasowych wystaw prezentujących mniejszości w nowym świetle, unikanie stereotypów i starych modeli reprezentacji.
- Realizacja wystaw artystów z grup dyskryminowanych, co świadczy o rekonstrukcji świata sztuki i emancypacji tych środowisk.
- Pełna atrybucja autorstwa wszystkich pracujących nad dziełami wystawianymi, równorzędne traktowanie twórców z klasy robotniczej.
- Produkcja wystaw kwestionujących porządek postkolonialny i dominującą estetykę oraz pokazujących opór klasowo-rasowy.
- Zmiana kadry kuratorskiej i dyrekcji poprzez zatrudnienie osób spoza dominującej elity, co wspiera różnorodność wizji i reprezentację mniejszości.
- Udostępnienie programu naukowo-dydaktycznego w językach mniejszości, z naciskiem na rewizję historii oficjalnej i alternatywne narracje.

13 Posługuję się terminem „wernakularna kultura materialna, niematerialna” w odniesieniu do spektrum praktyk grup mniejszościowych (w odróżnieniu od kultury dominującej grup mających przewagę społeczną, ekonomiczną lub/i polityczną w danym społeczeństwie). Grupy te mogą być wyznaczone przez mieszane kryteria symboliczne, normatywne, ale też klasowe. Celowo unikam terminów "kultura ludowa", "kultura tradycyjna", dlatego że w kontekście latynoamerykańskim mniejszości rasowe, etniczne nie zawsze mieszkają poza miastem, nie zawsze trudnią się rolnictwem, nie zawsze też są tradycyjne, to znaczy nie mają swoich źródeł w tamtym regionie.

Rewolucyjne przewrót w MASP

Objęcie funkcji dyrektora artystycznego przez Adriano Pedrosę w 2014 roku oznaczało radykalną przemianę misji i wizji MASP. Nowe MASP miało być różnorodne, pluralistyczne i wielorakie (*diverso, multiplo, plural*)¹⁴. Wcześniej była to instytucja odznaczająca się bardzo bogatą kolekcją sztuki europejskiej, która specjalizowała się w organizowaniu wystaw typu *blockbuster*. Jej program przez lata ograniczał się do sprowadzania do Brazylii arcydzieł sztuki z Włoch, Francji, Niemiec, Japonii, Korei, Stanów Zjednoczonych. W dekadzie poprzedzającej rewolucyjne tąpnięcie zrealizowała pokazy prac Vermeera, Freuda, Caravaggia, Modiglianigo, de Chirico, Chagalla, Rodina, Poussina. Współpracowała wówczas chętnie z kolekcjami prywatnymi i korporacyjnymi, używając swojej przestrzeni i pozwalając na prezentację ich zbiorów (np. Itau, MAPFRE, Farnesina, Sattamini, Caixanova).

Pedrosa przywrócił następnie szklane sztalugi Liny Bo Bardi jako ekspozytory dla wystawy stałej. Zależało mu na wyeliminowaniu hierarchii, z góry ustalonych tras i na zakwestionowaniu kanonicznych narracji historii sztuki. Gest usunięcia obrazów ze ścian i umieszczenia ich na sztalugach wskazywał „na desakralizację dzieł, by uczynić je bliższymi dla publiczności”. Podpisy umieszczono na odwrocie prac, by pierwsze zetknięcie z nimi wolne było od kontekstów historii sztuki. Doświadczenie muzeum stało się bardziej humanistyczne, pluralistyczne i demokratyczne. Dostrzec w tym można również założenia filozofii edukacji brazylijskiego myśliciela Paula Freire, prawnika i nauczyciela dorosłych, który był autorem „Pedagogiki uciśnionych” i „Pedagogiki nadziei”.

Freire odrzucał proces edukacji, w której nauczyciel „przelewa” całość wiedzy uczniowi, uczeń pozostaje bierny, pedagog kontroluje całokształt treści i dominuje nad nim. Zamiast tego proponował pedagogikę problemową, opartą na dialogu, aktywnym i kolektywnym procesie pozyskiwania i kreowania wiedzy, na krytycznym myśleniu i wspólnym działaniu na rzecz wyzwolenia poprzez edukację. Wiedza powinna rodzić się w dialogu. W wyniku obserwacji, rozpoznania, dekonstrukcji, wreszcie w działaniu powstają nowe podejścia do rzeczywistości doświadczanej. Taka koncepcja opiera się na postawie Freire, ufającego, że jednostka jest zdolna do zwiększania i zmieniania swojej świadomości. To w jej plastycznej świadomości znajduje się źródło sprawczości i emancypacji. Podobnie dzieje się na wystawie stałej w MASP. Kuratorzy, kompletnie dekonstru-

14 M. do Carmo M. P. de Pontes, A. Pedrosa and the the MASP: an interview, Conceptual Fine Arts, <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2016/03/09/interview-director-adriano-pedrosa-on-his-quest-to-make-masp-multiple-diverse-and-plural/>[dostęp: 14.05.2024]; L. Neri, *Multiplo, diverso, plural: Museu de arte de Sao Paulo*, <https://gagosian.com/quarterly/2020/05/28/multiplo-diverso-plural-museu-de-arte-de-sao-paulo-interview/>[dostęp: 14.05.2024].

ując i odrzucając wszelkie formy segregacji obrazów (czy to chronologia, czy forma, medium, treść), sprowokowali zwiedzających do swobodnych interpretacji. Zawierzyli ich umiejętnościom. Wycofali się z pozycji władzy, oddając to pole odbiorcom.

Wystawa stała, *Acervo em transformação*, jest też cały czas przekształcana, dodawane i wycofywane są obiekty. Daje to publiczności sygnał, że kanon jest płynny. W ciągu ostatnich 10 lat zostały tam wyeksponowane też prace artystów outsiderów (Djanira da Motta e Silva, José Antônio da Silva, Maria Auxiliadora da Silva), czarnych twórców między innymi z Rubema Valentim (obrazy sprawiające wrażenie abstrakcji geometrycznych, w rzeczywistości prezentujące symbole afrobrazylijskie), Daltona Paula (portrety abolicjonistów João de Deus Nascimento i Zeferina, którzy byli przywódcami powstań niewolników w Brazylii, historia oficjalna jednak na długo o nich zapomniana i milczała). Wreszcie pomieściła również obiekty stworzone przez rdzenne artystki: Carmézię Emiliano z etnii Macuxi, jednego z plemion rdzennych zamieszkujących stan Roraima w północnej Brazylii¹⁵, oraz Duhigó Tukano z etnii Tukano¹⁶, ze społeczności Pari Cachocheira, w stanie Amazonas. W rezultacie estetyczne *universum*, wykreowane w ramach tej wystawy, łączy w sobie style, media, szkoły, epoki, kierunki. Reprezentuje rodzime i importowane kultury. Łączy bez segregacji i selekcji odmienne wizje świata i filozofie. Jest na niej katolicki Chrystus, afrykańskie orishas, drzewo życia Wazaka z mitu wyjaśniającego istnienie góry Roraima, gdzie mieszka plemię Macuxi.

Adriano Pedrosa przeniósł do MASP sprawdzony koncept wystawy *Histórias Mestiças* (jaką zorganizował z antropolożką kulturową Lilią Schwarcz w 2014 roku z Instituto Tomie Ohtake), który nie posługuje się aparatem teoretycznym i metodologicznym historii sztuki i nauki o sztuce, lecz sięga po antropologię i socjologię w celu konstruowania scenariuszy ekspozycji. W ten sposób powstały w latach 2016–2024 wystawy i towarzyszące im konferencje, publikacje, działania edukacyjne poświęcone historii kobiet, dzieciństwa, seksualności, wspólnoty Czarnych, potomków nie-

15 *Carmézia Emiliano: a árvore da vida*, <https://www.masp.org.br/exposicoes/carmezia-emiliano-arvore-vida> [dostęp: 14.05.2024]; *Masp apresenta mostra com obras de artistas mulheres doadas recentemente ao museu*, Artsoul, 2021, <https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-acervo-em-transformacao-doacoes-recentes-1> [dostęp: 14.05.2024].

16 *Artista amazonense Duhigó Tukano é destaque em exposição na Argentina*, Acrítica, <https://www.acritica.com/entretenimento/artista-amazonense-duhigo-tukano-e-destaque-em-exposic-o-na-argentina-1.307467> [dostęp: 14.05.2024]; *Duhigó: artista indígena guardiã da cultura Tukano*, Mandala Lunar, <https://www.mandalalunar.com.br/cultura-regenerativa/duhigo-artista-indigena-guardia-da-cultura-tukano/> [dostęp: 14.05.2024].

wolników¹⁷, ludności rdzennej¹⁸, społeczności *queer*¹⁹. Każda z nich, choć szczególnie omawiała brazylijski kontekst, włączała również perspektywy innych kultur, np. ze Stanów Zjednoczonych, Meksyku, Nowej Zelandii. Tworzenie ich jest *idée fixe* Pedrosy, który chce maksymalnie rozszerzyć wątki w zbiorowych narracjach. Stosuje sztuki wizualne jako narzędzie do komunikowania tego, co dostrzega w literaturze latynoamerykańskiej. Fakty, legendy i magia istnieją w niej równocześnie i na równych prawach, wątki można zacząć czytać w każdym momencie jak u Cortázar, a następnie swobodnie łączyć. Wyzwolenie przychodzi wraz z możliwością wyboru tego, na co patrzymy, i z dowolnością interpretacji.

