



La Biennale di Venezia

60. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali

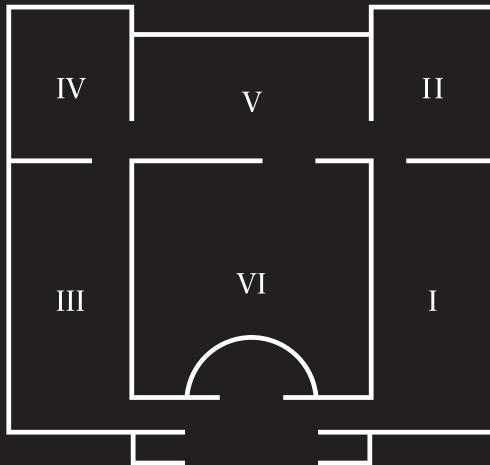
Sandra Gamarra Heshiki

PINACOTECA *MIGRANTE*

Spanish Pavilion — Pabellón de España — Padiglione della Spagna

Sandra Gamarra Heshiki

MIGRANT ART GALLERY



- I. *VIRGIN LAND*. p.6
- II. *CABINET OF EXTINCTION*. p.8
- III. *MISCEGENATION MASKS*. p.10
- IV. *CABINET OF ENLIGHTENED RACISM*. p.12
- V. *DYING LIFE ALTARPIECE*. p.14
- VI. *MIGRANT GARDEN*. p.16

Foto de portada / Cover photo

Sandra Gamarra Heshiki

Tierra Virgen VII (Sequía y saqueo en la Mina de Potosí)

Virgin Land VII (The Drought and Plunder in the Potosí Mine)

2024

Migrant Art Gallery is a novel institution created by the Peruvian-Spanish artist Sandra Gamarra Heshiki for the Spanish Pavilion of the 60th Biennale di Venezia, 2024. As the first immigrant chosen to represent Spain in more than a century of participation, the artist exposes the country's pictorial tradition in a critical manner. The museum is revealed to be a hegemonic institution, a narrator of grand narratives whose methods of presentation and representation have been accepted as «universal,» regardless of the origin of what is represented.

Referencing the Eurocentrism that pervades the creation of museums, *Migrant Art Gallery* is conceived as the subversion of a historical Western pinacotheca, where the notion of migration is expanded. The hegemonic Western concept of the art gallery, which was also exported to the former colonies, is inverted by exposing a series of historically silenced narratives. The protagonists of these narratives are migrants, both human and nonhuman: people, plants, and raw materials often forced to make the journey back and forth.

Migrant Art Gallery analyzes the arts' systemic structures through pictorial appropriations based on the artist's research of more than 150 Spanish heritage paintings and objects in public collections and museums, from the Empire to the Enlightenment. Gamarra's revision interjects and shows the absence of decolonial narratives, exposing the bias with which colonizers and the oppressed have been represented in museums. Sociology, politics, art history, and biology are layered here to provide a reinterpretation in which historical consequences, often ignored, are linked to our contemporaneity.

The first five rooms of the pinacotheca use the different genres of classical painting—landscape, portraiture, still life, scientific illustration, and botany—viewing them as tools with political agendas that foster monolithic constructions of nation-states that are too often sustained by the destruction of other forms of social organization. *Migrant Art Gallery* narrates the continuous cycle of construction and deterioration. It presents works—sketches, finished or in a state of permanent restoration—as a metaphor for institutional responsibilities toward a history in flux and a contemporary West inseparable from colonial wounds.

Concluding its trajectory, «Migrant Garden» functions as a counter-narrative to the museum: a place of symbolic restitution of unseen others, which seeks to dismantle the structures and representations that perpetuate colonialism's hegemonic hierarchies. At the same time, it reviews the protocols of accessibility, diversity, and sustainability, proposing an institutionality that addresses contemporary contexts in relation to racism, sexism, migration, and extractivism.

Agustín Pérez Rubio
Curator, *Migrant Art Gallery*

Pinacoteca *Migrante* es una nueva institución creada por la artista peruano-española Sandra Gamarra Heshiki para el Pabellón de España en la 60^a Biennale di Venezia 2024. Como primera artista migrante elegida para representar a España en más de un siglo de participación, la artista expone de una manera crítica la tradición pictórica y museística del país. El museo se revela como institución hegemónica, narradora de grandes relatos, cuyos métodos de presentación/representación han sido asumidos como «universales», independientemente del origen de lo representado.

Haciendo referencia al eurocentrismo que embebe la creación de museos, *Pinacoteca Migrante* es concebida como la subversión de una «Pinacoteca Histórica de Arte Occidental» donde la noción de «migración» es expandida. El concepto hegemónico occidental de pinacoteca, que también fue exportado a las antiguas colonias, se invierte al exponer una serie de narrativas que históricamente fueron silenciadas. Protagonistas de dichas narraciones son los migrantes, tanto humanos como no humanos: personas, plantas y materias primas que, a menudo, hicieron a la fuerza el viaje de ida y vuelta.

Pinacoteca Migrante analiza las estructuras sistémicas dentro de las artes mediante apropiaciones pictóricas, basándose en la investigación de más de ciento cincuenta pinturas y objetos pertenecientes al patrimonio de las colecciones y museos del Estado español, desde la época del Imperio hasta la Ilustración. A través de su revisión, interfiere y evidencia la falta de narrativas decoloniales y expone el sesgo con el que se han representado colonizadores y oprimidos en los museos. Se entrelazan aquí la sociología, la política, la historia del arte y la biología para proporcionar una reinterpretación en la que las consecuencias históricas, a menudo ignoradas, se vinculan con nuestra contemporaneidad.

Las primeras cinco salas perimetrales de la pinacoteca utilizan los distintos géneros de la pintura clásica —paisaje, retrato, bodegón, ilustración científica y botánica—, contemplándolos como herramientas con agendas políticas que fomentan construcciones monolíticas de Estados nación que se sustentan, con demasiada frecuencia, en la destrucción de otras formas de organización social. La narrativa de esta *Pinacoteca* elabora un ciclo continuo entre construcción y deterioro. Presenta obras —bosquejos, acabadas o en estado de permanente restauración— como metáfora de las responsabilidades institucionales, en las que la historia es imposible fijar, y en las que el presente de Occidente es inseparable de la herida colonial.

