

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

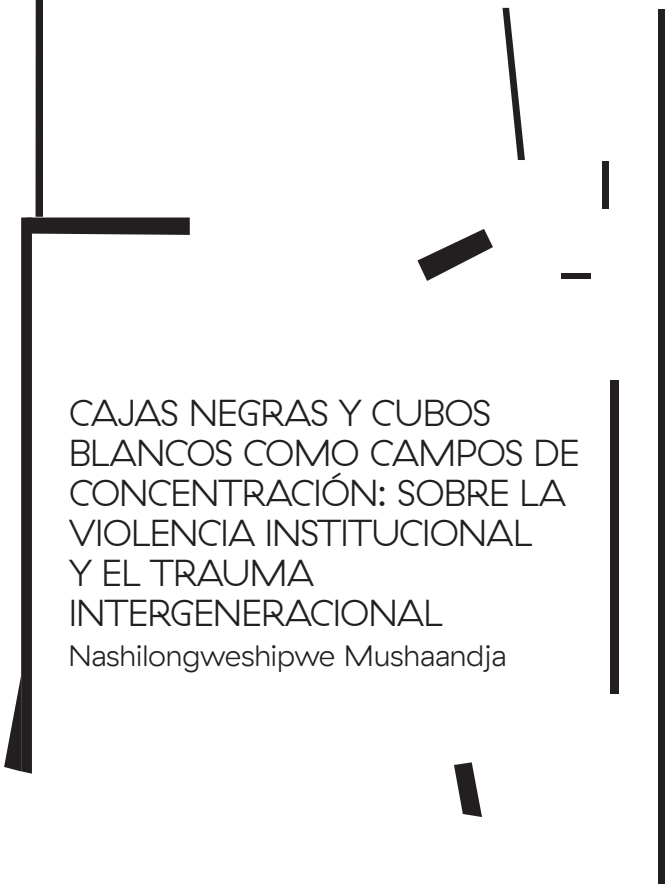
103 La cabeza de Teo a recomponer
Verónica Gerber Bicecci / Emilia Pardo Bazán

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



CAJAS NEGRAS Y CUBOS
BLANCOS COMO CAMPOS DE
CONCENTRACIÓN: SOBRE LA
VIOLENCIA INSTITUCIONAL
Y EL TRAUMA
INTERGENERACIONAL

Nashilongweshipwe Mushaandja

Nosotres, la gente.

Nosotres, les trabajadores del aprendizaje y la cultura.

...no necesitamos otro museo, curriculum, héroe, política, galería, teatro, museo o archivo, ya que estos edificios no están construidos para cuerpos vivos, están construidos para objetos. Nuestros cuerpos no pueden respirar en los teatros, universidades, hogares y museos porque están construidos para cuerpos pasivos, no cuerpos. Es sobre esta base que es preciso sostener que las instituciones de cultura y memoria colectiva son más bien campos de concentración³³ en razón de sus culturas alienantes, capitalistas y descuidadas. Esto no es nada nuevo y seguro que no es asunto exclusivo de Namibia o México.

Al argumentar que las cajas negras y los cubos blancos son campos de concentración, nosotres hablamos de la violencia de la uniformidad, la mercantilización, los ensayos, la coreografía, la curaduría, los concursos, el corporativismo, las bellas artes; los encuentros dominantes, rígidos y unidimensionales en prácticas artísticas contemporáneas (espaciales,



33 Aquí el término campo de concentración se usa metafóricamente para hablar de la violencia cotidiana de las ideologías políticas dominantes. Fuera de los márgenes de las ideologías nacionalistas, heteropatriarcales, blancas, propiciadoras de discriminación, están las otras narraciones. Debemos ser desobedientes a los ejercicios de burocracia, la cultura unidimensional y de observación de protocolos. Aunque los campos de concentración en Namibia, Estados Unidos, Alemania y Sudáfrica han ejercido históricamente un enfoque claramente brutal e inhumano, los restos de estos eventos históricos todavía están incrustados en nuestra psique individual y colectiva, nuestros idiomas y procesos culturales.