MASP nadal szeroko współpracował z zagranicznymi instytucjami, importował i eksportował obiekty, wystawy. Bliskie więzi i wcześniejsza międzynarodowa kariera Pedrosy pomagały w kontaktach z Tate Modern, Museum of Contemporary Art in Chicago, National Gallery w Waszyngtonie, Museum of Fine Arts w Houston, Los Angeles County Museum, MALBA. Muzeum nadal organizowało wystawy czasowe białych geniuszy, zrealizowało prezentacje przeglądowe Gauguina, Bacona, Degasa. Są one jednak mniejszością. Częściej można było tam trafić na wystawę artystek (m.in. Anny Marii Maiolino, Judith Lauand, Beatriz Milhazes, Guerilla Girls, Lygii Pape, Gego, Any Belli Geiger), twórców Czarnych (m.in. Dalton Paula, Rubem Valentim, Djaniry, Marii Auxiliadora) i rdzennych (Glicéria Tupinambá, Alexandre Mortagua, Sheroanawe Hakihiiwe, Sky Hopinka, Bepy Kayapó, Joseca Yanomami).

Nie sposób omówić wszystkich działań wystawienniczych, dlatego skupię się na wystawie prac Daltona Paula²⁰, która dobrze egzemplifikuje, czym jest wyzwolone wystawiennictwo przełamujące kolonialne normy rządzące rasą i tym, jak jest ukazywana. Ekspozycja oferowała publiczności spojrzenie na społeczność podległą. Zaprezentowano 30 portretów afrobrazylijskich jednostek charakteryzujące się dużą sprawczością, które wyszły poza rolę ofiary. Skupiono się na ważnych postaciach z historii Afrobrazylii, na ludziach z *quilombos* (osad uciekinierów, zbiegów z plantacji), przywódcach starszyzny, znachorach, zielarzach.

MASP pokazał również historyczne tekstylia jako dzieła sztuki (a nie artefakty) z Peru i Boliwii oraz ceramikę z Kolumbii. Tym samym nie oddziela rzemiosła od sztuki, wykonuje gest inkluzywny dla innych tradycji estetycznych, które zostały wypracowane przez społeczeństwa antyczne i rdzenne.

17 <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas> [dostęp: 14.05.2024].

18 <https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-indigenas> [dostęp: 14.05.2024].

19 <https://masp.org.br/en/seminars/queer-histories-2022> [dostęp: 14.05.2024].

20 <https://masp.org.br/exposicoes/dalton-paula> [dostęp: 14.05.2024].

Reasumując: w przypadku transformacji programu wystawienniczego i edukacyjnego MASP przeszło strategiczną oraz wszechstronną zmianę, która diametralnie przekształciła tę instytucję i jej więzi ze wszystkimi warstwami i grupami społeczeństwa brazylijskiego. Co ciekawe, nie wywołało to odpływu sponsorów i fundatorów. Przeciwnie, w ostatnich dziesięciu latach rosła liczba publicznych i prywatnych mecenasów. Działania muzeum były promowane w lokalnych, stanowych i federalnych mediach, zyskały również uznanie prasy branżowej w Stanach i Europie. Różnorodny, wieloraki i pluralistyczny MASP jest bardziej rozpoznawalną i częściej odwiedzaną instytucją niż jego wcześniejsza wersja.

MASP dokonało także zmian w polityce kadrowej.

Zatrudniło pierwszych kuratorów wywodzących się z mniejszości. Odpowiadali oni zarówno za przygotowanie wystaw czasowych (*Histórias Afro Atlânticas*, *Historias Indigenas*), jak i za dywersyfikację zbiorów, nowe zakupy czy lobbowanie darowizn. Pierwsi czarni kuratorzy, Helio Menezes i Ayrson Heraclito, zostali zatrudnieni dopiero w 2017 roku²¹. Sandra Benites, z etnii Guaraní Nandeva, została włączona do zespołu kuratorskiego przygotowującego wystawę *Histórias Brasileiras* i do projektu *Historias Indigenas*²². Muzeum nagłośniło w kraju i za granicą ten fakt. Niemniej Benites szybko odeszła z pracy, przywołując jako powód swojej rezygnacji cenzurę polegającą na odrzuceniu fotografii przedstawiającej komunistyczny *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (Ruch Bezrolnych Robotników), od lat osiemdziesiątych walczący o reformę rolną i przeciwko niesprawiedliwości społecznej na obszarach wiejskich²³. Taka cenzura prewencyjna ze strony MASP

21 E. Bittencourt, *Remembering Jaider Esbell and How His Activism Challenged Art Institutions*, Hyperallergic, <https://hyperallergic.com/700121/remembering-jaider-esbell-and-how-his-activism-challenged-art-institutions/> [dostęp: 14.05.2024]; Hélio Menezes, *America Latina*, <https://amlatina.contemporaryand.com/people/helio-menezes/> [dostęp: 14.05.2024]; T. Trouillot, *Hélio Menezes's Radical Collective Practice*, <https://www.frieze.com/article/helio-menezess-radical-collective-practice> [dostęp: 14.05.2024].

22 L. Ribeiro, *Indigenous Histories: Stories told, and many more still untold*, *America Latina*, <https://amlatina.contemporaryand.com/editorial/indigenous-histories-stories-told-and-many-more-still-untold/> [dostęp: 14.05.2024].

23 J. Langlois, *Brazil's First Indigenous Curator: 'We're Not Afraid Anymore'*, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2020/05/22/arts/design/sandra-benites-brazil-museum-curator.html> [dostęp: 14.05.2024]; *Brazil's first institutional indigenous curator quits over censorship row*, „Art Review”, <https://artreview.com/brazils->

może wskazywać, że w czasie rządów Bolsonaro dywersyfikacja widzialności była akceptowalnym ruchem, ale podnoszenie kwestii klasowych i eksploatacji ekonomicznej już wychodziło poza ramy, na jakie może sobie pozwolić muzeum. Zatem transformacja MASP zaszła w obszarze symbolicznym i estetycznym. Różnorodność, pluralizm i wielorakość zaczęły być wartościami, które warunkują to, co widzimy, ale nowym tabu stało się to, co powinno się wydarzyć w heterogenicznym i niezwykle klasistowskim społeczeństwie brazylijskim²⁴.

Kontrolowane ruchy tektoniczne w MAC Lima

Museo de Arte Contemporáneo Lima jest spadkobiercą Instituto Arte Contemporáneo i jako takie ma za sobą ponad sześćdziesiąt lat działalności polegającej na promocji awangardowych artystów z Peru i z Ameryki Łacińskiej. Jako muzeum MAC Lima działa o wiele krócej. Jego siedziba została oddana do użytku publiczności w 2013 roku. W pierwszych latach skupiono się na eksponowaniu *chefs d'oeuvre* zgromadzonych latami dzięki darowiznom artystów i kolekcjonerów, co w praktyce oznaczało, że odbiorcy mogli oglądać abstrakcję geometryczną, op-art, sztukę kinetyczną z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych²⁵. Pokuszono się też

-first-institutional-indigenous-curator-quits-over-censorship-row-sandra-benites/[dostęp: 14.05.2024]; Sandra Benites, *MASP's first indigenous curator, quits amid censorship kerfuffle*, the Art Forum, <https://www.artforum.com/news/sandra-benites-masps-first-indigenous-curator-quits-amid-censorship-kerfuffle-2-251828/> [dostęp: 14.05.2024].

- 24 Społeczeństwo brazylijskie charakteryzuje się bardzo niską mobilnością społeczną, dużymi nierównościami ekonomicznymi (blisko 30% dochodu narodowego jest w rękach 1% ludności), to znaczy, że podział klasowy jest stabilny, że klasy wchodzą ze sobą w interakcje w sposób znormatywizowany i sztywny. Klasy niższe są wykluczone z szeregu usług i dóbr publicznych, w tym z kultury. Więcej informacji można znaleźć w: *Social exclusion and mobility in Brazil*, red. E. Gacitua Mario, M. Woolcock, The World Bank, 2008; R. Pimentel, *Equal before the Law, but not in practice. Brazil's Social Inequality Crisis*, „Harvard Political Review” 2022; C. Oliveira, *Brazil drops by one position in Development Index, ranks 2nd in income concentration*, „Brasil de Fato” 10.12.2019; G. Moura de Oliveria, M. Verissimo Veronese, *Brasil y el “fenomeno Bolsonaro”. Un análisis preliminar*, „Revista mexicana de ciencias políticas” 2019, vol. 64, nr 237, s. 245–267; D. Franca, *Desigualdades y segregación residencial por raza y clase*, „Andamios” 2018, vol. 15, nr 36, s.163–195; H.M. Murgel Starling, L. Moritz Schwarcz, *Brazil. A biography*, London 2019.
- 25 *The Principle of Negative Space*, <https://artsandculture.google.com/story/aaxBcIlg216GeJg> [dostęp: 14.05.2024]; *El principio del vacío, En Lima*, <https://enlima.pe/agenda-cultural/exposicion/el-principio-del-vacio> [dostęp: 14.05.2024]; *De lo moderno a lo contemporáneo. 60 años del IAC* <https://www.youtube.com/watch?v=jvae9Ngr2Jc> [dostęp: 14.05.2024].

o bardziej komercyjne propozycje, jak wystawa dizajnerki Agathy Ruiz de la Prada²⁶ i fotografa Dawida LaChapelle²⁷. Zaproponowano też krytyczną wystawę o muzealnictwie w Peru: *Vacío museal. Medio siglo de museotopías peruanas (1966–2016)*²⁸. Rzadkością były ekspozycje traktujące o aktualnych problemach społecznych, ekonomicznych czy ekologicznych. Niemniej jednak zdarzały się, czego przykładem jest wystawa brazylijskiego artysty Vika Muniza czy pokaz filmu dokumentalnego Carlosa Llenera o sztuce ludowej w Peru: *Saynatakuna*²⁹. Postawiono wówczas raczej na inkluzywne i angażujące formy upowszechniania wiedzy o sztuce nowoczesnej i współczesnej wśród odbiorców z różnych kategorii wiekowych³⁰.

