

ECOS DE UN LUGAR

ECOS DE UN LUGAR

Fiep van Bodegom
Verónica Gerber Bicecci
Zara Khadeeja Majoka
Nashilongweshipwe Mushaandja
Ligia Nobre
Emilia Pardo Bazán
Amanda Parmer
Paola Santoscoy
Salomé Voegelin

Editado por Andrea Ancira y Jorge Munguía

Este proyecto fue posible gracias al apoyo de:

Museo Experimental el Eco, UNAM

Fundación BBVA

Graham Foundation

ÍNDICE

8 Puntos de partida
Andrea Ancira / Jorge Munguía

17 Tenemos un problema
Paola Santoscoy

31 Carta desde un suelo común
Ligia Nobre

45 La gramática de las ruinas
Fiep van Bodegom

77 Lo que las sombras pueden
Zara Khadeeja Majoka

103 La cabeza de Teo a recomponer
Verónica Gerber Bicecci / Emilia Pardo Bazán

119 Construir un lugar efímero a partir
del volumen indivisible de palabras
Salomé Voegelin

137 Respons–habilidades de la visión
Amanda Parmer

151 Cajas negras y cubos blancos
como campos de concentración:
sobre la violencia institucional y
el trauma intergeneracional
Nashilongweshipwe Mushaandja

168 Semblanzas



RESPONS-HABILIDADES
DE LA VISIÓN

Amanda Parmer

En 2010 Every Ocean Hughes (EOH) publicó *West Side*, un libro de artista que mostraba fotografías de pilotes o desechos de los muelles a lo largo de Chelsea, lado oeste de Manhattan, junto a la documentación periodística de Alvin Baltrop acerca de las comunidades que se reunieron allí cuarenta años atrás.²² Los dos conjuntos de imágenes actúan como sujetalibros temporales que muestran evidencia y rastros de las vidas que rondan la memoria cultural de los muelles de Chelsea en Nueva York. Ambos muestran diferentes estados del aguante de estos recuerdos. Las imágenes de Baltrop de figuras *queer* solteras y en pareja, las expansiones de interiores y exteriores del deteriorado paisaje industrial de la década de 1970. Los postes de los muelles que se elevan desde el agua como tumbas y monumentos conmemorativos de la crisis del sida y de la comunidad que alguna vez ocupó este espacio antes de su rápida gentrificación. Las imágenes de EOH erradicaron efectivamente su evidencia material.

²² Every Ocean Hughes (EOH) era conocida como la artista Emily Roysdon.

Junto a estas imágenes, EOH incluyó un texto que se desplaza entre lo que persiguen estos espacios y los espacios por venir, una parte en la que se lee:

No puedo escribir
la palabra
no regulada
no es bella y no describe el sitio que se abre en mí
o las relaciones que construye
o la forma empobrecida en que se convierte la vida

Hice otro nombre, el nombre es cualquier sitio
para saber de un lugar de cualquier lugar

requiere la imaginación de no sentirse observado
no estoy escribiendo los muelles
ni el hogar ni la historia
sigo pensando en que puedo encontrar algún lugar
cada pilote
conoce un sitio²³

²³ Emily Roysdon y Alvin J. Baltrop. *West Street*. (New York: Printed Matter, 2010).

El libro constituye un bolso para imaginar de nuevo la vida no regulada de los muelles de Chelsea desde la década de 1970 hasta el 2000, en las figuras y escenas de Baltrop y las respuestas de EOH al deterioro de los postes y pilotes. Juntos, los dos grupos de imágenes marcan los límites históricos de lo que podría explicarse en este lugar, lo que alguna vez fue el hogar de comunidades marginadas, contracultura, arte y vida gay. Como ahora es imposible ocupar este espacio físico en colectivo, el libro evoca recuerdos históricos fragmentados que se muestran, haciendo consciencia de las responsabilidades que tenemos con las personas, lugares y cosas con las que hacemos nuestros mundos y su aguante, si es que lo hay. Más aún, contiene un modelo de cómo podríamos convivir de otra manera.

