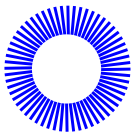


Activaciones de una escucha profunda: experiencias hacia prácticas descoloniales desde la Red de Museos del INBAL

Lucía Sanromán

Directora Laboratorio
Arte Alameda, INBAL

México



Introducción

El Laboratorio Arte Alameda (LAA) es un museo experimental dedicado al cruce disciplinario entre el arte, la ciencia, la tecnología, la antropología, la sociología y más. Forma parte de la Red de Museos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) que, a su vez, es parte de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, engranaje que es vital para entender los dos casos de estudio en los que se basa esta presentación. El primero es la exposición *Escucha profunda: prácticas hacia el mundo al revés* {Yutsil, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo y Fernando Palma Rodríguez}, la cual curé y organicé para el LAA. El segundo caso está relacionado con la exposición *Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas*, organizada por el Museo del Palacio de Bellas Artes (MPBA), y en la cual participé como cocuradora junto con otros dos curadores principales. Mi trabajo fue integrar artistas contemporáneos a la muestra.

Un proyecto del cual no he sido parte, pero que me parece relevante mencionar es “*Hasta que los cantos broten: Pabellón de México en la 59.ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia*”. Este representa también un proyecto generado a partir de la búsqueda de inclusión y diversidad de epistemologías descoloniales, y fue organizado por la Coordinación Nacional de Artes Visuales del INBAL, quienes son constantes interlocutores en los procesos del Laboratorio Arte Alameda, y guían el trabajo de la Red de Museos.

Hacia una práctica institucional “situada”

A modo de contexto, hay algunas cosas que relevar sobre el trabajo de la Red de Museos INBAL en relación con la activación de procesos de descolonización museológica que nos reúnen. El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura tiene como misión, “el difundir y divulgar las artes, la literatura y el patrimonio artístico nacional; la educación y la investigación artística, la diversidad y los derechos culturales en igualdad”. Desde 2019, y establecido en relación con los lineamientos del Plan Sectorial de Cultura 2020-2024 de la Secretaría de Cultura, los 18 museos que conformamos la Red enmarcamos nuestro trabajo en relación con ejes transversales de inclusión, diversidad e igualdad, con el fin de instaurar los derechos culturales como dimensión operativa para repensar los museos como entidades vivas, capaces de redefinirse y fortalecerse en su propia identidad y trabajar al mismo tiempo de manera colaborativa. Bajo la dirección general de la doctora Lucina Jiménez en el INBAL, resulta especialmente importante concebir a los museos como espacios con enfoques interculturales y abiertos que promueven el entendimiento cultural y nuevos discursos estéticos.

Cuando hablamos de “inclusión, diversidad e igualdad” en los museos mexicanos, debemos de tomar en cuenta que estos no son separados de nuestro entorno político y social, el cual está —históricamente y en el presente— marcado por el triunvirato fatal de racismo, clasismo y misoginia (como lo es en un sinnúmero de



países). Entonces, un proyecto que se plantea desde el derecho cultural (es decir, desde la posibilidad de restauración jurídica para que todas, todos y todes sean cobijados y representados en el proyecto cultural nacional), implica un trabajo de hacer y deshacer a la vez, no se gesta desde y por operaciones lineales fáciles ni obvias de trazarse y menos de ejecutarse, y que una vez llevadas a cabo resultan muy difíciles de medir en términos de eficacia, más allá del número de personas “diversas”, que hacemos de forma amplia y por categorías comunes (incluyendo género, diversidad cultural, edad, etc.). Un cambio operacional en el que los museos se repiensen como “entidades vivas”, inclusivas, diversas y, más aún, descoloniales, implica el voltear al revés las formas de hacer cultura empezando con el *cómo* (cómo lo hacemos), pero también cuestionando el *qué* (qué presentamos/apoyamos) y, sobre todo, para *quién* (trabajamos, involucramos, interpelamos).