Drastyczna zmiana przyszła do MAC Lima wraz z zatrudnieniem Giuliany Vidarte na stanowisko kierowniczkki działu kuratorskiego w 2019³¹. Zmiana była istotna zarówno merytorycznie, jak i wizualnie. W ślad za nią nastąpiło odcięcie się od wcześniejszego wizerunku. MAC uruchomił nowe kanały cyfrowe do dystrybucji treści, pojawił się nowy profil na YouTube³², na Instagramie oraz zaczęły być wydawane podcasty³³.

Giuliana Vidarte w latach 2015–2018 była kuratorką projektu Bufeo: Amazonia+Art, zajmującego się badaniem i upowszechnianiem sztuki amazońskiej. Tuż przed wyborem na kierowniczkę działu kura-

26 Ágatha Ruiz de la Prada at the MAC Lima, <https://artsandculture.google.com/story/kQxhVlob19n4LQ> [dostęp: 14.05.2024].

27 David LaChapelle 1984–2013, <https://artsandculture.google.com/story/eAvhAy8J3cvSLw> [dostęp: 14.05.2024].

28 *Vacío museal. Medio siglo de museotopías peruanas (1966–2016)*, Terremoto, <https://terremoto.mx/online/vacio-museal-medio-siglo-de-museotopias-peruanas-1966-2016/> [dostęp: 14.05.2024].

29 Wideo prezentujące wystawę Vika Muniza w MAC Lima w 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=iNu0Wa4X9EE&t=19s> [dostęp: 14.05.2024]; strona artysty Vika Muniza <https://vikmuniz.net/news/closer-to-the-image-mac-lima> [dostęp: 14.05.2024].

30 Wideorelacja z oprowadzania dla dzieci, jakie zrobił Muniz, <https://www.youtube.com/watch?v=Q7kMHT0UIF4> [dostęp: 14.05.2024]; wideo prezentujące działania z publicznością, <https://www.youtube.com/watch?v=f3H6j-HADfal> [dostęp: 14.05.2024]; program telewizji publicznej o działaniach edukacyjnych w MAC Lima, <https://www.youtube.com/watch?v=YOfy8Nmrklk> [dostęp: 14.05.2024].

31 Profil Giuliany Vidarte na stronie Art Nexus <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/60b00d6b79514f7ed7a83ed7/112/giuliana-vidarte-head-of-curatorships-and-exhibitions-at-museo-de-arte-contemporaneo-de-lima-maclima> [dostęp: 14.05.2024].

32 Stare konto YouTube – <https://www.youtube.com/@MUSEOMACLIMA> [dostęp: 14.05.2024] i nowe uruchomione w 2020 roku – https://www.youtube.com/@maclima_pe [dostęp: 14.05.2024].

33 Kanał youtube'owy MAC Lima https://www.youtube.com/@maclima_pe/videos [dostęp: 14.05.2024].

torskiego MAC Lima pracowała przy realizacji peruwiańskiego pawilonu na 58. Biennale w Wenecji. Była to wystawa *Indios Antropófagos. A butterfly Garden in the (Urban) Jungle*³⁴.

Przeorganizowano wystawę stałą, włączono do niej prace kobiet i Czarnych. To nie na nią położono jednak nacisk, ale na wystawy czasowe. Program tych wystaw zaczęto budować w odniesieniu nie tyle do problemu różnorodności etnicznej i rasowej twórców, co przez zajęcie się problemami, które dotyczą szerszych klas, warstw i wspólnot etnicznych. Zwrócono się w kierunku takich zagadnień, jak katastrofa klimatyczna i krajobraz Peru. Ten strategiczny gest czerpie obficie zarówno ze współczesnych, jak i antycznych kultur rdzennych tego kraju. W efekcie w kolejnych latach otwarto wystawy zbiorowe: *Desbosque. Desenterrando señales*³⁵ (2021), *Negar el desierto* (2022)³⁶, *Los ríos pueden existir sin aguas pero no sin orillas* (2023)³⁷. Wszystkie skupiały się na środowisku naturalnym, dotyczyły związków ekosystemów (lasów, rzek, pustyń) z lokalną społecznością. Tym samym również eksponowały współczesne wyzwania związane z kryzysem ekologicznym i ekspansją przedsiębiorstw/inwestorów, jakie stoją przed wspólnotami rdzennymi. Oprócz ukazania perspektywy mniejszości kuratorzy włączyli prace wykonane przez artystów rdzennych, ale też innych mniejszości etnicznych (wywodzących się z imigrantów chińskich, japońskich, żydowskich). Wystawy przedstawiały prace wykonane w technikach rzemieślniczych (drewno, tkaniny, ceramika) i prezentujące wzornictwo przedhiszpańskie i ludowe.

Kolejnym sposobem na włączenie estetyki rdzennej było organizowanie wystaw, w których współcześni artyści odnoszą się do dziedzictwa kultur andyjskich i interpretują je albo wchodzą w dialog kulturami wernakularnymi, rozwijającymi się na prowincji Peru. I tak w 2022 roku artysta peruwiański Huanchaco stworzył instalację *Civilización Atalaya* poświęconą temu, jak archeologiczne odkrycia i szczątki dawnych cywilizacji służą kreowaniu fikcji. Ekspozycja problematyzowała, na ile możliwe jest dojście do prawdy o przeszłości Peru, ale też sugerowała, że to może być zbędne. Podobne podejście do dywersyfikacji spojrzenia zastosowano w przypadku dwóch innych wystaw, które odnosiły się do medycyny wer-

34 Strona prezentująca wystawę w pawilonie Peru: *Indios Antropófagos. A butterfly Garden in the (Urban) Jungle*, Universes in Universe, <https://universes.art/en/venice-biennale/2019/pavilions-arsenale/peru> [dostęp: 14.05.2024]; profil Giuliany Vidarte: <https://insiteart.org/common-thread/contributors/giuliana-vidarte> [dostęp: 14.05.2024].

35 Strona wystawy: *Desbosque. Desenterrando señales*, <https://maclima.pe/project/desbosque-desenterrando-senales/> [dostęp: 14.05.2024].

36 Strona wystawy: *Negar el desierto*, <https://maclima.pe/project/negar-el-desierto/>; *Negar el desierto* www.negareldesierto.pe [dostęp: 14.05.2024].

37 Strona wystawy: *Los ríos pueden existir sin aguas pero no sin orillas*, <https://maclima.pe/project/los-rios-pueden-existir-sin-aguas-pero-no-sin-orillas/> [dostęp: 14.05.2024].

nakularnej i praktyk rdzennych społeczności skoncentrowanych na leczeniu i zdrowiu: *Cómo te cura, cómo levanta, cómo florece*³⁸ (2021) i *Madres plantas y mujeres luchadoras. Visiones desde Cantagallo*³⁹.

Jeszcze innym podejściem do dekolonizacji wystawienniczych praktyk w MAC Lima jest otwarcie się na prezentację obiektów wykonanych przez rzemieślników w technikach tradycyjnych. Co warte podkreślenia, w tekstach ekspozycyjnych wszyscy autorzy zostali zidentyfikowani i wymienieni w opisach⁴⁰. Pewne *novum* zaś stanowi to, wcześniej na przykład bardzo znana twórczyni sztuki tekstylnej Olga de Amaral nigdy nie wspominała rzeczywistych autorów jej koncepcji.

Z okazji 200-lecia powstania Peru MAC Lima zrealizowało wystawę *La resistencia del pincel*⁴¹, która formalnie ograniczała się do malarstwa i grafiki. Zaproszono do niej artystów outsiderów, kobiety i mężczyzn, rdzennych i ludowych, z 16 regionów Peru, takich, jak m. in. Lima, Piura, Apurímac, Loreto, Cajamarca, Ucayali i Cusco. Podjęli oni temat tożsamości narodowej i oporu, trwania nieuropeizowanych kultur. Wielu z nich kwestionowało istnienie jedności narodowej, wskazywało na brak koherentnej wspólnoty, zgodnej co do interpretacji przeszłości i jej wartości. Pokazane prace odznaczały się kolorystyką, motywami, wzorami, ikonografią typową dla estetycznego *universum* popkultury wernakularnej⁴². Odbiegają one od akademickiego, realistycznego malarstwa, bliżej tej ekspresji do symbolizmu i komunikacji reklamowej, uproszczonej i wyrazistej. Część krytyków, tradycionali-

38 Strona wystawy: *Cómo te cura, cómo levanta, cómo florece*, <https://maclima.pe/2021/09/23/como-te-cura-como-levanta-como-florece-la-nueva-instalacion-sonora-del-mac-lima/> [dostęp: 14.05.2024].