Al final del recorrido, «Jardín Migrante» funciona como contranarrativa al museo. Es un lugar de restitución simbólica de otros no visibilizados que busca desarmar las estructuras y representaciones que perpetúan las jerarquías hegemónicas del colonialismo. A la vez, revisa los protocolos de accesibilidad, diversidad y sostenibilidad, para proponer una institucionalidad que asuma los contextos contemporáneos en relación al racismo, sexismoy migración y extractivismo.

Agustín Pérez Rubio
Curador *Pinacoteca Migrante*

Pinacoteca *Migrante* è una nuova istituzione creata dall'artista peruviano-spagnola Sandra Gamarra Heshiki per il Padiglione della Spagna alla 60. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia 2024. Scelta come prima artista migrante per rappresentare la Spagna in oltre un secolo di partecipazione, Sandra Gamarra Heshiki presenta in modo critico la tradizione pittorica e museale del paese. Il museo si rivela un'istituzione egemonica, un narratore di grandi racconti, i cui metodi di presentazione/rappresentazione sono stati assunti come «universali», indipendentemente dall'origine di ciò che viene rappresentato.

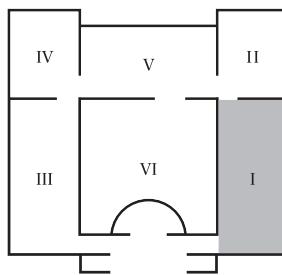
Facendo riferimento all'eurocentrismo che pervade la creazione dei musei, la *Pinacoteca Migrante* è concepita come la sovversione di una «Pinacoteca storica dell'arte occidentale» in cui la nozione di «migrazione» viene ampliata. Il concetto occidentale egemonico di pinacoteca, esportato anche nelle ex colonie, viene invertito attraverso la presentazione di una serie di narrazioni storicamente messe a tacere. I protagonisti di queste narrazioni sono i migranti, umani e non umani: persone, piante e materie prime che spesso hanno compiuto il viaggio di andata e ritorno con la forza.

Pinacoteca Migrante analizza le strutture sistemiche delle arti attraverso le appropriazioni pittoriche, basandosi sulla ricerca di oltre centocinquanta dipinti e oggetti appartenenti al patrimonio delle collezioni e dei musei dello Stato spagnolo, dall'epoca dell'Impero all'Illuminismo. Attraverso la sua revisione, interferisce e mette in luce la mancanza di narrazioni decoloniali ed espone i pregiudizi con cui colonizzatori e oppressi sono stati rappresentati nei musei. Sociologia, politica, storia dell'arte e biologia si intrecciano per fornire una reinterpretazione in cui le conseguenze storiche, spesso ignorate, sono collegate alla nostra contemporaneità.

Le prime cinque sale perimetrali della pinacoteca utilizzano i diversi generi della pittura classica - il paesaggio, il ritratto, la natura morta, l'illustrazione scientifica e la botanica - come strumenti con agende politiche che promuovono costruzioni monolitiche di Stati nazionali, troppo spesso sostenute dalla distruzione di altre forme di organizzazione sociale. La narrazione di questa *Pinacoteca* elabora un ciclo continuo tra costruzione e decadenza. Presenta opere - abbozzate, finite o in stato di restauro permanente - come metafora delle responsabilità istituzionali, in cui la storia è impossibile da fissare e in cui il presente dell'Occidente è inseparabile dalla ferita coloniale.

Alla fine del percorso, il «Giardino Migrante» funziona come una contro-narrazione del museo. È un luogo di restituzione simbolica degli altri invisibili che cerca di smantellare le strutture e le rappresentazioni che perpetuano le gerarchie egemoniche del colonialismo. Allo stesso tempo, rivede i protocolli di accessibilità, diversità e sostenibilità, per proporre un'istituzionalità che assume i contesti contemporanei in relazione a razzismo, sessismo, migrazione ed estrattivismo.

Agustín Pérez Rubio
Curatore *Pinacoteca Migrante*



I. VIRGIN LAND

The European colonization of the Americas and other territories produced a violent way of inhabiting the earth. Far from the alleged objective of maintaining human life, the purpose of colonial inhabitation was the commercial exploitation of land, which destroyed the possibility of a world that included a non-European one.

Virgin Land shows a series of landscape paintings that belong to different Spanish museums and reference the current Spanish territory as well as the former colonies of Latin America, the Philippines, and North Africa. Each painting summarizes different temporalities, from the past to the present and vice versa, even pointing to a certain futurity in search of a sustainability urgent for our contemporary inhabitation.

This exhibition room displays the romanticized views of European or US painters that capture an illusion: the artifice of the creation and exoticism of these territories. To critically contemporize these views, the artist has superimposed quotes by writers, ecofeminists, and intellectuals from different parts of the world who, in defense of Mother Earth, highlight the matricides of capitalist society, the consequences of the abuse of primary resources, the ecological crisis, and the Indigenous care of the earth.

The words of the philosopher and Indigenous activist Ailton Krenak along with texts by the decolonial feminist Françoise Verg s and the historian Nancy Leys Stepan, among others, are contrasted with paintings that contain overlapping images. Detached from their original context, these symbols of truth land irremediably on the erosive footprint of man, which from the colony to the present day has mistreated the land and its so-called resources, voraciously smothering the reality of diverse communities and habitats. From the colonial mining of Potosí, to open-air garbage dumps in natural landscapes such as the Atacama Desert or the agricultural exploitation of Almería, Spain, the so-called garden of Europe, landscape painting loses its aura of neutrality and is displayed as a violent generator of distance and difference.

TIERRA VIRGEN

LA COLONIZACIÓN EUROPEA DE LAS AMÉRICAS y de otros territorios produjo una manera violenta de habitar la Tierra. Lejos de tener como único objetivo el «mantenimiento de la vida humana», el habitar colonial tenía como fin la explotación comercial de la tierra, lo que anulaba la posibilidad de un mundo con otro no europeo.

Tierra Virgen muestra una serie de pinturas de paisajes que pertenecen a diferentes museos españoles y hacen referencia al actual territorio español, así como a las antiguas colonias de América Latina, Filipinas y el norte de África. Cada pintura condensa diferentes temporalidades del pasado al presente y viceversa, incluso apunta a una cierta futuridad en busca de una sostenibilidad que nos apremia en el habitar contemporáneo.