En el caso del LAA ha sido imperativo plantear nuestro trabajo desde una práctica “situada” en el contexto real que habitamos. El inmediato, es de la Alameda Central en el corazón de Ciudad de México. En términos generales, tenemos claro que nosotros trabajamos para diversos individuos y colectividades a los cuales concebimos como visitantes, participantes, cocreadores, usuarios y trabajadores internos y externos, pensando que cada tipología requiere distintas formas de aproximación e inclusión. También nos pensamos como un “pequeño” museo experimental, lo cual nos da una libertad inaudita de ensayar distintas aproximaciones. Lo más importante es que planteamos nuestro trabajo desde la vulnerabilidad, tratando, en la medida de lo posible (de lo psicológicamente posible), de habitar la incertidumbre de nuestros tiempos (pandemia, movilización de fascismos en el mundo, etc.) como valor positivo, sin romantizar las complejidades de nuestra cotidianidad que ocurre en estructuras laborales muy complicadas, pues somos parte del gobierno federal, incluyendo burocracias

barrocas presupuestarias y laborales, y constante conciencia de que nuestra labor muy posiblemente tiene una duración de seis años, que es el periodo presidencial. El pensar estas circunstancias como valores positivos nos permite, como he escrito antes, el estar expuestos, flexibles, capaces de dejarnos atravesar. Resistir el impulso de enunciar y permanecer callados y escuchar. Hacer y dar espacio.

Esto ha incluido, entre otras estrategias, el diseño intuitivo de procesos colaborativos de trabajo de pensamiento colectivo que cambian la dinámica de gestión de los museos y sus hábitos operacionales. Las exposiciones mencionadas aquí son respuestas “museales”, por así decirlo, a los lineamientos transversales del INBAL arriba expuestos. Esto ha implicado un diálogo rico, crítico, a veces tenso y casi siempre contradictorio entre los distintos agentes, curadores, gestores, directores, etc. de la Red de Museos. También ha significado establecer procesos de diálogo, pero, sobre todo, de escucha activa (o profunda) hacia agentes y colectividades cuyas prácticas y voces no han tenido espacio institucional sostenido en el contexto mexicano, en particular con aquellas autoidentificadas como “indígenas” o de pueblos originarios. Apremiados por la necesidad de generar estructuras desde modelos explícitamente diversos, y en particular que hagan y den espacio a formas de vida y epistemologías de “los pueblos originarios” de nuestro país, los proyectos del LAA y del MPBA generaron plataformas de diálogo como parte esencial.

Es importante notar que ambos proyectos se formularon, en gran medida, durante la “olla exprés” de la *zoomificación* del trabajo desde casa durante la pandemia, bajo un ambiente público de crítica y sospecha ante recortes presupuestarios reales al portafolio cultural nacional, y entre el ruido de múltiples y a veces ostentosos gestos simbólicos de reparación hacia los pueblos originarios, los cuales han sido



difíciles de disociar de muchos otros momentos donde “lo indígena” ha sido utilizado como parte de instancias de resignificación política nacional, sin que ello tenga un efecto en cuanto a políticas públicas de apoyo a la autonomía social, política y económica de los pueblos.

Primer caso de estudio

Escucha profunda: prácticas hacia el mundo al revés {Yutsil, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo y Fernando Palma Rodríguez} fue organizada por el LAA y estuvo en exposición entre el 16 de octubre de 2021 y el 13 de febrero de 2022. Cuatro proyectos monográficos se reunieron en esta exposición, vinculados por su exploración de formas de pensar y vivir desde epistemologías de pueblos originarios, en cuestionamiento o crítica ante un ordenamiento del mundo, del cuerpo y del afecto, sistemáticamente europeizados.

En su conjunto, las y el artista de la exposición propusieron prácticas artísticas descoloniales en las que la tierra emerge como un vínculo vivo hacia formas de autonomía, tanto lingüísticas como territoriales.