39 Strona wystawy: *Madres plantas y mujeres luchadoras. Visiones desde Cantagallo*: <https://maclima.pe/project/madres-plantas-y-mujeres-luchadores-visiones-desde-cantagallo/> [dostęp: 14.05.2024].

40 *Water ecosystem activities* <https://raffreyre.com/es/water-ecosystem-activities/> [dostęp: 14.05.2024] i reportaż o wystawie *Ecosistema del agua*: <https://shorturl.at/otybx> [dostęp: 14.05.2024].

41 Reportaż o wystawie *La resistencia del pincel*: <https://www.youtube.com/watch?v=8Izpq0q1too> [dostęp: 14.05.2024]; *La Resistencia del Pincel*, La noticia, <https://lanoticia.com.pe/mac-lima-la-resistencia-del-pincel-inicia-segunda-etapa/> [dostęp: 14.05.2024]; strona oficjalna wystawy *La resistencia del pincel*: <https://maclima.pe/project/la-resistencia-del-pincel/> [dostęp: 14.05.2024].

42 Kultury wernakularne, lokalne, które oparte są na tożsamości etnicznej, ale też klasowej, są żywym tworem. Oznacza to, że wytwarzają obok tradycyjnych artefaktów aktualne formy i media, na przykład neonowe grafiki reklamowe, murale w przestrzeni miejskiej w Limie albo w Ciudad de Mexico czy architekturę neoandyską autorstwa Freddy Mamani.

stów, oceniłaby tę twórczość jako kiczowatą, kuratorzy wystawy uznali ją za ważny obszar współczesnej sztuki peruwiańskiej.

Nie doszło w tym muzeum do zmian kadrowych i zaproszenia do zespołu kuratorskiego osób z mniejszości. Ale zespół muzeum szeroko współpracował z artystami i społecznościami, konsultując swoje aktywności i dając im platformę do bezpośredniego dialogu z publicznością na warsztatach, wykładach, konferencjach, wernisażach.

Co jest ciekawe, transformacja tego muzeum jest współfinansowana przez środki korporacyjne (Bancomer, Movistar, Inmobiliaria Pakarina, Bloomberg), międzynarodowe (Unię Europejską, Getty Foundation, ambasadę Francji) oraz z darowizn osób prywatnych⁴³. Instytucja utrzymuje się również ze sprzedaży biletów oraz wynajmu powierzchni. Nie przedstawia żadnych dochodów ze źródeł publicznych. Otwarcie się na artystów z mniejszości wzbudziło zainteresowanie sponsorów, chcących w ten sposób realizować swoją politykę społecznej odpowiedzialności biznesu (CSR). Wszak budowanie relacji klienckich w takich sektorach jak telefonia czy banki polega na szerokim oddziaływaniu na wiele segmentów rynku.

W przypadku MAC Lima kuratorzy subtelnie i nie wprost dokonują rewizji kolonizacji i jej wpływu na współczesne Peru poprzez podnoszenie na agendzie publicznej kwestii destrukcji środowiska, dyskryminacji ludności, ale też poprzez uznanie estetyki popularnej za współczesny kanon sztuki wizualnej. Sięgnęli oni również po alternatywne interpretacje natury i historii na przykładzie regionu Amazonii, poszerzając tym samym pole wiedzy i włączając inne głosy generujące tę wiedzę. W okresie pandemii Covid-19 muzeum sięgnęło też po wiedzę o wernakularnej medycynie. W rezultacie rozszerzeniu ulegają źródła poznania i metody działania. Dochodzi do pewnego wyzwolenia się z jednej opowieści na temat rzeczywistości peruwiańskiej. Nie ma tu jednak miejsca na swoistą akcję afirmatywną, tworzenie wystaw prezentujących wyłącznie twórczość *indigenas*, Czarnych, *queer*. Unika się w ten sposób pewnej stereotypizacji tych mniejszości. Ci artyści wraz z mainstreamowymi biorą udział w tych samych wystawach, jak różne wątki tej samej tkaniny.

Przemiana ewolucyjna w Museo Amparo

Museo Amparo od początku istnienia (czyli od 1991 roku) na różne sposoby włączało do swojej działalności problematykę różnorodności kulturowej i heterogeniczności społeczeństwa meksykańskiego. Tak była zdefiniowana jego misja przez fundatorów, rodzinę magnata bankowego Manuela Espinosy Yglesiasa⁴⁴.

43 Strona informująca o sponsorach MAC Lima: <https://maclima.pe/auspicios-mac-lima/> [dostęp: 14.05.2024].

44 A. Garduño, R. Martínez i T. Cuevas, *La colleccion a detalle*, https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=457885072076928 [dostęp:

Stała ekspozycja pokazywała zawsze trzy działy kolekcji Amparo: sztukę przedhiszpańską, sztukę wicekrólestwa i sztukę współczesną. Pokazywanie dziedzictwa i aktualnych manifestacji kultury niezeuropeizowanej było i jest fundamentalną częścią programu tego muzeum. Zmiany, jakie pojawiły się w ostatnich dziesięciu latach, nie są zatem rewolucyjne, lecz ewolucyjne. Pojawiły się nowe sposoby dialogu ze sztuką ludności rdzennej i czarnej mniejszości zamieszkującej Meksyk. Do tych transformacji nie doszło na skutek zmiany w kierownictwie, bowiem od 1991 roku dyrektorem generalnym jest Ramiro Martínez Estrada.

W latach dziewięćdziesiątych i wczesnych dwutysięcznych Amparo pokazywało sztukę mistrzów meksykańskich: Fridy Kahlo, Diego Rivery, Juana Soriano, Vicente Rojo, Francisco Toledo (artyści z stanu Oaxaca, pochodzenia zapoteckiego, który malował postaci z mitologii zapoteckiej), a równocześnie organizowało wystawy rzemiosła artystycznego i malarstwa wernakularnego⁴⁵. Muzeum realizowało też wystawy fotografów: Gracieli Iturbide czy Manuela Alvareza Bravo, którzy uwiecznili dzisiaj ikoniczne portrety rzeczywistości, którą nazywa się tam „Mexico profundo”, różnych grup etnicznych, mających swoje korzenie w czasach przed konkwistą.

Amparo wypełnia swoje zobowiązanie wobec publiczności meksykańskiej, tłumacząc związki pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, poprzez wystawy i program edukacyjny. Kontynuuje tradycję modernistyczną, która ukształtowała się na początku XIX wieku i w okresie rewolucji meksykańskiej (1910–1917), interpretującej współczesny Meksyk jako spadkobiercę kultur przedhiszpańskich, zatem nie stawia kultury hiszpańskiej nad rdzennymi. Amparo swoim programem postuluje przenikanie się różnych etnii i podkreśla trwanie różnic, a nie wytworzenia się nowej, metyskiej wspólnoty. Skłania się też w kierunku rewizji historii oficjalnej i interesuje się badaniami naukowymi. Na przykład w roku 2022, kiedy obchodzono 500-lecie upadku Mexico-Tenochtitlan (komunikowane w mediach i przez federalną administrację jako pięćsetna rocznica oporu ludności rdzennej: *resistencia indigena*), muzeum przygotowało wraz z Universidad Nacional Autónoma de México serię wykładów na temat nowych wizji konkwisty, podczas których zaprezentowano badania dokumentujące udział kobiet w kampanii przeciwko Mexicas (którzy przewodzili imperium ze stolica w Tenochtitlan) oraz dowodzące, że upadek Mexicas nie byłby możliwy bez udziału wojska taxcalteckiego. Takie

14.05.2024]; A. Garduño, *Coleccionando lo propio: Arte prehispánico en el Museo Amparo*, <https://www.youtube.com/watch?v=gMycPrToV4I&t=88s> [dostęp: 14.05.2024]; A. Garduño: *Coleccionismo de arte contemporáneo. Campo de experimentación* <https://www.youtube.com/watch?v=jH1YHF0pO-Tk&t=1022s> [dostęp: 14.05.2024].

45 <https://museoamparo.com/exposiciones-pasadas> [dostęp: 14.05.2024].

ujęcie historii obrazuje Nowy Meksyk jako dzieło nie tylko Hiszpanów, ale i ludności lokalnej. Zrywa z postrzeganiem *indigenas* jako jednolitej grupy, która nie miała sprawczości i była ofiarą napaści hiszpańskiej.