En esta sala se toman las vistas romántizadas de los pintores europeos o estadounidenses en las que se plasmó un espejismo, un artificio de la creación y exotismo de estos territorios. Para contemporaneizar dichas vistas de forma crítica, se superponen citas de escritores, pensadoras ecofeministas o intelectuales de diversas latitudes que, en defensa de la Madre Tierra, nos invitan a poner en evidencia los matricidios de la sociedad capitalista, las consecuencias de la gestión de los recursos primarios, la crisis ecológica y el cuidado indígena de la tierra.

Palabras del filósofo y activista indígena Ailton Krenak junto a textos de la feminista decolonial Françoise Vergès o Nancy Leys Stepan, entre otras, se contraponen con imágenes pintadas dentro de sí mismas, alteradas o repetidas. Estas se desprenden como si hubieran sido símbolos de verdad y aterrizan, irremediablemente, en la erosiva huella del hombre desde la colonia a nuestros días —maltratando de una u otra forma la tierra y sus mal llamados «recursos»—, en un intento de engullir vorazmente la realidad de diversas comunidades y hábitats. Desde la minería colonial de Potosí, pasando por basureros a la intemperie en parajes naturales como el desierto de Atacama o la explotación en la huerta de Almería en España, la pintura de paisaje pierde su aura de neutralidad y se despliega como una violenta generadora de distancia y diferencia.

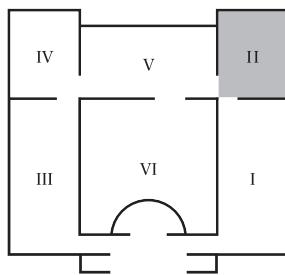
TERRA VERGINE

LA COLONIZZAZIONE EUROPEA DELLE AMERICHE e di altri territori ha prodotto un modo violento di abitare la Terra. Lontano dall'avere come unico obiettivo il «mantenimento della vita umana», l'insediamento coloniale era finalizzato allo sfruttamento commerciale della terra, che annullava la possibilità di un mondo con un altro non europeo.

Terra Vergine presenta una serie di dipinti di paesaggi che appartengono a diversi musei spagnoli e fanno riferimento all'attuale territorio spagnolo, così come alle ex colonie dell'America Latina, alle Filippine e al Nord Africa. Ogni dipinto condensa diverse temporalità, dal passato al presente e viceversa, indicando persino un certo futuro alla ricerca di una sostenibilità che ci sollecita nell'abitare contemporaneo.

In questa sala si riprendono le vedute romantiche dei pittori europei o americani in cui viene catturato un miraggio, un artificio della creazione e dell'esoterismo di questi territori. Per contemporaneizzare criticamente queste visioni, si sovrappongono citazioni di scrittori, pensatori ecofeministi e intellettuali di diverse latitudini che, in difesa della Madre Terra, ci invitano a evidenziare i matricidi della società capitalistica, le conseguenze della gestione delle risorse primarie, la crisi ecologica e la cura indigena della terra.

Alle parole del filosofo e attivista indígeno Ailton Krenak e ai testi della femminista decoloniale Françoise Vergès o di Nancy Leys Stepan, tra gli altri, si contrappongono immagini dipinte al loro interno, alterate o ripetute. Queste cadono come se fossero state simboli di verità e si posano irrimediabilmente sull'impronta erosiva dell'uomo dall'epoca coloniale a oggi - che ha maltrattato in un modo o nell'altro la terra e le sue «risorse» impropriamente chiamate - nel tentativo di fagocitare voracemente la realtà di diverse comunità e habitat. Dalle miniere coloniali di Potosí, alle discariche a cielo aperto in paesaggi naturali come il deserto di Atacama o allo sfruttamento dei frutteti di Almería in Spagna, la pittura di paesaggio perde la sua aura di neutralità e si rivela come un violento generatore di distanza e differenza..



II. CABINET OF EXTINCTION

The scientific expeditions that supplied the objects for cabinets of curiosities that later became part of most museum collections were systematic and organized endeavors that provided information for the commercial exploitation of human and nonhuman resources. Over the centuries, they became part of this scheme, strengthening the development of colonial trade routes and the promotion of mass tourism.

The *Cabinet of Extinction* reveals the relationship between historical colonialism and present-day extractivism by showing the «treasures» of eighteenth and nineteenth-century European botanical expeditions along with their ecological and economic repercussions. The paintings on display are related to the colonial manner of taxonomizing «the natural,» questioning the relationship between nature and human beings as part of the same system of survival. Several botanical illustrations are intervened with working hands; other viceregal facsimiles present a sample of ancestral knowledge through coca leaves and snails, disrupting rationalist Enlightenment methods of presenting and accessing knowledge.

But this kind of disadvantageous relationship between nature and capital not only occurs between countries but also within developed nations. A good example is a phenomenon in rural Spain known as «empty Spain»: inhabitants of rural areas are forced to migrate to urban centers due to depopulation and the precarity of public services. Large sectors of the population do not feel connected to the system, which is becoming an increasingly precarious structure, the base widening as the top thins out and the middle is destroyed. The social pyramid increasingly comes to resemble an unstable ruin on the verge of collapse. Images of empty villages are painted on copper plates, in the same manner that Grand Tour travelers recorded their memories of Greco-Roman ruins in Southern Europe. ↗

GABINETE DE LA EXTINCIÓN

LAS EXPEDICIONES DE CARÁCTER CIENTÍFICO, que alimentaron los «gabinetes de curiosidades» y, más tarde, la mayoría de las actuales colecciones museísticas, fueron empeños sistemáticos y organizados que proporcionaban información para la explotación comercial de recursos humanos y no humanos. A lo largo de los siglos, estas se volvieron partícipes de este entramado y fortalecieron el desarrollo de las rutas coloniales de comercio y la promoción del turismo de masas.

El «Gabinete de la Extinción» vincula la relación entre el colonialismo histórico y el extractivismo actual al mostrar los «tesoros» de las expediciones botánicas europeas efectuadas durante los siglos XVIII y XIX con sus repercusiones ecológicas y económicas. Las pinturas que se muestran están relacionadas con la manera de taxonomizar «lo natural» colonial y ponen en cuestión la relación entre la naturaleza y el ser humano como parte de un mismo sistema de supervivencia. Algunas ilustraciones botánicas se intervienen con manos en actitud de trabajo; otros facsímiles virreinales presentan un mestizaje de conocimientos ancestrales a través de hojas de coca y caracoles, perturbando las ideas racionalistas de la Ilustración de presentar y acceder al conocimiento.