El cuerpo y su enunciación también unen estos proyectos, que abordan la contradicción y complejidad de las múltiples identidades posmestizas que constituyen el contexto sociopolítico actual de México, sugiriendo un posicionamiento encarnado en aquellas que se autodenominan indígenas, feministas, o *queer/cuir* y que, ante todo, implican procesos emancipatorios y descolonizados ante las jerarquías raciales, de clase y género que vivimos a diario en nuestro país y que son, en efecto, la continuación de procesos que tienen sus orígenes violentos en la Colonia.

Las obras presentadas proponen no uno, sino múltiples universos de sentido anclados a pasados y genealogías divergentes y variadas, en los que se confunden el tiempo histórico y el presente, evocando así un mundo al revés.

También están implicadas aquí críticas institucionales a la desigualdad de las plataformas habituales del arte. “Escucha profunda” se apoya, por ende, en un término prestado de Candice Hopkins, curadora, escritora e investigadora independiente de Carcross/Tagish First Nation, pueblo originario autónomo que comparte territorio con Canadá, quien invita a “sintonizarnos para captar frecuencias más profundas, sentir lo que reverbera y oír lo que suena al margen”, como una manera de comenzar a establecer nuevas metodologías institucionales para generar y compartir saberes y preguntas, y así replantear al museo como un lugar de mutualidad (Hopkins, 2019).

La pandemia nos forzó a presentar este proyecto en un solo momento expositivo, concentrándonos en la duración de la exhibición y tomando el espacio de las redes sociales del LAA y de la Red de Museos (canal de YouTube y nuestro canal de Spotify) como extensiones vitales, al ser el espacio de presentación de una serie de 14 charlas presentadas cada miércoles durante y después de la fecha de la exposición, coorganizadas con la Coordinación de Artes Visuales. *Escucha profunda: poéticas hacia el mundo al revés* fue una serie de diálogos públicos virtuales, curada por Sara Garzón, curadora y escritora colombiana especializada en arte latinoamericano. Ella propuso explorar metodologías del cuidado por medio de un quehacer artístico. Se trató de una invitación colectiva gestionada virtualmente para indigenizar el museo. Tuvo tres ejes temáticos: el cuerpo: reconquistando un territorio de mutualidad; el arte, tecnología y tiempo ancestral, un paradigma no occidental, e ¿indigenizar o desindigenizar el museo?

Segundo caso de estudio

Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas, organizado por el Museo del Palacio de Bellas Artes, que estuvo en exposición del 27 de enero al 27 de mayo de 2022, fue un ejercicio expositivo deconstructivo



que trazó las disrupciones ideológicas en torno al arte popular e indígena en los siglos XX y XXI. Comenzaba con el establecimiento de la categoría “arte popular” en la posrevolución mexicana, marcando su devenir por los años noventa y dosmil y la aparición de “maestros de arte popular” y de contranarrativas políticas en torno a la colectividad y al autogobierno, e incluyendo la creciente identificación y circulación de creadores autodenominados indígenas en el campo del arte contemporáneo hoy en día. Visto más ampliamente, el proyecto buscaba corregir un error histórico al honrar el poder estético del “arte de los pueblos” y, por lo tanto, establecía un posicionamiento crítico hacia modelos occidentales y europeos de producción de conocimiento, apuntado hacia valores más incluyentes.