Takie rewizje kwestionujące historyczne i stereotypowe obrazy mniejszości dokonują się też za pomocą wystaw. Museo Amparo na wiele sposobów włącza problematykę społeczności podległych (rdzennych i afro-meksykańskiej). Prace rdzennych twórców, jak i dotyczące różnorodności kulturowo-społecznej Meksyku, zostały dodane przez kuratorką Tatianę Cuevas do stałej prezentacji kolekcji muzealnej, pod nazwą *El tiempo en las cosas*. Ekspozycja powstała w 2021 roku, była zmieniana i miała do tej pory trzy odsłony⁴⁶. Cuevas w pierwszej wersji umieściła obiekty Abrahama Cruzvillegasa, Damiana Ortegi, Germana Venegasa, Gabriela Orozco, Dra Lakra, Marianny Castillo Deball, Carlosa Amoralesa, które odnosiły się wprost do mitologii Majów, Mexicas, Zapoteków⁴⁷. Podkreśliła w ten sposób ciągłość kultury wizualnej i nadal aktualną moc wierzeń i ikonografii antycznych we współczesnej sztuce wizualnej. W drugiej odsłonie kuratorka użyła kilku posunięć, które dekolonizują tę wystawę. Wykorzystała prace opierające się na estetyce ludowej i na rzemiośle (Antonio Bravo, Antonio Ruiz El Corcito). Pokazała też obiekty, które czerpią z imaginarium tympanonu bóstw, ale ubierają je w kostium popkultury lat dziewięćdziesiątych lub wczesnych dwutysięcznych (Cisco Jimenez, Tulio Tula). Dodała do ekspozycji prace rdzennego artysty – Noégo Martíneza – *Trizadero*. Uwzględniła też perspektywy krytyczne, dotyczące przemocy strukturalnej na granicy amerykańsko-meksykańskiej – Teresy Margolles – oraz nierówności społecznych – instalacja Pedro Reyesa⁴⁸. Trzecia odsłona, którą obecnie można oglądać w muzeum w Puebla, kontynuuje wszystkie wcześniejsze gesty kuratorskie, włączyła do wystawy pracę abstrakcyjną Eduardo Terrazas, wykonaną rze-

-
- 46 *El tiempo en las cosas III*, <https://museoamparo.com/colecciones/283-el-tiempo-en-las-cosas-iii-salas-de-arte-contemporaneo> [dostęp: 14.05.2024]; *El tiempo en las cosas I*, <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/267/el-tiempo-en-las-cosas-i-salas-de-arte-contemporaneo> [dostęp: 14.05.2024]; wykład Tatiany Cuevas: *El tiempo en las cosas II. Salas de Arte Contemporáneo*, <https://www.youtube.com/watch?v=H1Nxly7X5NY> [dostęp: 14.05.2024]; wykład Tatiany Cuevas: *El tiempo en las cosas III. Salas de Arte Contemporáneo*, <https://www.youtube.com/watch?v=1Mwvscse6a4&t=2960s> [dostęp: 14.05.2024]; Rozmowa pomiędzy Aną Garduño, Ramiro Martínezem i Tatianą Cuevas, *La colleccion a detalle*, https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=457885072076928 [dostęp: 14.05.2024].
- 47 *El tiempo en las cosas I* <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/267/el-tiempo-en-las-cosas-i-salas-de-arte-contemporaneo> [dostęp: 14.05.2024].
- 48 Strona o kolekcji sztuki współczesnej Museo Amparo: <https://museoamparo.com/colecciones/105-coleccion-de-arte-contemporaneo/artistas> [dostęp: 14.05.2024].

mieślniczą techniką *Huichol*⁴⁹, praktykowaną w stanach Nayarit, Durango i Jalisco. Ponadto uzupełniła ją fotografiami Mata Jacoba, które przedstawiały region i jego ludność (potomków Majów), w którym w 1995 roku wybuchło powstanie zapatystów przeciwko neoliberalizmowi i neokolonizacji oraz za autonomią w gospodarowaniu ziemią w Chiapas.

Jeśli chodzi o wystawy czasowe, Museo Amparo w ostatnich dziesięciu latach zaprezentowało jedną wystawę zbiorową artystów rdzennych, kuratorowaną przez Iztel Vargas Plata, *Los huecos del agua* (w roku 2023)⁵⁰, a wcześniej w 2019 roku zrealizowało zbiorową ekspozycję, kuratorowaną przez Claudi Carrerasa, przedstawiającą portrety społeczności afrolatynoamerykańskich z różnych krajów regionu⁵¹. W przypadku tej pierwszej wystawy zaprezentowane prace odnosiły się do przymusowej akulturacji i zanikania języków rdzennych, dyskryminacji osób, które się nimi posługują, doświadczenia migracji i rozłąki rodzin, których bliscy wyemigrowali do USA za chlebem, dotyczyły również ruchu oporu i konsolidowania się tożsamości wspólnoty wobec przemocy państwa i zorganizowanej przestępczości. Z kolei *Africamericanos* odsłaniała codzienne życie i obyczaje społeczności, które są potomkami niewolników sprowadzonych w czasach kolonii do Ameryki. Tu wizja kuratorska ciążyła bardziej ku narracji romantycznej i estetyzującej bardzo skromne życie bohaterów.

Innym typem wystaw czasowych, które podejmowały problematykę różnorodności kulturowej, były pokazy artystów (wykształconych akademicko), Metysów, którzy podejmują w swojej praktyce dialog z dziedzictwem przedhiszpańskim i problematyzują kolonializm. Przykładem takich ekspozycji są między innymi, instalacja z 2018 roku Marianny Castillo Deball pod tytułem *In Tlilli in tlapalli*⁵² oraz monograficzna prezentacja twórczości Cisco Jiménez pod tytułem *Anatómica*, kuratorowana przez Tobiasa Ostrandera⁵³.

Museo Amparo sprowadziło również dwie zagraniczne propozycje, wpisujące się w strategię rozszerzania wizji tego, co znajduje się w polu widzenia artystów. Pierwszą z nich była ekspozycja malarstwa peruwiań-

49 E. Terrazas, *1.1.117*, <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/4364/1-1-117-de-la-serie-posibilidades-de-una-estructura> [dostęp: 14.05.2024].

50 *Los huecos del agua*, <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/271/los-huecos-del-agua> [dostęp: 14.05.2024].

51 *Africamericanos*, <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/231/africamericanos> [dostęp: 14.05.2024].

52 *In Tlilli in Tlapalli*, <https://castillodeball.org/project/in-tlilli-in-tlapalli/> [dostęp: 14.05.2024].

53 C. Jiménez, *Anatómica* <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/252/cisco-jimenez-anatomica> [dostęp: 14.05.2024].

skiej artystki Sandry Gamarry Hashiki, *El orden de los factores*⁵⁴. Artystka stosuje w swoich pracach endemiczny gatunek malarski, który powstał w koloniach hiszpańskich – *pintura de castas* – i obnaża kolonialne źródło segregacji rasowej, która do dziś wpływa na szanse życiowe jednostek i relacje władzy w krajach Ameryki Łacińskiej. Przesłanie wystawy to zwrócenie uwagi na związek pomiędzy tytułowymi czynnikami (rasa i klasa) a porządkiem społecznym, gdzie przemoc symboliczna, fizyczna i strukturalna są codziennością. W 2023 roku Muzeum pokazało inny zagraniczny projekt, wystawę *Claudia Andujar y la lucha Yanomami*, wyprodukowaną przez brazylijską organizację Instituto Moreira Salles, z głównym kuratorem Thyago Nogueirą i wspierającymi go Davim Kopenawą (wywodzącym się ze społeczności Yanomami) i Valentiną Tong. Wystawa zbiera fotografie szwajcarsko-brazylijskiej artystki Claudii Andujar, przedstawiające lud Yanomami oraz jego codzienność w Amazonii. Opowiada o zagrożeniach, które trwają od lat 70. XX wieku, kiedy brazylijska dyktatura wojskowa zintensyfikowała swoje plany eksploatacji Amazonii. Dokumentuje historię współpracy i sojuszy pomiędzy Yanomami a ich nierdzennymi obrońcami. Wystawa, piszą kuratorzy, „miała na celu pokazanie, w jaki sposób sztuka i instytucje mogą pomóc we wzmocnieniu wiedzy i suwerenności rdzennej ludności na całym świecie”⁵⁵.

Museo Amparo jest finansowane w całości i niezależnie przez Fundację Amparo założoną przez Manuela Espinose Yglesiasa w 1979 roku. Część dochodu pochodzi ze sprzedaży biletów czy ze sklepu muzealnego. Ani w raportach instytucji, ani w materiałach wystawienniczych nie sposób znaleźć wzmianki o innych podmiotach, publicznych i korporacyjnych, które byłyby sponsorami programu. Taka niezależność polityczna pozwala na swobodę w kształtowaniu oferty muzeum.

Jeśli chodzi o zatrudnianie kuratorów wywodzących się z mniejszości etnicznych czy rasowych, to jedynie w przypadku wystawy Claudii Andujar pojawia się wzmianka o wsparciu osoby Yanomami. Muzeum w inny sposób wprowadza bezpośredni głos tych środowisk, organizując wiele warsztatów, wykładów, konferencji, gdzie swobodnie i wprost mogą one komunikować swoją perspektywę.

Museo Amparo przeszło drogę od nostalgicznego spojrzenia na sztukę i kulturę niematerialną dawnych Olmeków, Zapoteków, Majów, Mexicas do zwrócenia się ku aktualnej sytuacji spadkobierców tych wielkich cywilizacji. Jego misja determinuje obecność różnorodnych estetyk w prezentowanej sztuce. Ona też wpływa na szukanie odniesień do przeszłości, by zrozumieć terażniejszość, dlatego też prezentowani twórcy dialogują,

54 S. Gamarra Heshiki, *El orden de los factores*, <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/257/el-orden-de-los-factores-sandra-gamarra-heshiki> [dostęp: 14.05.2024].

55 C. Andujar, *La lucha Yanomami* <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/277/claudia-andujar-y-la-lucha-yanomami> [dostęp: 14.05.2024].

kontestują, subwersywnie pracują z antycznymi rzeźbami, kodeksami, ceramiką. Wpływa to na symboliczne dowartościowanie niehiszpańskich wpływów kulturowych i minimalizuje presję przymusowej akulturacji. Amparo, doceniając sprawczość i tożsamość mniejszości podległych, eksponuje współczesne wyrazy tej wolności w kształtowaniu kultury rdzennych i czarnych mieszkańców Meksyku.