curatoriales, pedagógicas y de liderazgo). Piensa en las ansiedades y los detonantes emocionales evocados en nuestros cuerpos durante el tiempo que pasamos en los museos y archivos así como las historias con las que nos tropezamos. Algunos de nosotres, literalmente, nos enfermamos por encontrarnos con el polvo que cubre los restos del legado colonial. Los museos, teatros y archivos pretenden ser los espacios más limpios, seguros y cuidadosos, sin embargo, son los ambientes más antihigiénicos. ¿Podemos empezar a imaginar el papel de los muros negros del teatro y los muros blancos de la galería como parte de la violencia sistémica? Nosotres reconocemos los encuentros tóxicos mientras realizamos intervenciones en estos espacios.³⁴ En un taller colaborativo que realizamos recientemente en la Iwalewahaus de la Universität Bayreuth, mientras reflexionábamos sobre la tardía restitución del patrimonio africano saqueado que aún se encuentra en los museos europeos, discutimos sobre la necesidad de desintoxicarlo.

“Por lo tanto, restablecer estos objetos en su estado actual está fuera de cuestión y descontaminarlos es una tarea ardua y costosa. Al mismo tiempo, la desintoxicación puede comprenderse como un proceso de limpieza en un sentido mucho más amplio, como un proceso en el que los objetos están siendo liberados de la violencia que tuvieron que soportar, en el que son tratados con cuidado y sensibilidad, en el que las instituciones europeas

34 Ver el reporte del taller *Un-doing post-colonial knowledges: Perspectives from academia-arts-activism*, 19.07.2019 - 21.07.2019 Bayreuth, en: H-Soz-Kult, 29.08.2019. [En línea]

se hacen responsables. ¿Podría esta idea llevarnos de encuentros tóxicos a futuros descoloniales?”³⁵

Ya sabemos que los museos son espacios heteropatriarcales que propician la discriminación y reflejan el mayor problema cultural de las instituciones capitalistas. Dada nuestra historia y el repertorio de violencia en el mundo, los museos han preservado esta cuestión de acceso limitado al conocimiento, al espacio, a la historia, y a la industria en general. En este proceso, los trabajadores culturales del sur global continúan funcionando en una situación compleja de desplazamiento y peligro de invasión cultural. Los gobiernos contemporáneos en África y las instituciones nacionalistas han hecho muy poco por dismantelar estos archivos de violencia, que manifiestan la forma de cómo hacemos hoy el espacio. El trauma se reproduce a través de depresiones intergeneracionales que provienen de una cultura que tiene la necesidad de realizar protocolos de observación. Hay museos en Sudáfrica y Europa que aún conservan restos humanos y artefactos culturales saqueados de colonias anteriores durante estas décadas terribles de colonización. En este caso, el campo de concentración es una metáfora que nos ayuda a comprender la problemática de cómo funcionan las instituciones de aprendizaje y cultura en el espíritu de explotación y el acto de borrar, entre muchas otras cosas.

¿Cómo podemos sanar el cuerpo que es un instrumento y sujeto que funciona en relación con el

museo? Ante el legado histórico del colonialismo en la producción espacial y arquitectónica, ¿qué podemos aprender de los archivos indígenas sobre el lugar y el amor?

La coreógrafa zimbabuense Nora Chipaumire nos recuerda que para que el cuerpo sane debemos reconocer que está herido.³⁶ Y añade que si no lo hacemos, nuestras heridas solo se profundizarán. Esta proposición tiene que ver con la obra titulada *Displace(ment)* de Luis Alderete (2012). En este proyecto, una pared transversal y unos espejos convierten el espacio en un espacio imaginado. Aquí, el espacio no solamente es maximizado y visualizado, también está hecho para mirarnos y reflexionar a través de los espejos dispuestos. Las instituciones a menudo ignoran y prestan menos atención a la presencia del cuerpo subjetivo. Cuando vamos a algún museo, es común no mirarnos a nosotres mismos porque se supone que vamos a observar las exposiciones desde la distancia. ¿Cuál es el potencial curativo de incitar al cuerpo a hacer la tarea de autoevaluación a través de dicho reflejo encarnado y espacial? Mientras alentamos esta cultura de introspección y reflexión crítica sobre el cuerpo, ¿qué vamos a hacer con los peligros de la autocomplacencia?