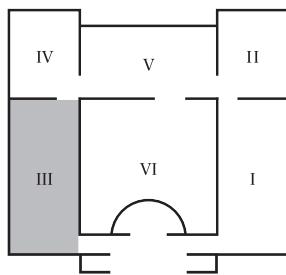
Pero este tipo de relaciones en desventaja, entre lo natural y el capital, no solo suceden entre países, sino en el propio interior de las naciones desarrolladas. Un buen ejemplo se presenta en el contexto rural español bajo la denominación de la «España vaciada». Los habitantes de las áreas rurales tienen que huir a las ciudades debido a la despoblación y la precariedad de los servicios públicos; grandes sectores de la población no se sienten vinculados al sistema, que se va precarizando, cada vez más, como estructura, ampliándose la base y adelgazándose la cima, y destruyéndose en el medio. La pirámide social es cada vez más parecida a una ruina inestable a punto de caer. Estas imágenes de pueblos vacíos están pintadas sobre placas de cobre, de la misma manera en que los viajeros del Grand Tour fijaban sus recuerdos de las ruinas de las civilizaciones grecorromanas en el sur de Europa.

GABINETTO DELL'ESTINZIONE

LE SPEDIZIONI SCIENTIFICHE, CHE HANNO alimentato i Wunderkammer e in seguito la maggior parte delle collezioni museali odierne, erano imprese sistematiche e organizzate che fornivano informazioni per lo sfruttamento commerciale delle risorse umane e non umane. Nel corso dei secoli sono diventate parte di questa rete e hanno rafforzato lo sviluppo delle rotte coloniali del commercio e la promozione del turismo di massa.

Il «Gabinetto dell'Estinzione» mette in relazione il rapporto tra il colonialismo storico e l'extractivismo attuale, mostrando i «tesori» delle spedizioni botaniche europee del XVIII e XIX secolo con le loro ripercussioni ecologiche ed economiche. I dipinti esposti sono legati al modo coloniale di tassonomizzare il «naturale» e mettono in discussione il rapporto tra natura e uomo come parte dello stesso sistema di sopravvivenza. Alcune illustrazioni botaniche appaiono con mani in atteggiamento di lavoro; altri facsimili vicinali mostrano un'esposizione di conoscenze ancestrali attraverso foglie di coca e lumache, disturbando le idee razionaliste illuministe di presentazione e accesso alla conoscenza.

Questo tipo di relazione svantaggiosa tra il naturale e il capitale però non si verifica solo tra Paesi, ma anche all'interno delle stesse nazioni sviluppate. Ne è un buon esempio il contesto rurale spagnolo che va sotto il nome di «Spagna vacua». Gli abitanti delle zone rurali sono costretti a fuggire verso le città a causa dello spopolamento e della precarietà dei servizi pubblici; ampi settori della popolazione non si sentono legati al sistema, che diventa costantemente più precario come struttura, con la base che si allarga e la vetta che si assottiglia, distruggendosi al centro. La piramide sociale assomiglia sempre di più a una rovina instabile sull'orlo del collasso. Queste immagini di villaggi vuoti sono dipinte su lastre di rame, nello stesso modo in cui i viaggiatori del Grand Tour fissavano i loro ricordi delle rovine delle civiltà greco-romane nell'Europa meridionale.



III. MISCEGENATION MASKS

Colonial inhabitation and its intrinsic pictorial representation are bound as much to the project of miscegenation as they are to the whitening of the population or the imposition of gender binarism. The bodies of men were massacred and the bodies of Indigenous women raped, with nonbinary sexualities eradicated altogether; sexual dissidence was accused by the Church of being sinful, while science claimed it spread disease.

Miscegenation Masks delves into the colonial practices of portraiture as a factory of representation that inculcates the social prostheses of the body of the royalty, aristocracy, and oligarchic society upon which their sovereignty is constructed and negotiated, taking into account that portraits are conceived as time capsules that seek to immortalize political and social norms. The works expose the ways in which societies accept or marginalize their subjects. Consequently, they supplant divisions of gender and race in order to question the patriarchal structure, which has become the naturalized, racial norm that objectifies or conceals everything that is not white, male, heterosexual, and so on. Otherness is diminished and precisely because of concepts of dependence and marginalization takes the form of the woman, child, or trans body, empowering them historically and corporeally.

In this gallery of portraits, we find the orders of otherness altered, not by appealing to the idea of inversion but rather to that of an order we do not yet know—one we can only imagine. In the Andean world we would be speaking of *pachakuti*, a transformation of the earthly order. That idea of novelty is not found outside of oneself; the unknown is not the other but dwells hidden inside of us, and it is through rituals that we allow it to emerge. In festivals and dances, masks are an essential element precisely because they allow this transition from the known to the unknown. ☚

MÁSCARAS MESTIZAS

EL HABITAR COLONIAL Y SU INTRÍNSECA
 representación pictórica está ligado tanto al proyecto del mestizaje, como al de blanqueamiento de la población o al binarismo de género, pues no solo fueron masacrados los cuerpos de los hombres, sino violados los cuerpos de las mujeres amerindias y erradicada cualquier otra sexualidad que no fuera el mencionado binarismo, sin poder esquivar la disidencia sexual a la que tanto se enfrentó e intentó modificar la Iglesia mediante el pecado, o la ciencia argumentando enfermedad.

Esta sala se adentra en las prácticas coloniales del retrato como fábrica de representación que incrusta las prótesis sociales del cuerpo de la realeza, aristocracia y sociedad oligarca sobre el que se construye y negocia su soberanía, teniendo en cuenta que los retratos son concebidos como cápsulas del tiempo que buscan inmortalizar normas políticas y sociales. Cada obra expone las maneras en que las sociedades aceptan o marginan a sus sujetos. En consecuencia, cada una de ellas desafía las divisiones de género y raza para cuestionar la estructura patriarcal que ha sido normalizada, así como la estructura racial que tiende a invisibilizar u objetivar aquello que no encaja en la categoría de blanco, masculino, heterosexual, etc. La otredad se ve reducida y representada tomando por tanto la figura de la mujer, el niño o el cuerpo trans, históricamente marginados y dependientes, y que aquí los empodera en su representación corporal.