“Arte de los pueblos” y el museo como aparato canónico

En esta exposición se presentaron más de quinientos objetos de lo que comúnmente se llama “arte popular”, que en la muestra se clasifica como “arte de los pueblos”, donde el término *arte* en singular expresa una diferencia con las artes populares que, en su pluralidad, señalan su cercanía a las artesanías formando parte de las “artes menores”. Entre las obras expuestas se incluyen también 19 “artistas contemporáneos” y 15 maestros tradicionales actuales, como parte de un argumento en el que no se intenta hacer una revisión universal de todas las prácticas asociadas con los pueblos o con el arte indígena histórico o del momento, pero sí revalorizar las formas de ver, interpretar y presentar estas prácticas. Esto para argumentar, tanto desde el guion curatorial como por medio de la museografía y el montaje, en favor de cambiar la forma de entender el arte de los pueblos, no como meras expresiones culturales asociadas a la etnografía o a la antropología, sino como objetos cargados de autonomía estética, es decir, que tienen su propia ontología formal, permitiendo obtener experiencias sensibles similares a las que adjudicamos

a los objetos occidentales del arte que han dado pie a la noción de belleza, como las esculturas griegas y la pintura clásica europea.

Esta estrategia de revalorización no está ausente de contradicciones, pues el mecanismo principal para implementar este cambio de sentido es, en última instancia, utilizar al museo como aparato canónico. En el caso de *Disrupciones indígenas*, el MPBA actúa como dispositivo fundamental para propiciar este cambio, pues ostenta la función social de establecer qué es y qué no es “arte” en nuestro país, con frecuencia por medio de exposiciones rigurosamente investigadas de pintura y escultura, principalmente moderna y de los grandes maestros mexicanos y europeos. El MPBA ha sido un lugar hegemónico en la ecología cultural de nuestro país desde su origen hasta el día de hoy, y se plantea como un museo canónico del Estado dedicado a las “bellas artes” o “artes mayores”: un museo que hace historia del arte. Entonces, es con plena conciencia que tal exposición en este lugar no oculta su poder como institución en sí capaz de reposicionar el “arte de los pueblos”.

Disrupciones, contradicciones y réplicas

La conciencia de esta contradicción por parte del equipo curatorial creó otras oportunidades de participación y réplica para atender las inconsistencias inherentes a los modelos usuales del museo con estructuras de gestión racializadas en un país en el cual, a lo largo de un siglo, se han perseguido políticas públicas homogeneizantes y donde el arte y la cultura han sido gestionados por agentes que se identifican desde la aparente “neutralidad” que otorga el ser criollo o mestizo y de clase media o alta. Como un primer paso para romper con estos patrones, durante el desarrollo de la exposición se generaron momentos y procesos disruptivos al diálogo curatorial e institucional, dando pie a una contranarrativa incluida en la exposición misma. En comunicación constante con artistas contemporáneos y mediante dos mesas



de diálogo con creadores, gestores, académicos y escritores autenticados como indígenas, o bien con esta ascendencia,¹ se priorizaron diversos e inaplazables temas, comenzando con el reclamo a no ser identificados desde una etiqueta identitaria de “indígena”.

En estos diálogos también se plantearon dudas fundamentales sobre la institución museo y sobre la estética occidental como modelo apropiado para la experiencia y el entendimiento del arte de los pueblos, como expuso la historiadora del arte Ariadna Solís, hija de migrantes be'ne urash: “En nuestras comunidades la sensibilidad estética va más allá de solo ver y está relacionada con el cuerpo, con el movimiento y con cómo se piensa el espacio. Lo estético está metido en entramados éticos, políticos, sociales, económicos y con fronteras muy difusas”. Se localizan en experiencias situadas y encarnadas, algo que el museo contemplativo no puede ofrecer. Es por esto que Nadia López, poeta y pedagoga ñuu savi, anotó: “Hay cosas como el canto ritual que únicamente funcionan con nosotros mismos. Hay conocimientos que realmente no pertenecen a todos, le pertenecen a mi pueblo”. El artista Noé Martínez habló de la voluntad de los objetos. Lo mismo hizo Fernando Palma Rodríguez cuando se denominó a sí mismo como