Transformacja poprzez import w MALBA

MALBA jest projektem życia argentyńskiego miliardera – Eduardo Constantiniego⁵⁶. Constantini pod koniec lat dziewięćdziesiątych zapragnął stworzyć miejsce, gdzie mógłby pokazywać swoją kolekcję, ale też przedstawiać historyczne i aktualne zjawiska w sztuce latynoamerykańskiej. MALBA rozwinęła się też w centrum kultury, gdzie organizowane są wydarzenia wokół designu, kina, teatru, literatury. Otwarcie w 2001 roku przypadło na czas, kiedy Argentyna pogrążyła się w najgorszym kryzysie finansowym w swojej historii. Stawiła się wtedy elita polityczna, gospodarcza i kulturalna kraju, pojawił się sam prezydent de la Rúa. Nowa instytucja kosztowała bająnskie sumy i symbolizowała sukces demokracji liberalnej transformacji w kraju, który w latach osiemdziesiątych znajdował się pod rządami junty wojskowej.

Dzięki swojemu mecenasowi muzeum realizowało ambitne plany, mimo że Argentyna zdawała się przechodzić kryzys za kryzysem i parokrotnie znalazła się na krawędzi bankructwa. W pierwszych dziesięciu latach działalności program składał się z głównej wystawy zbiorowej i wystaw czasowych pojedynczych artystów bądź ekspozycji prezentujących sztukę danego kraju (Kuby, Meksyku). Stała wystawa pokazywała sztukę Ameryki Łacińskiej głównie poprzez historię sztuki (selekcjonując i segregując zbiory według kierunków, stylów, zjawisk), w scenariusz wplatając czasami kapsuły tematyczne, dotyczące walki klas, walki o wolność od autorytaryzmu, feminizm oraz ruch LGBT. Zdarzały się też ekspozycje innych kolekcji prywatnych lub korporacyjnych, jak abstrakcja ze zbiorów Fundacji Cisneros, przegląd arcydzieł ze zbiorów Jumex czy Daimler Art Collection.

Pierwsza dekada obfitowała w retrospektywy mistrzów i gwiazd sztuki latynoamerykańskiej. Pokazano wówczas wystawy Leóna

56 S. Karabell, *Eduardo Costantini: A Billionaire's Eye For Business And Beauty*, „Forbes”, <https://www.forbes.com/sites/shelliekarabell/2018/03/28/eduardo-constantini-a-billionaires-eye-for-business-and-beauty/> [dostęp: 14.05.2024]; S. Karabell, *Argentine Mega-Collector Eduardo Costantini Talks About His Future Plans*, Galerie Magazine, <https://galeriemagazine.com/argentine-mega-collector-eduardo-constantini-talks-about-his-future-plans-malba/> [dostęp: 14.05.2024]; raport z działalności muzeum https://www.malba.org.ar/wp-content/uploads/2014/05/institucional_eng.pdf [dostęp: 14.05.2024].

Ferrariego, Xul Solar, Guillermo Kuitca, Marty Minujín, Alfredo Volpiego, Joaquina Torresa-García, Carlota Cruz-Dieza, Beatriz Milhazes, Felixa Gonzalez-Torres, Tarsili do Amaral. Nie eksperymentowano też, jeśli chodzi o artystów światowych. MALBA zaproponowała publiczności Andy’ego Warhola, Roberta Mapplethorpe’a, Tracy Emin, Franka Stellę, Yayoi Kusamę. Ten model programowania poprzez znane nazwiska i zachowanie perspektywy nauk o sztuce i historii sztuki (czyli pokazywanie abstrakcji, pop-artu, op-artu, sztuki konceptualnej, konkretyzmu, neokonkretyzmu, postmodernizmu) nadal jest kontynuowany, z niewielkimi modyfikacjami na rzecz większej widoczności problematyki ludności czarnej, rdzennej, *queer*.

Lekkie zmiany pojawiły się około 2016 roku i zaowocowały wystawą w roku 2018: *Verboamérica*. Zorganizowano ją w związku z piętnastolecie działalności MALBA. Jej kuratorami byli Andrea Giunta oraz dyrektor artystyczny muzeum Agustín Pérez Rubio. „*Verboamérica* ma charakter performatywny i czasowy; świadczy o kryzysie jednolitego i linearnego pojmowania czasu historycznego, jakie spowodowała globalizacja” – wyjaśnił Pérez Rubio w katalogu wystawy. Wystawa zrywała z klasycznym układem chronologicznym. Obejmuje sto siedemdziesiąt prac podzielonych na osiem grup tematycznych, zawierających dzieła z różnych okresów historycznych i w różnych formatach (malarstwo, rysunek, fotografia, wideo, książka, dokument historyczny i instalacja). Aby wprowadzić temat mniejszości, kuratorzy użyli prac między innymi Claudii Andujar (Yonomami z Brazylii), Miguela Covarrubias (idealizowane grafiki przedstawiające beztroskich rdzennych mieszkańców, pielęgnujących tradycje i rytuał), Tarsili do Amaral (obraz Abaporu romantyzujący ludność afrykańską), Emiliano Di Cavalcanti, Anny Belli Geiger (krytyczne spojrzenie na tożsamość brazylijską i segregację rasową w tym kraju), Fridy Kahlo (*indigenismo* w czystej postaci, romantyzujące, nierealne wizerunki etniczności meksykańskiej), Wilfredo Lama (kubistyczne wizje *orishas*, afrykańskich wierzeń na Kubie), Ana Mendiety (odwołanie się do malarstwa naskalnego, do przekonań rdzennej ludności o relacji człowieka z ziemią). W części poświęconej geopolityce dotknięty został problem neokolonializmu wynikającego z globalizacji i dominacji Stanów Zjednoczonych.

Najnowsza wystawa stała, *Tercer ojo*, zaplanowana na lata 2022–2025, przygotowana została z okazji dwudziestolecia funkcjonowania muzeum i w związku z zakupem obrazu Fridy Kahlo *Diego y yo*, również włącza tematykę dekolonizacji oraz różnorodności⁵⁷. Jej kuratorką jest szefowa działu kuratorskiego María Amalia García. Scenariusz jest ułożony tematycznie, porzuca metodę prezentacji według kierunków, zja-

57 Strona o wystawie *Tercer ojo*, https://www.malba.org.ar/evento/tercer-ojo-coleccion-costantini_en-malba/ [dostęp: 14.05.2024].

wisk czy mediów, a w zamian proponuje opowieść o kulturze wizualnej regionu posiłkując się powiększoną kolekcją Constantinego (włączając nabytki z ostatnich lat, prace takich artystów, jak: Sonia Gomes, Rubem Valentim i Rosana Paulino – twórcy afrobrazylijscy, Abel Rodríguez – rdzenny artysta Nonuya urodzony w kolumbijskiej Amazonii).

Kuratorka kontynuuje wątek alterglobalistyczny, walki klasowej i oporu wobec globalizacji rozumianej jako neokolonizacja napędzana przez kapitalistyczne imperium Stanów Zjednoczonych. Wprowadza tę problematykę poprzez prace José Clemente Orozco, Cildo Meirelesa, Antonio Berniego. Nowością jest szerokie potraktowanie problematyki ciała nienormatywnego, wizerunków niebinarnych i tożsamości płci. Autorka wystawy wykorzystuje do tego celu obiekty autorstwa Yeguas del Apocalipsis, Maricii Schwartz, Feliciano Centurióna, Teresy Margolles. *Tercer ojo* jest wystawą, która miesza wizerunki i problemy mniejszości podległych mediowane przez styl i epokę (Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, Emiliano Pettoruti) i bardziej aktualne, niezapośredniczone ujęcia stworzone przez artystów wywodzących się z tych grup. Podejmuje wprost i krytycznie temat wpływu mocarstw i kapitalizmu na region i jego kulturę. Należy jednak zauważyć, że ta narracja o inności i alternatywnych światach nie jest pokazywana za pomocą prac twórców argentyńskich ze wspólnot mniejszościowych (czarnych, rdzennych), mimo że tacy działają w Argentynie (np. Gabriel Chaile pochodzący z prowincji Tucuman, identyfikujący się jako *afrodescendiente*⁵⁸ albo ludowa artystka Claudia Alarcón z prowincji Salta tworząca tkaniny Wichi⁵⁹).

MALBA, organizując wystawy chilijskiej artystce Ceciliii Vicuña (w 2023) i brazylijskiej twórczyni Rosali Paulino (w 2024)⁶⁰, importuje różnorodność i transformuje to, co uznano za godne pokazania z najbardziej aktualnej sztuki latynoamerykańskiej. Obie artystki wcześniej odniosły niezwykle sukces międzynarodowy. Zyskawszy uznanie na świecie, zostały zaproszone do muzeum, a ich sztuka (krytyczna, czerpiąca z rdzennych lub afrykańskich kultur i praktyk artystycznych) mogła być pokazana publiczności argentyńskiej.

58 *Afrodescendiente* – osoba, która określa siebie jako spadkobiercę, potomka jednej z wielu grup etnicznych przywiezionych z Afryki w ramach handlu niewolnikami. Profil artysty Gabriela Chaile, La Biennale <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/gabriel-chaile> [dostęp: 14.05.2024].