Este es un ejemplo para reconocer cómo la comunidad y la gente cercana están co-constituidas por las personas, los lugares y las cosas con las cuales dialogamos. Este mundo colaborativo es lo que la antropóloga feminista Donna Haraway describe con la palabra *sympoiesis*, acuñada en la década de 1990 por la canadiense Beth Dempster, pensadora de sistemas. Haraway, quien insiste con razón en la necesidad de citar y reconocer que siempre estamos construyendo este mundo juntas, define este término clave como “múltiples especies co-convirtiéndose, múltiples especies co-creando, creando-juntas”. Acertadamente, enfatiza este término al distinguirlo de la *autopoiesis*, “el auto-mantenimiento de una entidad organizada a través de sus propios procesos internos”, que

opera sobre un mito de autonomía. En lugar de un yo que emana de nuestra individualidad, estas prácticas tienen la capacidad de ampliar el alcance de cómo hacemos nuestros mundos en colectivo, a través de varios grupos de seres humanos y no humanos. Arrojan luz sobre la agencia que tenemos, o no, de reconocer con quién y con qué nos frecuentamos, y la apuesta que esto implica.²⁴

Haraway explica otro concepto clave: *response-ability*, que junta la idea de la responsabilidad con la capacidad de responder. Describe “el cultivo a través del cual nos hacemos capaces, esa cultivación de la capacidad de respuesta”. Como ella explica, tales *response-abilities* sociales y culturales de la atención a personas, lugares y cosas no se dan ontológicamente, ya que éstas no aparecen en el mundo para ser respondidas. Esta declaración, que desarticula y rearticula la palabra responsabilidad, permite identificar, conectar y activar intencionalmente nuestras relaciones de manera que, en vez de delimitar, abran nuestra capacidad para estar juntas y cuidarnos unas a otras en el mundo, mediante una reconsideración de nuestras relaciones entre personas, lugares y cosas.²⁵

Las perspectivas de la académica y activista italoamericana Silvia Federici sobre la identidad,

24 Donna Haraway y Martha Kenney. “Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Donna Haraway in Conversation with Martha Kenney” en Heather Davis and Etienne Turpin (Eds.) *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. (London: Open Humanities Press, 2015). 256-60.

25 Ibid 256.

la diferencia y los encierros son instructivas para pensar críticamente los límites contemporáneos y cómo informan nuestro entendimiento de lo que significa estar juntas en el mundo: cuál es su origen, quién los establece y cómo conjugan nuestras respectivas experiencias en el mundo. En sus escritos, Federici vuelve varias veces a la idea del encierro. Empezando con la propiedad —que abarca la propiedad física, intelectual y económica—, extiende su análisis hasta la cuestión de la tierra y la producción de conocimiento y de imaginarios. Comienza por los antiguos encierros de las tierras de cultivo de la Inglaterra del siglo XVI, y sigue con la tradición marxista desde la cual indica el advenimiento de la sociedad capitalista, donde las autoridades del estado y los terratenientes quitaron tierras y bienes comunes a los agricultores y los convirtieron en trabajadores asalariados.²⁶

Sus textos explican cómo este mecanismo de encierro, la separación de la tierra por parte del estado, instigó la división que nos impidió acceder a las personas, lugares y cosas que nos sostienen, a la vez que separó e impidió el acceso a nosotres mismas. En siglos posteriores, es posible ver cómo esta fractura de relaciones a través de encierros se ha expandido hasta abarcar no solo el espacio físico sino también encierros relacionales e imaginarios. Lo mismo podría decirse de las herramientas coloniales y las prácticas de

26 Silvia Federici. "Introduction to the New Enclosures (Midnight Notes Collective)" en *Re-Enchanting The World. Between The Lines. Feminism and Politics of the Commons*. (Oakland: PM Press, 2018). 27.

gentrificación de hoy en día, que destruyen las tierras comunales y los espacios públicos, fundamentales para la organización de los trabajadores. Como Federici explica: "la guerra de clases no ocurre en un tablero abstracto que recoge ganancias o pérdidas, lo que necesita es terreno".²⁷

En sus estudios, Federici utiliza este principio para varias aplicaciones, una de ellas es construir una óptica para observar cómo los encierros afectaron las herramientas que tenemos para perseguir el futuro perfecto, un posible tiempo gramatical feminista que describe lo que habrá sido. Al mismo tiempo, no pierde de vista el atractivo del encierro, pues realiza un doble movimiento: mientras que aparentemente ofrece una multiplicidad de perspectivas y opciones, los encierros delimitan quién y qué es lo que imaginamos en el presente, los lenguajes que hemos heredado para reestructurar mientras apuntamos hacia el horizonte de nuestras comunidades imaginadas.