Nosotres estamos implicados en todas estas cosas que criticamos y es por eso que podemos hablar directamente de ellas. Por nosotres, me refiero

36 Ver el artículo de la conversación entre Nora Chipaumire y Bongani Kona, titulado *Portrait of Myself as my father*, por Chimurenga Chronic, 9 de abril de 2018. [En línea]

a artistas, personas en la academia y trabajadores culturales que trabajamos dentro de estas estructuras que perpetúan la violencia. Nuestras manos no están limpias, ya que siempre estamos atrapados en algún tipo de privilegio cultural y social. Hace unos 50 años, el escritor brasileño y revolucionario, Paulo Freire, nos habló de la *Pedagogía del oprimido*, que se entiende muy bien no solamente en contextos educativos sino también en sectores culturales de todo el mundo.³⁷ Esta lectura sigue siendo relevante para ayudarnos a comprender y combatir la violencia epistémica. Los espacios de arte y diseño alrededor del mundo no han aplicado adecuadamente las lecciones de la conciencia crítica para la transformación de la colonialidad.

Los estudiantes de arte y cultura salen del Colegio de Artes y de la Universidad de Namibia sin ningún sentido de práctica reflexiva para trabajar en una industria tipo Apartheid, que no es solidaria, está profundamente arraigada en la exclusión y la blanquitud capitalista; y está controlada por personas negras y blancas de edad avanzada que están allí para mantener esas estructuras. Los estudiantes aprenden coreografía y práctica curatorial, pero no aprenden que lo personal es político, y que el plan de estudios ha establecido una guerra contra los cuerpos vulnerables. Se les enseña a aspirar, a competir y a triunfar haciendo un trabajo estéticamente agradable para turistas, galerías, ferias de arte y concursos, mientras que la

37 Paulo Freire. *Pedagogía del oprimido*. (Harmondsworth: Penguin, 1972).

pedagogía de transgredir los límites de lo que es tradicionalmente público se omite deliberadamente. Se les enseña a disfrutar de las comodidades de los sistemas binarios (en los que solo puedes ser, por ejemplo, moderno o tradicional), ignorando las voces marginadas, de la juventud y la complejidad de lo que significa estar entre dos polaridades.

De ahí que artistas y curadores en Windhoek y sus alrededores no puedan pagar la renta ni los terrenos. Si ni siquiera podemos comer del trabajo que hacemos, ¿cómo vamos a poder pagar los cuidados de nuestra salud mental? Debido a toda esta violencia de epistemologías, instituciones y herencias, estamos inmersos en el trauma y la depresión. Un trauma heredado de nuestros mayores que solo confrontan parcialmente las cargas del pasado.

Toma como ejemplo el Museo de la Independencia del centro de la ciudad de Windhoek. La propaganda del partido Swapo en las máquinas de café. ¿A quién sirve? ¿Qué se puede hacer con ese tipo de diseño artístico coreano de la historia que se presenta como un absoluto nacional, pero cuyos principios son la exclusión patriarcal, la mentira y la forclusión? Este es un edificio violento, de historias violentas. ¿Realmente esperamos que las generaciones futuras y, lo que es aún más importante, los “nacidos libres” del mañana entiendan este tipo de “historias colectivas” como genuinas? Nuestro gobierno está encendiendo su propio fuego a través de esta amnesia y este tipo de historias.

Todos sabemos que la lucha por la liberación no

comenzó con Swapo. También sabemos que las primeras resistencias en Namibia no solamente fueron el genocidio y la batalla contra la invasión alemana. Las personas *cuir* también han estado resistiendo por más tiempo. Las mujeres han estado luchando durante mucho más tiempo a causa de los hombres, les *héteros*, la heteropatriarcalidad...