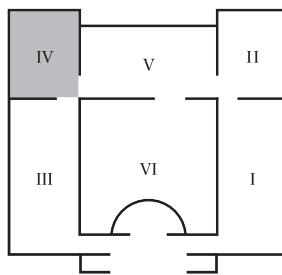
En esta galería de retratos encontramos alterados los órdenes de la otredad, pero no apelando a la idea de inversión, sino más bien a la de un orden que desconocemos, que podemos imaginar. En el mundo andino estaríamos hablando del pachakuti, una renovación de los órdenes de la tierra. Esa idea de novedad no se encuentra fuera de uno, lo desconocido no es el otro, lo desconocido habita en nosotros, pero está oculto y es, mediante los ritos, que podemos permitir que aflore. En las fiestas y las danzas las máscaras son un elemento fundamental porque justamente permiten esa transición de lo conocido a lo desconocido.

MASCHERE METICCE

L'INSEDIAMENTO COLONIALE E LA SUA INTRÍNSECA
 rappresentazione pittorica è legata sia al progetto di meticciamento che allo sbiancamento della popolazione o al binarismo di genere, poiché non solo i corpi degli uomini furono massacrati, ma anche quelli delle donne amerindie furono violentati e ogni sessualità diversa dal suddetto binarismo fu sradicata, senza poter evitare la dissidenza sessuale, che la Chiesa affrontò e cercò di modificare attraverso il peccato, o la scienza attraverso la malattia.

Questa sala approfondisce le pratiche coloniali del ritratto come fabbrica della rappresentazione che incorpora le protesi sociali del corpo della regalità, dell'aristocrazia e della società oligarchica su cui si costruisce e si negozia la sovranità, tenendo presente che i ritratti sono concepiti come capsule del tempo che cercano di immortalare le norme politiche e sociali. Ogni opera espone i modi in cui le società accettano o emarginano i loro soggetti. Di conseguenza, spostano le divisioni di genere e razza per mettere in discussione la struttura patriarcale, che è diventata la norma naturalizzata, e quella razziale, per rendere invisibile o oggettivare tutto ciò che non è bianco, maschio, eterosessuale, ecc. L'alterità viene smimuita e quindi prende la figura della donna, del bambino o del corpo trans, proprio a causa dei concetti di dipendenza ed emarginazione, e li potenzia storicamente e corporalmente.

In questa galleria di ritratti troviamo alterati gli ordini dell'alterità, ma non facendo appello all'idea di inversione, bensì a quella di un ordine che non conosciamo, che possiamo immaginare. Nel mondo andino parleremmo di *pachakuti*, un rinnovamento degli ordini della terra. Questa idea di novità non si trova fuori di sé, l'ignoto non è l'altro, l'ignoto abita dentro di noi, ma è nascosto, ed è attraverso i rituali che possiamo permettergli di emergere. Nelle feste e nelle danze, le maschere sono un elemento fondamentale perché permettono questo passaggio dal noto all'ignoto.



IV. CABINET OF ENLIGHTENED RACISM

The ethnographic museum has equated the concept of Western culture with civilization when considering the Western project the most developed and thus the lens through which to view all other cultures.

Processes of classification and modernity have generated coloniality and harbored the seeds of racism, sadly echoed by political forms of fascism in contemporary times. In this sense, anthropology and science have always been perversely utilized as tools of racial discrimination.

In this cabinet, racism—as its very title makes explicit—is perpetuated since the Enlightenment, passing through modernity until arriving to the present, but at the same time—if we pay attention to its double meaning in Spanish—leaving an illustrated trace, drawn and represented for posterity. The *Cabinet of Enlightened Racism* subverts the allegedly irrefutable evidence of representations of structural racism, imposed both by the colony as caste paintings and through various illustrations and objects, qualified at the time as «scientific,» according to which inhabitants of all the world's regions have been organized in support of the Western idea of natural evolution and its hierarchical and moral superiority over the Global South—a fallacy that continues to the present day.

Racist representations have been masked at times under the guise of aid or cooperation: from charity organized by the Church—in the form of Domund piggybanks—to cooperation by international organizations. Both are echoed by this cabinet as it questions the representation of racialized communities in relation to the violence implicated within processes of racial reification in global economic and social structures. From the racist representation of Black bodies likened to colonial raw materials in museums, to the usurpation of colonial land, to the murders perpetrated against Indigenous activists in relation to their lands and territories, there are multiple examples of the danger of this representation of the other—needy and voiceless—that conceals a way of life upon which the Global North as a society is dependent. ↗

GABINETE DEL RACISMO ILUSTRADO

EL MUSEO ETNOGRÁFICO HA EQUIPARADO EL concepto de cultura con civilización al considerar el proyecto occidental el más desarrollado y, por tanto, la lente desde donde entender todas las demás. Los procesos de clasificación y modernidad han sido generadores de colonialidad y, a su vez, en su idea de «clasificación» anida el germe del racismo, del que, desgraciadamente, se hacen eco formas políticas de fascismo en época contemporánea. En este sentido, desde sus comienzos, la antropología y la ciencia fueron perversamente utilizadas como herramientas de discriminación racial.

En este gabinete, el racismo —como bien explicita su propio título— se perpetúa desde la época de la Ilustración, pasando por la modernidad, hasta llegar a nuestros días, pero, a su vez — si atendemos a su doble significado en español—, deja una huella ilustrada, dibujada, representada para la posterioridad. Se subvierten las claras evidencias de las representaciones del racismo estructural, desde las pinturas de castas impuestas durante la época colonial hasta ilustraciones y objetos por aquel entonces tildados de “científicos” utilizados para clasificar a los habitantes de todas las regiones del mundo. Estos métodos se han empleado para respaldar la idea occidental de evolución natural y su supuesta superioridad jerárquica y moral sobre el Sur Global; una narrativa falaz que persiste hasta nuestros días.