59 Strona o kolekcji Claudii Alarcón: <https://www.ceciliabrunsonprojects.com/exhibitions/94/> [dostęp: 14.05.2024].

60 Rosana Paulino, *Amefricana*, <https://www.malba.org.ar/evento/rosana-paulino-amefricana/> [dostęp: 14.05.2024].

Podobnie sprawa się miała z pokazem zbiorowym współczesnej sztuki tekstylnej⁶¹ z Paragwaju (*Aó Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay* z 2022 roku⁶²) i z monograficzną wystawą peruwiańskiej artystki Any Teresy Barbozy (Ana Teresa Barboza, *Tejer las piedras*, także z 2022 roku⁶³). Kuratorka pierwszej Lía Colombino i kuratorka drugiej, Verónica Rossi, wykorzystwały ekspozycje zagranicznej sztuki do poruszenia narzuconego przez Europę podziału pola sztuki na sztukę autonomiczną (*arte*) i rzemiosło (*artesanía*)⁶⁴. W ramach programu towarzyszącego dotknięto zagadnienia dekolonizacji ram teoretycznych do badania i opisywania sztuki z regionu oraz kwestii włączenia rzemiosła artystycznego, artystów rdzennych i ludowych do pola sztuki pokazywanej przez muzea artystyczne (nie etnograficzne).

Szukałabym przyczyn ostrożnych i punktowych działań w kierunku zwiększenia różnorodności tego, co znajduje się w polu widzenia publiczności MALBA, w odmiennym kontekście społeczno-politycznym. W Argentynie ludność rdzenna i ludność czarna są najmniej liczne i mniej zmobilizowane. Sytuacja Meksyku, Peru czy Brazylii jest pod tym względem diametralnie inna, co przełożyło się na systemową presję na zwiększenie różnorodności programów muzealnych. Kuratorzy MALBA importują dekolonizację i obecność artystów czarnych oraz rdzennych jako zjawisko na latynoamerykańskiej scenie artystycznej, które warto i należy udokumentować w programie muzeum. Dla MASP, MAC Lima, Museo Amparo jest to bardziej kwestia adekwatnej reprezentacji i transformacji, jakie przeszły lokalne społeczeństwa. Wspiera tę interpretację również fakt, że bardzo wcześnie w programie wystawienniczym MALBA pojawiły się zagadnienia gender i queer oraz walki klas, były one po prostu endemicznie istotne w Argentynie.

61 Termin jest tłumaczeniem na język polski terminu angielskojęzycznego *textile art, fiber art*, hiszpańskiego *arte textil*. Pojęcie to określa różnorodne spektrum zjawisk artystycznych-zarówno formy tkane, jak i szydełkowane, wyszywane, płaskie, trójwymiarowe.

62 *Aó episodios*, prezentującej sztukę tekstylną z Paragwaju, <https://www.malba.org.ar/evento/episodios-del-arte-textil-en-paraguay/> [dostęp: 14.05.2024].

63 Ana Teresa Barboza, *Tejer piedras*, <https://www.malba.org.ar/evento/ana-teresa-barboza/> [dostęp: 14.05.2024].

64 ¿Arte/Artesanía? <https://www.youtube.com/watch?v=KEFwc4rI70E> [dostęp: 14.05.2024]; *Arte contemporáneo peruano*, <https://www.youtube.com/watch?v=dYpDAUw-r8&t=4003s> [dostęp: 14.05.2024]; konferencja towarzysząca wystawie *Aó episodios*, <https://www.youtube.com/watch?v=va8w6nzP-Lg> [dostęp: 14.05.2024].

Jak przeprowadzić zmianę? Lekcje dla tych, którzy odważą się zaprogramować instytucję

Omawiane cztery instytucje muzealne zredefiniowały w ostatnim dziesięcioleciu swój profil w kierunku rozszerzania pola sztuki i uwalniania go od starych relacji władzy/wiedzy⁶⁵, zarządzającej tym, co jest widzialne i jak jest doświadczane. Ta transformacja została podjęta przez podmioty należące do porządku oligarchicznego, czerpiące swój status z kapitału ekonomicznego założycieli i właścicieli, którzy z kolei zbudowali swoją pozycję społeczno-kulturową dzięki systemowi gospodarczemu wynikającemu z kolonialnego, neoliberalnego i nowoczesnego podziału rynku światowego i lokalnego.

Rekonfiguracja miała miejsce w dystrybucji widzialności, dzięki włączeniu do kolekcji i wystaw obiektów artystów z grup wykluczonych, zdominowanych, mniejszościowych⁶⁶, ale też w polu kognitywnym (projektowaniu wystaw, działań edukacyjnych, badawczych z udziałem osób z grup odrzucanych, podległych, marginalizowanych), co można uznać za powrót/zwrot ku lub do dekolonialnej *aesthesis*, którą postuluje Walter Mignolo⁶⁷.

Strategie omawianych muzeów były różne, gdyż dla każdego z nich punkt wyjścia był inny. Skala transformacji powiązana była z tym, na ile konserwatywna, konwencjonalna i kolonialna była dana instytucja przed 2014 rokiem. Paradoksalnie ich prywatny status wspierał szybkie działania i dostęp do zdywersyfikowanych źródeł finansowania. Publiczne muzea, czy to sztuki, czy etnograficzne, w Ameryce Łacińskiej są częścią biurokratycznego aparatu państwa i jako takie cierpią na jego schorzenia: brak środków, biurokratyzację, uzależnienie od zmian politycznych⁶⁸, przez co zmiany w programowaniu nie przychodzą szybko. Wybrane przypadki muzeów prywatnych świadczą o tym, że odgórna dyspozycja z ministerstwa kultury nie jest warunkiem koniecznym, by w muzealnictwie uruchomione zostały procesy dekolonizacyjne. Potwierdzają to też badania Alejandry Panozzo Zenere dotyczące nowych form instytucji muzealnych, które demokratyzują pole sztuki, wprowadzając demokratyczne formy organizacji i komunitarne formy podejmowania decyzji: *museo ecomuseo* (rozumiane jako muzea histo-

65 Za: M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 2009, s. 173–174, 179–181; Michel Foucault, *Power Knowledge. Selected interviews and other writings 1972–1977*, red. Colin Gordon, New York 1980, s. 51–52, 112–113;

66 Za: Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The distribution of the Sensible*, Bloomsbury – London – New Delhi – New York – Sydney 2004, s. 7–15.

67 W. Mignolo, *Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después*, „Calle. Revista de investigación en el campo del arte” 14: 2019, nr 25, s. 14–33.

68 *Indice de burocracia en America Latina 2022*, <https://static.poder360.com.br/2022/12/IBLAT-estudo-Final.pdf> [dostęp 22.12.2024].

rii żywej, muzea dzielnicowe o ograniczonym zasięgu terytorialnym i społecznym, wysoce partycypacyjne, polegające na lokalnej społeczności) i *museo comunitario* (muzea społeczności etnicznych, które łączy pamięć o wspólnej przeszłości i które znajdują się w rękach wspólnoty decydującej o ich formie i programie)⁶⁹.

Tym, co okazało się pomocne i wręcz niezbędne, jest kapitał, zarówno symboliczny, jak i finansowy. Aktorami warunkującymi przemiany byli kuratorzy i dyrektorzy artystyczni, którzy nawiązywali relacje z artystami wywodzącymi się z mniejszości. Torowali oni ścieżkę dekolonizacyjną, ale kształtowali ją później we współpracy ze środowiskiem artystycznym. Ci agenci zmiany korzystali z własnej międzynarodowej i krajowej pozycji, by legitymizować nowatorskie posunięcia. Dzięki temu nie wytworzyła się wewnątrz środowiska i w mediach branżowych na tyle silna opozycja, by sabotować zmiany. Warto podkreślić, że gruntowna przebudowa kadry i zatrudnienie osób z mniejszości nie okazały się niezbędne do tego, aby zmiany mogły zaistnieć. Konsultacje z ekspertami z zakresu takich dziedzin nauki jak antropologia czy archeologia okazały się przydatne, by nie skupić się tylko na formalnych aspektach prezentowanej sztuki.

Niezbędne były zaangażowanie i mobilizacja samych artystów. Twórcy rdzenni i czarni w ostatniej dekadzie organizowali się, tworzyli kolektywy, grupy wsparcia, identyfikowali się z szerszym ruchem na rzecz oporu i emancypacji. Ta aktywność motywowała ich do wzięcia udziału w pionierskich wystawach i projektach edukacyjnych.

Fundamentalne znaczenie miał dostęp do funduszy. Wszystkie muzea sprawnie radziły sobie na polu fundraisingu. Sfinansowały dekolonizację w dużej mierze za pieniądze krajowych firm, ale wykorzystały też finansowanie z organizacji rządowych i pozarządowych z zagranicy. Władzy państwowe i lokalne partycypowały kapitałowo w organizacji wystaw. Pomocny okazał się zapewne także aktualny trend w obrębie polityk społecznej odpowiedzialności biznesu oraz ochrony środowiska, dbania o społeczeństwo i ładu korporacyjnego (odpowiednio CSR i ESG), promujących różnorodność, inkluzywność, dostępność. MAC Lima i MASP sprawnie, jak się zdaje, skorzystały z tej okoliczności. Mecenatek korporacyjny nie hamował jednak omawianych muzeów w poruszaniu krytycznych tematów neokolonializmu w dobie globalizacji takich jak nowe formy wyzysku czy kryzys klimatyczny. Tylko w przypadku MASP odnotowano przypadek, że problem robotników został przez kuratora poddany autocenzurze i prace usunięto z ekspozycji.