En el contexto de las infraestructuras de encierro, las prácticas artísticas y los productores culturales ocupan un espacio de responsabilidad para ayudarnos a vislumbrar más allá de lo que el teórico queer José Esteban Muñoz llama "la prisión del aquí y del ahora". En su texto fundamental *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Muñoz escribe que "debemos luchar frente a la realidad totalizadora del aquí y del ahora, para pensar y sentir un entonces y un allá". Y que "debemos soñar

27

Ibid 32.

y representar nuevos y mejores placeres, otras maneras de estar en el mundo y, en última instancia, en mundos nuevos”.²⁸

Ciertas prácticas artísticas involucran representaciones del tiempo y el espacio que ejercitan nuestras capacidades imaginativas y habilidades colectivas de pensar más allá del aquí y del ahora. Con base en antecedentes de teatro, talleres de psicología y dinámicas grupales, la artista interdisciplinaria de performance, instalación y textos Autumn Knight repiensa con sentido del humor las relaciones de poder y autoridad entre individuos e instituciones.²⁹ Knight logra esto no solo en sus talleres performativos sino también subvirtiendo los prejuicios estructurales de las instituciones respecto al modo en que individuos específicos están en primer plano, mientras que otros obstruidos. En este sentido, las personas con las que organiza sus programas y los sitios que los alojan son componentes críticos del significado de su trabajo.

Knight cuenta una anécdota sobre un intercambio con Amy L. Powell, quien curaba su programa en el Krannert Art Museum de la University of Illinois at Urbana-Champaign, para el cual Knight quería trabajar específicamente con una violonchelista negra. Cuando manifestó su deseo, tuvo que abordar

28 José Esteban Muñoz. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. (Nueva York: New York University Press, 2019).

29 Los talleres de relaciones grupales consideran el “aquí y ahora” como interacciones entre miembros de grupo para desarrollar una lente social que comprende los prejuicios sociales, institucionales y estructurales que encierran y limitan nuestras capacidades para ser e imaginar juntas.

los prejuicios estructurales inscritos en la institución, involucrándose ella misma en la reproducción de dichas estructuras. Simultáneamente, la relación que estableció con Powell y el museo para desarrollar el programa y trabajar con la estructura de la institución proporcionó un medio para reformular públicamente estas percepciones de autoría, género y raza, estableciendo un imaginario inclusivo y alternativo. De esta forma, estructuralmente hablando, el trabajo de Knight incita la pregunta: ¿qué conocimiento se produce y para quién cuando una mujer negra se coloca al centro de un museo de arte universitario?”³⁰

Al insistir en hacer pública la diferencia, exponiendo los encierros de nuestros imaginarios, podemos localizar uno de los hilos del “fondo de polaridades necesarias entre las cuales nuestra creatividad puede iluminarse como una dialéctica”, aquello que la activista, poeta y crítica afroamericana Audre Lorde describe en *The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House*. En este texto, Lorde continúa explicando que tales diferencias deben celebrarse, no tolerarse ni sublimarse, ya que solo en estas “diferentes fortalezas, reconocidas e iguales, se puede generar el poder de buscar nuevas formas de ‘estar’ activo en el mundo, como también el valor y el sustento para actuar donde no hay guías”.³¹

30 Autumn Knight, Amy L. Powell, Ryan N. Dennis, Jennifer Doyle, Cynthia Oliver, Sandra Ruiz, Eureka Gilkey, y Allyson Purpura. *Autumn Knight: In Rehearsal*. Urbana (Illinois: Krannert Art Museum y Kinkead Pavilion con Project Row Houses, 2018).

31 Audre Lorde. “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House” en *Sister Outsider: Essays and Speeches*. (Berkeley: Crossing Press, 2007). 111.

Tales colaboraciones entre artistas y curadores facilitan los compromisos creativos de infraestructura para dar forma a los modos en que se establece e instaura la diferencia social, cultural y burocrática. Programados a través de escalas de tiempo, distinciones demográficas e identidades categóricas, estos modos dependen de la continua proliferación, el cruce y la redefinición de las diferencias.