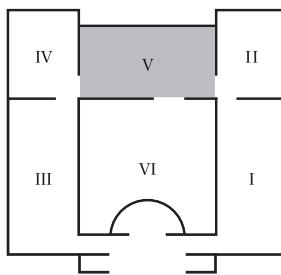
En ocasiones, bajo la forma de ayuda o cooperación, se han enmascarado diversas representaciones racistas. Desde la caridad por parte de la Iglesia —huchas del Domund— a la cooperación por la de los organismos internacionales. Tanto de unos, como de otros, se hace eco este gabinete al cuestionar los procesos de representación de las comunidades racializadas en relación con la violencia que implican estos procesos de cosificación racial en las estructuras económicas y sociales mundiales. Desde la representación racista de los cuerpos negros, comparados con materias primas coloniales en los museos, a la usurpación de la tierra colonial, pasando por los homicidios perpetrados contra activistas indígenas en relación con sus tierras y territorios. Son múltiples los ejemplos del peligro de esta representación del otro —necesitado y sin voz— que esconde un tipo de vida de la cual como sociedad el Norte Global es dependiente.

GABINETTO DEL RAZZISMO ILLUSTRATO

IL MUSEO ETNOGRAFICO HA EQUIPARATO IL concetto di cultura a quello di civiltà, considerando il progetto occidentale come il più sviluppato e quindi la lente da cui comprendere tutti gli altri. I processi di classificazione e di modernità sono stati generatori di colonizzazione e, a loro volta, nella loro idea di «classificazione» si annidano i semi del razzismo, purtroppo riecheggiato nelle forme politiche del fascismo nell'epoca contemporanea. In questo senso l'antropologia e la scienza sono state perversamente utilizzate come strumenti di discriminazione razziale, fin dalle loro origini

In questo gabinetto, il razzismo - come chiarisce il titolo stesso - si perpetua dall'Illuminismo, attraverso la modernità fino ai giorni nostri, ma allo stesso tempo - se si tiene conto del suo doppio significato in spagnolo - lascia ai posteri una traccia illustrata, disegnata, rappresentata. Sovverte l'evidenza inconfutabile delle rappresentazioni del razzismo strutturale, sia quello imposto dalla colonia - i quadri di casta - sia attraverso varie illustrazioni e oggetti, all'epoca etichettati come «scientifici», con cui sono stati organizzati gli abitanti di tutte le regioni del mondo per cercare alcune basi a sostegno dell'idea occidentale dell'evoluzione naturale e della sua superiorità gerarchica e morale sul Sud Globale, mantenuta fallacemente fino ai giorni nostri.

Talvolta, con il pretesto dell'aiuto o della cooperazione, sono state mascherate varie rappresentazioni razziste. Dalla carità da parte della Chiesa - il salvadanaio Domund - alla cooperazione delle organizzazioni internazionali. Entrambi questi aspetti sono ripresi da questo gabinetto che mette in discussione i processi di rappresentazione delle comunità razzializzate in relazione alla violenza implicita in questi processi di oggettivizzazione razziale nelle strutture economiche e sociali globali. Dalla rappresentazione razzista dei corpi neri paragonati alle materie prime coloniali nei musei, all'usurpazione delle terre coloniali, agli omicidi di attivisti indigeni in relazione alle loro terre e ai loro territori, ci sono molteplici esempi del pericolo di questa rappresentazione dell'altro - bisognoso e senza voce - che nasconde uno stile di vita da cui il Nord globale come società dipende.



V. DYING LIFE ALTARPIECE

Many of our museums have been formed from plunder, privilege, and violence. The representation and presentation of these objects conceal the journey that led to their exhibition and the knowledge and provenance they contain. Inside vitrines or represented in still lifes, they seem frozen in the past, with no possibility of restitution in the present.

Located in the apse of the pavilion, this large altarpiece mimics important religious altars by combining legendary narratives and sacrifices—in this case, the stories of the preceding exhibition rooms, since the issues addressed are interdependent and belong to the same manner of inhabiting the world. In contrast to historical simplifications, reinforced by the expository strategies of churches and museums, this tableau focuses on the racist and extractivist structures that sustain the economic and cultural power of these institutions. In a structural framework that subjects and objects to a mercantile logic, institutional narratives cease to be neutral and lose their fictitious creation of an absolute truth.

This large polyptych highlights notions of accumulation and ostentation that, according to the idealistic myth of freedom, have become naturalized. Although the still life is a construct that displays opulence and «treasures» through edible or decorative objects, it also symbolizes death and decay. In each of these frozen scenes—derived from significant historical Spanish paintings such as Diego Velázquez's *Las Meninas* or Francisco de Zurbarán's still lifes along with those of New Granada painters like Vicente Albán or exhibition installations of pre-Columbian objects in the Museo de América and colonial ones such as the Manila shawl—plants, fruits, vegetables, and animals do not escape annihilation. They become a metaphor for the economic acceleration and overproduction responsible for the countless environmental and humanitarian challenges that lie ahead. A leitmotif of our late capitalist societies is the economic, environmental, and humanitarian collapse, global inequality, and toxic necrocapitalism resulting from the relationship between objects and current forms of consumption. ☩

RETABLO DE LA NATURALEZA MORIBUNDA

MUCHOS DE NUESTROS MUSEOS SE HAN FORMADO a partir del expolio, el privilegio y la violencia. La representación y exposición de estos objetos esconde el tránsito recorrido hasta su exhibición, sin el conocimiento y procedencia que ellos ostentan. Dentro de vitrinas o representados en bodegones, parecen congelados en el pasado, sin posibilidad de restitución en el presente.

Situado en el ábside del Pabellón, este gran retablo fusiona, del mismo modo que los altares mayores religiosos, las narraciones legendarias y los sacrificios; en este caso, los relatos de las salas precedentes, dado que las problemáticas de las que se habla son interdependientes y pertenecen a una misma forma de habitar el mundo. En comparación con las simplificaciones históricas, reforzadas por las estrategias expositivas de la Iglesia y de los museos, este retablo pone el foco sobre las estructuras racistas y extractivistas que sustentan su poder económico y cultural. En este entramado que ata sujetos y objetos a una lógica mercantil, los relatos institucionales dejan de ser neutrales y pierden su ficticia creación de una verdad absoluta.