un “facilitador para que los objetos puedan expresarse y contar sus historias”.²

¿Qué implica pensar los objetos como capaces de contener, ejercitar o ejecutar su propia agencia, no inertes o vacíos de deseo y de voluntad? Para comenzar, cuando los objetos tienen voluntad establecen una relación de igual a igual con los humanos, cuyas interacciones están ahora fundamentadas no en el uso unilateral, sino en la reciprocidad dentro de un marco de intercambio ético. Cuando estos artistas creadores, activistas y pensadores otorgan voluntad a las cosas, a las plantas, a los animales y al paisaje, trastocan profundamente el régimen de explotación sistemática que, de alguna forma, es una de las piedras angulares de Occidente y de la colonialidad. Pero también hacen un movimiento lateral en relación con los fundamentos de la estética occidental que puede ser descrito propiamente como una “disrupción” con cánones de belleza en los que la autoría *per se*, o bien el ojo del observador, es la que concede valor. El objeto autónomo anclado a epistemologías originarias clama ser liberado de este juicio estético occidental basado en la mirada y busca establecer otros paradigmas de belleza, alejado de los valores asignados en la historia del arte a las formas, marcando un cambio radical donde los objetos en sí se cargan de sus propios significados en el tiempo a partir de la interacción recíproca.

Un comienzo y no un fin

Dado un campo político por demás complejo, donde múltiples creadores e intelectuales autoidentificados como indígenas han resistido el ímpetu hacia la instrumentalización de sus identidades, es importante notar que la recepción de la exposición entre el público en general y los medios de comunicación, y sobre todo

¹ Las mesas de diálogo se llevaron a cabo los días 1 y 22 de octubre de 2022, con la participación de: Hilan Cruz Cruz (tejedor nahua), Yutsil Cruz (artista visual), Jan Cristhian Ferrer (bordador jñatjo), Mario Agustín Gaspar (artesano p'urhépecha), Cecilia Gómez (tejedora y artista visual bats'i vinik-antsetik), Arturo Gómez Martínez (curador e investigador nahua), Teresa Haros Farlow (médica tradicional y artesana ko'lew), Nadia López García (poeta y pedagoga ñuu savi), Isaac Montijo (músico y compositor yoreme), Teófila Palafox (tejedora y cineasta ikoots), Fernando Palma (artista visual nahua), Celerina Patricia Sánchez (poeta y promotora cultural ñuu savi), Maruch Sántiz (fotógrafa y artista textil bats'i vinik-antsetik), Ariadna Solís (historiadora del arte, hija de migrantes be'ne urash) y Miguel Ángel Sosme (antropólogo y promotor cultural).

² Los testimonios citados fueron tomados de las dos mesas de diálogo citadas arriba. La cita de Noé Martínez fue tomada de una conversación entre la autora y el artista durante el proceso de diálogo sobre su inclusión en la exposición.



de las comunidades indígenas, ha sido positiva y se ha comentado específicamente la relectura y revalorización del arte de los pueblos y su replanteamiento como objetos estéticos. Sin embargo, se debe notar que este ejercicio no inaugura una institución descolonial; en su lugar, ofrece modelos de diálogo en los que otros conocimientos se identifican y ponen en marcha. Es por esto que *Disrupciones indígenas* es un comienzo, no un fin, de procesos museísticos que abren caminos y en el cual, sin duda, las voces más disruptivas son las de los creadores, intelectuales y gestores contemporáneos, quienes muestran las líneas de fuga y ofrecen alternativas y nuevos modelos estéticos que cuestionan las jerarquías, deseosos de descentralizar las narrativas occidentales y modos de ver en torno al arte y sus múltiples formas de enunciación, apuntando hacia otras posibles instituciones aún por venir.



Referencia

Hopkins, C. (2019, 9 de diciembre). Towards a Practice of Decolonial Listening: Sounding the Margins, ponencia presentada en el marco de President's Dream's Colloquium on Creative Ecologies, en la Simon Fraser University (SFU) cerca de Vancouver, BC. [Video] SFU Graduate & Postdoctoral Studies. <https://www.youtube.com/watch?v=vt1SBjDCJoo>