Las personas no son los únicos seres que pueden expresar historias alternativas y señalar otros modos de vislumbrar nuestro futuro. Les artistas también buscan plantas y tierras como interlocutores para un mejor entendimiento y conexión con “reportes” de historias alternativas y no lineales, como también otros modos para reconocer el tiempo. Un ejemplo de esto es la artista brasileña Maria Thereza Alves, cuyo trabajo involucra la visible historia de plantas, la tierra y sus capacidades migratorias. Alves usa las semillas que viajaron en el lastre de un barco durante el comercio transatlántico de esclavos para rastrear y mostrar cómo las plantas expresan el tormento de estos paisajes. La violenta historia colonial que está construida en el suelo de Nueva York persiste a través de estas semillas y plantas, rastros y testigos que requieren de la cooperación de interlocutores, tales como la artista, para comunicar las difíciles historias de las que dan testimonio.

Un ejemplo de la investigación de Alves incluye secciones de la costa de Brooklyn, Nueva York, que anteriormente eran cuencas hidrográficas.

A lo largo de los años, éstas fueron rellenas con lastre de los barcos, la tierra y las piedras colocadas en el fondo de los barcos durante el comercio de esclavos para mantener su equilibrio entre los puertos. Las plantas que han crecido en estos espacios, particularmente en Red Hook Brooklyn y el centro de Manhattan, muestran los rastros del comercio transatlántico de esclavos. Sus costas están plagadas de plantas no endémicas originarias de ciudades portuarias al otro lado del Atlántico, cuyas rutas comerciales correspondían con las de la trata de esclavos. Estas son historias que persisten, que aparecen de forma errática y generaliza. Puesto que las semillas pueden permanecer inactivas durante cientos de años, el huracán Sandy de 2012 —aquel que sumergió gran parte de Red Hook durante varias semanas— trajo a esta costa una abundancia renovada de aquella flora y fauna reveladora, cuya presencia atormenta el paisaje.³²

A través de estas intervenciones artísticas vemos la capacidad de las historias, las infraestructuras y los seres inanimados para influir un cambio en nuestras vidas humanas, tanto de forma inocente como intencional, por medio de sus relaciones enredadas y las formas en que tocan las nuestras. Organizando y activando nuestras propias relaciones con dichas redes, mantenemos y ejercitamos la capacidad de dar forma a nuestras propias identidades como sujetos, tanto al elegir cómo producimos la diferencia en estos sistemas como

32 Annie Correal. “A Seed Artist Germinates History.” *The New York Times*. 31 de octubre 2017.

al establecer y afirmar qué y dónde producimos y con quién construimos estos sistemas.

Hay un componente crítico en estas acciones: asumiendo la condición de un entorno abundante en lugares significativos y de empoderamiento infraestructural, se afirma e insiste en una voz sobre las formas en que nuestros deseos se construyen y dirigen hacia un sentido de identidad. La comprensión integral de esta capacidad nos deja espacio para pensar holísticamente las formas en que construimos nuestros mundos, así como la necesidad de asumir *respons-habilidades* de manera consciente. Si pensamos de manera creativa y *sym-poética* el empoderamiento y la capacidad de un cambio estructural, cada quien contribuye desde la diferencia.

Este ensayo responde a los temas de comunidad, encierro y perspectiva que surgen al considerar la intervención del Estudio Macías Peredo en el patio del Museo Experimental el Eco en 2013. Consistió en el simple gesto de levantar un extremo del patio que da con la calle para encontrarse con la parte superior de la pared. Esto hizo posible que los visitantes dentro del museo miraran por encima de la pared a la calle y al jardín público. También hizo que el patio, y los que lo visitaban, fueran visibles para los transeúntes de la calle, eliminando temporalmente la barrera estructural que de otro modo existe entre los dos.

Ecos de un lugar

Fiep van Bodegom, Verónica Gerber Bicecci,
Zara Khadeeja Majoka, Nashilongweshipwe
Mushaandja, Ligia Nobre, Emilia Pardo Bazán,
Amanda Parmer, Paola Santoscoy y Salomé Voegelin

Editores: Andrea Ancira | Jorge Munguía
Coordinación Editorial: Andrea Ancira
Diseño Editorial: Isabel Sierra
Traducción Inglés-Español: Alejandro Arras

Buró—Buró
Primera edición, 2020
© Buró Buró Oficina de proyectos culturales S.C.
y autores de su texto

ISBN: 978-607-98419-7-3

Buró—Buró
Jalapa 27, Roma Norte
Ciudad de México, 06700

Impreso en la Ciudad de México