69 A. Panozzo Zenere, *Democratizar el museo en Latinoamérica. ¿Qué ha sucedido en los museos latinoamericanos en las primeras dos décadas del siglo XXI?*, „Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural” 35: 2022.

Dekolonizujące starania badanych muzeów poskutkowały rozszerzeniem pola widzialności i włączeniem większej liczby artystów oraz estetyk, które wcześniej były odrzucane i marginalizowane. Jednak w niewielkim stopniu krytykowały one i podważały mechanizmy trwania postkolonialnego reżimu w obrębie sztuk i społeczeństwa.

Identyfikacja problemów oraz ich wstępna analiza to dopiero pierwszy krok ku wyzwoleniu. Następnym jest stworzenie wizji alternatywnego porządku i przystąpienie do jego realizacji. Głos ludności rdzennej, który szczególnie dobitnie i bezpośrednio wybrzmiał w MAC Lima, może stać się laboratorium nowego świata, nie tylko w jego wycinku muzealnym.

Bibliografia

Artykuły

- *Artista amazonense Duhigó Tukano é destaque em exposição na Argentina*, Acritica, <https://www.acritica.com/entretenimento/artista-amazonense-duhigo-tukano-e-de-destaque-em-exposic-o-na-argentina-1.307467> [dostęp: 14.05.2024].
- Benites S., *MASP's first indigenous curator, quits amid censorship kerfuffle, the Art Forum*, <https://www.artforum.com/news/sandra-benites-masps-first-indigenous-curator-quits-amid-censorship-kerfuffle-2-251828/> [dostęp: 14.05.2024].
- Bittencourt E., *Remembering Jaider Esbell and How His Activism Challenged Art Institutions*, Hyperallergic, <https://hyperallergic.com/700121/remembering-jaider-esbell-and-how-his-activism-challenged-art-institutions/> [dostęp: 14.05.2024].
- *Brazil: Fighting the double epidemic of racism and COVID-19*, OHCHR, 2020, <https://www.ohchr.org/en/stories/2020/07/brazil-fighting-double-epidemic-racism-and-covid-19> [dostęp: 14.05.2024].
- *Brazil's first institutional indigenous curator quits over censorship row*, Art Review, <https://artreview.com/brazils-first-institutional-indigenous-curator-quits-over-censorship-row-sandra-benites/> [dostęp: 14.05.20].
- Collyns D., *Peru's 'racist bias' drove lethal police response to protests, Amnesty says*, „The Guardian” 2023, <https://www.theguardian.com/world/2023/feb/16/peru-protests-indigenous-racism-police-violence-amnesty-international> [dostęp: 14.05.2024].
- *Discrimination is getting worse during the pandemic*, UNFPA, 2021, <https://peru.unfpa.org/en/news/discrimination-getting-worse-during-pandemic> [dostęp: 14.05.2024].
- *Duhigó: artista indígena guardiã da cultura Tukano*, Mandala Lunar, <https://www.mandalalunar.com.br/cultura-regenerativa/duhigo-artista-indigena-guardia-da-cultura-tukano/> [dostęp: 14.05.2024].
- *Gabriel Chaile*, La Biennale <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/gabriel-chaile> [dostęp: 14.05.2024].
- *Giuliana Vidarte*, <https://insiteart.org/common-thread/contributors/giuliana-vidarte> [dostęp: 14.05.2024].

- *Giuliana Vidarte*, Art Nexus <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/60b00d6b79514f7ed7a83ed7/112/giuliana-vidarte-head-of-curatorships-and-exhibitions-at-museo-de-arte-contemporaneo-de-lima-maclima> [dostęp: 14.05.2024].
- Guinassi M.B., *La nueva imagen del IAC*, Oiga (Lima, Perú), 1966, nr 191, s. 23, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1142594#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-184%2C6551%2C3666>
- Haupt G., Binder P., *Interview with Eduardo Costantini*, Universes in universe, <https://universes.art/en/specials/malba-buenos-aires/eduardo-costantini-interview> [dostęp: 14.05.2024].
- *Hélio Menezes*, America Latina: <https://amlatina.contemporaryand.com/people/helio-menezes/> [dostęp: 14.05.2024];
- *Inauguración del IAC* <https://maclima.pe/2020/04/01/inauguracion-iac/> [dostęp: 14.05.2024]
- Karabell S., *Argentine Mega-Collector Eduardo Costantini Talks About His Future Plans*, Galerie Magazine, <https://galeriemagazine.com/argentine-mega-collector-eduardo-costantini-talks-about-his-future-plans-malba/> [dostęp: 14.05.2024].
- Karabell S., *Eduardo Costantini: A Billionaire's Eye For Business And Beauty*, „Forbes”, <https://www.forbes.com/sites/shelliekarabell/2018/03/28/eduardo-constantini-a-billionaires-eye-for-business-and-beauty/> [dostęp: 14.05.2024].
- Langlois J., *Brazil's First Indigenous Curator: 'We're Not Afraid Anymore', The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2020/05/22/arts/design/sandra-benites-brazil-museum-curator.html> [dostęp: 14.05.2024];
- *La Resistencia del Pincel*, La noticia, <https://lanoticia.com.pe/mac-lima-la-resistencia-del-pincel-inicia-segunda-etapa/> [dostęp: 14.05.2024];
- *Masp apresenta mostra com obras de artistas mulheres doadas recentemente ao museu*, Artsoul, 2021, <https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-acervo-em-transformacao-doacoes-recentes-1> [dostęp: 14.05.2024].
- Moncloa F., *Historia de una galería*, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142578#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-113%2C6551%2C3666> [dostęp: 14.05.2024].
- Neri L., *Multiplo, diverso, plural: Museu de arte de Sao Paulo*, <https://gagosian.com/quarterly/2020/05/28/multiplo-diverso-plural-museu-de-arte-de-sao-paulo-interview/> [dostęp: 14.05.2024].
- Quijano A., *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, „Perú Indígena”, 1992, v. 13 (29).
- Quijano A., *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America*, „Nepantla: Views from South” 2000, vol. 1, nr 3, 2000.
- de Pontes M. do Carmo M. P., *Adriano Pedrosa and the the MASP: an interview*, Conceptual Fine Arts, <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2016/03/09/interview-director-adriano-pedrosa-on-his-quest-to-make-masp-multiple-diverse-and-plural/> [dostęp: 14.05.2024].
- Ribeiro L., *Indigenous Histories: Stories told, and many more still untold*, America Latina, <https://amlatina.contemporaryand.com/editorial/indigenous-histories-stories-told-and-many-more-still-untold/> [dostęp: 14.05.2024].
- Trouillot T., *Hélio Menezes's Radical Collective Practice* <https://www.frieze.com/article/helio-menezes-radical-collective-practice> [dostęp: 14.05.2024].
- *Vacío museal. Medio siglo de museotopías peruanas (1966–2016)*, Terremoto, <https://terremoto.mx/online/vacio-museal-medio-siglo-de-museotopias-peruanas-1966-2016/> [dostęp: 14.05.2024].

Strony internetowe

- Google Arts and Culture, <https://artsandculture.google.com> [dostęp: 14.05.2024].
- MAC Lima, <https://maclima.pe/> [dostęp: 14.05.2024].
- MALBA, <https://www.malba.org.ar/> [dostęp: 14.05.2024].
- MASP, <https://masp.org.br/en> [dostęp: 14.05.2024].
- *Indios Antropófagos. A butterfly Garden in the (Urban) Jungle*, Universes in Universe, <https://universes.art/en/venice-biennale/2019/pavilions-arsenale/peru> [dostęp: 14.05.2024].
- Muniz V., <https://vikmuniz.net/news/closer-to-the-image-mac-lima> [dostęp: 14.05.2024].
- Museo Amparo, <https://museoamparo.com/> [dostęp: 14.05.2024].
- *Negar el desierto*, www.negareldesierto.pe [dostęp: 14.05.2024].

Media społecznościowe instytucji

- <https://www.youtube.com/@MUSEOMACLIMA> [dostęp: 14.05.2024]
- https://www.youtube.com/@maclima_pe [dostęp: 14.05.2024]

Nagrania wideo

- *Aó episodios* <https://www.youtube.com/watch?v=va8w6nzP-Lg> [dostęp: 14.05.2024].
- *¿Arte/Artesanía?* <https://www.youtube.com/watch?v=kEFwc4rI70E> [dostęp: 14.05.2024].
- *Arte contemporáneo peruano* <https://www.youtube.com/watch?v=tlyPDauw--8r&t=4003s> [dostęp: 14.05.2024].
- Cuevas T., *El tiempo en las cosas II. Salas de Arte Contemporáneo* <https://www.youtube.com/watch?v=H1Nxly7X5Nv> [dostęp: 14.05.2024].
- Garduño A., Martínez R., Cuevas T., *La colección a detalle*, https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=457885072076928 [dostęp: 14.05.2024].
- Garduño A., *Coleccionando lo propio: Arte prehispánico en el Museo Amparo*: <https://www.youtube.com/watch?v=gMyePrToV4I&t=88s> [dostęp: 14.05.2024].
- Garduño A., *Coleccionismo de arte contemporáneo. Campo de experimentación* <https://www.youtube.com/watch?v=jH1YHfOpOTk&t=1022s> [dostęp: 14.05.2024].