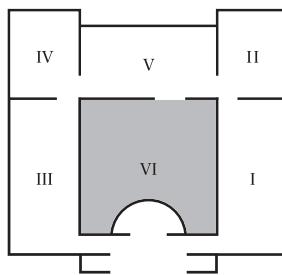
Este gran políptico pone de manifiesto nociones de acumulación y ostentación que, según el mito idealista de la libertad, se han naturalizado. Aunque el bodegón es una construcción que muestra opulencia y «tesoros» mediante objetos para comer o decorar, también simboliza la muerte y la decadencia. En cada una de estas escenas congeladas —que proceden de pinturas históricas de importantes artistas españoles como *Las meninas* de Velázquez o los bodegones de Zurbarán, junto a pintores como el neogranadino Vicente Albán o a montajes expositivos de objetos precolombinos en el Museo de América, y coloniales como el mantón de Manila—, las plantas, frutas, verduras o animales no escapan a su aniquilación. Se convierten en una metáfora de la aceleración económica y la sobreproducción causante de los innumerables desafíos ambientales y humanitarios que se avecinan. Un *leitmotiv* de nuestras sociedades tardocapitalistas que genera un colapso económico, medioambiental y humanitario en relación a la división de la riqueza en el mundo y su tóxico necrocapitalismo a través de la relación entre los objetos y sus formas de consumo actuales.

PALA DELLA NATURA MORIBONDA

MOLTI DEI NOSTRI MUSEI SONO STATI PLASMATI dal saccheggio, dal privilegio e dalla violenza. La rappresentazione e l'esposizione di questi oggetti nasconde il percorso che ha portato alla loro esposizione, senza la conoscenza e la provenienza di cui sono portatori. All'interno di teche o rappresentati in nature morte, sembrano congelati nel passato, senza possibilità di restituzione nel presente.

Situata nell'abside del Padiglione, questa grande pala d'altare fonde, allo stesso modo degli altari religiosi, narrazioni leggendarie e sacrifici; in questo caso, le narrazioni delle sale precedenti, dato che i temi trattati sono interdipendenti e appartengono allo stesso modo di abitare il mondo. Rispetto alle semplificazioni storiche, rafforzate dalle strategie espositive della Chiesa e dei musei, questa pala si concentra sulle strutture razziste ed estrattiviste che sostengono il loro potere economico e culturale. In questo schema che lega soggetti e oggetti a una logica mercantile, le narrazioni istituzionali cessano di essere neutrali e perdono la loro creazione fittizia di verità assoluta.

Questo grande polittico rivela le nozioni di accumulo e ostentazione che, secondo il mito idealista della libertà, si sono naturalizzate. Sebbene la natura morta sia un costrutto che mostra l'opulenza e il «tesoro» attraverso oggetti da mangiare o da decorare, essa simboleggia anche la morte e la decadenza. In ognuna di queste scene congelate - che provengono da dipinti storici di importanti artisti spagnoli come *Las Meninas* di Velázquez o le nature morte di Zurbarán, insieme a pittori come il neogranadino Vicente Albán o gli allestimenti di oggetti precolombiani del Museo de América, e coloniali come lo scialle di Manila - le piante, i frutti, le verdure o gli animali non sfuggono al loro annientamento. Diventano una metafora dell'accelerazione economica e della sovrapproduzione che causano le innumerevoli sfide ambientali e umanitarie che ci attendono. Un *leitmotiv* delle nostre società tardo-capitaliste che genera un colosso economico, ambientale e umanitario in relazione alla divisione della ricchezza nel mondo e al suo necrocapitalismo tossico attraverso la relazione tra gli oggetti e le loro attuali forme di consumo.



VI. MIGRANT GARDEN

*Seemingly outside, we find ourselves in the center of the museum,
An interior garden where histories once silenced and ignored are narrated,
Inhabited by migrant beings
Who have made this land their home.*

*The walls are undressed to give shelter to public monuments
That materialize the memory of a collectivity facing the future.*

*Public statues that restore dignity and lost voices
From their lands of origin to this interior garden.
Those who resisted and contributed to the Independence of their territories,
And those who fought for the liberation of slaves and Indigenous peoples,
Through the symbolic representation of the resistance and resilience of their bodies.*

*They have traveled in many bodies, from the past to the present,
And take root, altering the landscape like plants.
But do not call them invaders!
You will recognize them.
They inhabit us and flourish with the knowledge they bring,
And they sprout, breaking through the surface.*

*The garden is once again a place of experimentation:
Stones take refuge, plants converse,
Heroes come down from their pedestals, knowledge is shared and complemented.
And without the desire to conquer, their seeds take root.*

*Faced with the urgency of replanting history,
Settled on waste, plunder, and violence,
And before filling these walls again,
Take the time to listen
And build from diversity, placing life at the center.
Take the garden home.*

JARDÍN MIGRANTE

[ES]

*Aparentemente afuera, nos encontramos en el centro del museo,
Un jardín interior donde se cuentan historias, silenciadas e ignoradas,
Habitado por seres migrantes
Que han hecho de este suelo su hogar.*

*Las paredes se desvisten para dar cobijo a monumentos públicos
Que materializan la memoria de una colectividad de cara al futuro.*

*Estatuas públicas que restituyen la dignidad y la voz perdida
Desde sus tierras de origen a este jardín interior.
Los que resistieron y contribuyeron a las Independencias de sus territorios,
Y los que lucharon por la liberación de esclavos e indígenas,
Pasando por la representación simbólica de la resistencia y resiliencia de sus cuerpos.*

*Han viajado en muchos cuerpos, desde el pasado al presente,
Y se enraízan cambiando el paisaje, como las plantas.
¡Pero no las llamas invasoras!
Las reconocerás.
Nos habitan y florecen con los conocimientos que traen,
Y brotan rompiendo la superficie en la que enraízan.*

*El jardín vuelve a ser un lugar de experimentación:
Las piedras se abrigan, las plantas conversan,
Los héroes bajan de los pedestales, los saberes se complementan y comparten.
Y sin afán de conquista, sus semillas buscan echar raíz.*

*Frente a la urgencia de replantar la historia,
Asentada sobre escombros, expolios y violencia,
Y antes de llenar nuevamente estas paredes,
Tómate un tiempo para la escucha
Y construye desde la diversidad, poniendo la vida en el centro.
Llévate el jardín a casa.*

GIARDINO MIGRANTE

[IT]

*Apparentemente fuori, ci troviamo al centro del museo,
Un giardino interno dove si raccontano storie, tacite e ignorate,
Abitato da esseri migranti
Che hanno fatto di questo suolo la loro casa.*

*I muri si svestono per dare rifugio ai monumenti pubblici
Che materializzano la memoria di una comunità con uno sguardo al futuro.*

*Statue pubbliche che restituiscano la dignità e la voce perduta
Dalle loro terre d'origine a questo giardino interiore.
Coloro che hanno resistito e contribuito alle Indipendenze dei loro territori,
E coloro che hanno combattuto per la liberazione degli schiavi e degli indigeni,
Attraverso la rappresentazione simbolica della resistenza e della resilienza dei loro corpi.*

*Hanno viaggiato in molti corpi, dal passato al presente,
E si sono radicati cambiando il paesaggio, come le piante.
Ma non chiamateli invasori!
Li riconoscerete.
Ci abitano e fioriscono con la conoscenza che portano,
E germogliano rompendo la superficie in cui mettono radici.*

*Il giardino torna a essere un luogo di sperimentazione:
Le pietre si riparano, le piante dialogano,
Gli eroi scendono dai loro piedistalli, le conoscenze si completano e si condividono.
E senza alcun desiderio di conquista, i loro semi cercano di mettere radici.*

*Di fronte all'urgenza di ripiantare la storia,
Insieme su macerie, saccheggi e violenze,
E prima di riempire di nuovo queste mura,
Prenditi il tempo di ascoltare
E costruisci a partire dalla diversità, mettendo la vita al centro.
Portati il giardino a casa.*

PINACOTECA MIGRANTE
MIGRANT ART GALLERY

60^a Esposizione Internazionale d'Arte.
La Biennale di Venezia 2024
Pabellón Español
Spanish Pavilion
20 abril – 24 noviembre 2024

Un proyecto de
A project by
Sandra Gamarra Heshiki

Comisario
Curator
Agustín Pérez Rubio

Organizado por
Organized by
Ministerio de Asuntos Exteriores,
Unión Europea y Cooperación
Agencia Española de Cooperación
Internacional para el Desarrollo
(AECID)
*Ministry of Foreign Affairs, European
Union and Cooperation. Spanish Agency
for International Development and
Cooperation (AECID)*

Colabora
With the collaboration of
Acción Cultural Española (AC/E)

Coordinación Pabellón de España
Coordination Spanish Pavilion
Alejandro Romero
Álvaro Callejo

Asistente artista y comisario
Artist and curatorial assistant
Ada Cerdá Galiana
Adriana Pauly

Asesor editorial
Editorial Advisor
Antoine Henry Jonquères

Museografía y planimetría
Exhibition display and layout
LEONA & Mauro Cano arquitectos

Diseño Gráfico
Graphic design
Estudio Eugenio Simó

Traducción
Translations
Michele Faguet
Jesús Gibert
Octavio Zaya
Mónica Iglesias Tejera & Ada Tullo

Corrector de textos
Copy-editor
Michele Faguet
Paloma Bermejo

Fotógrafo
Photographer
Oak Taylor-Smith

Impresión
Printing
Grup Nova Era Publications

Colaboradores de taller
Studio collaborators
Miguel Aguirre, Martín Chacón,
Alejandro Co, Natalia Gamarra,
Antoine Henry Jonquères, Ana
Lamata, Verónica Luján, Katia Pásara,
Elvia Paucar, Pierina Seinfeld, Raúl
Silva, Erika Uza.

Diseño sonoro
Sound design
Javier Álvarez

Montaje exposición
Exhibition set up
Attiva SPA

Vitrinas
Showcases
Museo Casa de la Moneda, Madrid

Transporte
Transport
CLM Logistics

Prensa y Comunicación
Press and Communication
Sutton Communication

La Publicación «Pinacoteca Migrante»
con textos de / *The publication «Migrant
Art Gallery» with texts by* Agustín Pérez
Rubio, François Vergès, Yayo Herrero,
Yeison García López, Gabriela
Wiener, Neferti X. Tadiar, María
Berrios, Sandra Gamarra Heshiki y /
and Esther Gabara será diseñada por
/ *Will be designed by:* Estudio Eugenio
Simó y distribuida / *and distributed by*
Verlag der Buchhandlung Walther und
Franz König.

Agradecimientos
Acknowledgements

Juana de Aizpuru, Marwa Arsanios,
Nouha Ben Yebdri, Livia Benavides,
Paloma Bermejo, Paloma Botín,
Ximena Briceño, Cabello/Carceller,
Ángel Calvo Ulloa, Hiuwai Chu,
Manuel Crespo, Jiselina Cruz,
Carlos Coppertone, Kiri Dalena,
Cian Dayrit, Elvira Dyangani Ose,
Nuria Enguita, Bea Espejo, Michele
Faguet, Carmela García, Javier
Gómez Cordero, Rocío Gómez,
Cyntia Gutiérrez, Sally Gutierrez,
Raymi Henry Gamarra, Arlety
Jiménez Delgado, Eduardo Leme,
Karessa Malaya, Alan W. Moore,
Julia Morandeira, Carmen Rosa
Mulanovich, National Gallery
Cánada, El Palomar, JC Pavón, Paola
Pisano, Romain Pividori, Francisco
Javier Prados, Javier Quilis, Peio H.
Riaño, Barbara Rodríguez Muñoz,
Alya Sebut, Kitty Scott, Vicente
Todolí, Blanca de la Torre, Emanuel
Tovar, Carlos Urroz, Abian Zaya,
Octavio Zaya y a todo el personal
de la / *and to the staff of* Embajada de
España en Roma y Ruggero Sonino.
Cónsul Honorario de España en
Venecia

Con el patrocinio de
Sponsored by
Colección INELCOM
Arte Contemporáneo

Con el apoyo de
With the support of
Fundación Botín

Con el patrocinio digital
Digital sponsorship
Exhibify

Con la colaboración de
With the support of
Galería 80m2 Livia Benavides
Galería LEME

Con el patrocinio de
Sponsored by



Con el apoyo de
With the support of



Con el patrocinio digital
Digital Sponsorship



Organizado por
Organized by



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN



aecid



Cooperación
Española

Colabora
With the collaboration of



NO MAS HIDROCUENTOS

AGUA YAI!

NO ALIA PLANTA
NUCLEAR