Los archivos y bibliotecas de los pueblos indígenas no eran solo edificios donde se depositaban y almacenaban objetos, están inscritos en lo que nuestros cuerpos recuerdan y desean. Nuestros archivos también son nuestras vestimentas, casas, rituales, artefactos y medio ambiente natural. Esta relación integrada entre el cuerpo, el lugar y el objeto como un movimiento fluido ofrece el reflejo de múltiples capas, pues generalmente invita y anima a la participación; también invita a la agencia y la propiedad. Aunque los conceptos indígenas de arte, archivos y activismo nos ofrecen ideas progresistas sobre la forma de hacer espacio y generar voz, no podemos ser ingenuos e ignorar que también mantienen mecanismos de violencia a través del establecimiento de la tradición. En un contexto indígena, la encarnación y la espacialidad no son suficientes si no son asumidas desde una perspectiva crítica y procesual.

Es por esto que sostenemos que, aunque ahora tenemos a muchos guardianes del arte y la cultura que son negros, nuestras instituciones siguen sin transformarse. Tenemos universidades y colegios administrados por negros que tienen maneras blancas de hacer las cosas. Todavía tenemos que

trabajar con hombres que nos hablan sobre la lucha de liberación, pero que aún no están listos para enfrentar su propia cosificación tóxica y dañina de los cuerpos de las mujeres así como el silenciamiento de los cuerpos *cuir*. Asimismo, la transfobia sigue siendo pan de cada día al excluir los cuerpos *cuir* de los archivos y los materiales de aprendizaje y de enseñanza.

Duras realidades como la violación y otras formas de violencia de género continúan caracterizando a los actuales hogares, museos, y escuelas de arte. Esta es una preocupación común que constantemente se plantean los trabajadores culturales y activistas en Namibia, Sudáfrica y Zimbabue. Solo en agosto del 2018, Avihe Sheryl Ujaha de 9 años fue una de las varias víctimas cuyo cuerpo fue torturado y asesinado en lo que fue descrito como una especie de asesinato de culto. Este tipo de violencia normalizada en la Namibia poscolonial no puede mirarse como algo externo a la cultura. De hecho, es posible gracias a las microagresiones de la cultura patriarcal cotidiana, que constituye el núcleo del museo y del teatro. En medio de toda esta ansiedad y trauma, todavía estamos fallando como nación al enfrentarnos a los espejos, al lidiar con nuestras heridas y al enterrar nuestras armas, todo aquello que heredamos del genocidio y la maquinaria del Apartheid. Nos presentamos en nuestros lugares de trabajo perplejos y nos quejamos de las brutales historias de la primera plana antes de que lo olvidemos, hasta que otra mujer es asesinada. Lamento tener que decir que la justicia es prácticamente un mito. No hubo curación, no hubo reconocimiento de las

heridas. Los luchadores regresan de los campos de exilio y de los territorios de batalla directamente para asumir las posiciones del nuevo gobierno de Namibia; llegaron después de haber usado el arte y el *performance* en momentos y espacios de trabajo revolucionario para alentar *performances* pasivos, estancados y despolitizados. En este contexto, la cultura tradicional apenas es criticada y desafiada por su papel de perpetuar y orquestar la violencia, y el arte se limita a los márgenes del teatro y la galería clasista.

Si pensamos en el museo en términos de justicia restaurativa y de sanación, no podemos solo pensar en esta violencia dentro de las fronteras de Namibia. Hay enormes enredos e implicaciones internacionales que nos exigen comprometernos, pues éstas son historias compartidas. ¿Qué vamos a hacer con los artefactos del sur global cuando sean restituidos en sus lugares de origen? Recordemos que éstos no fueron hechos para museos o galerías. ¿Qué vamos a hacer con los objetos que fueron envenenados con químicos cancerosos, tales como los trajes indígenas de los Herero en el Museo de Etnología de Hamburgo? ¿Vamos a guardar estas cosas o las vamos a poner en museos al estilo europeo cuando regresen a casa? ¿Cuáles son los peligros y las implicaciones éticas de exhibir materiales fotográficos, etnográficos, literarios y arte del pasado colonial violento? ¿Por qué esto no se lee como un acto de posible retraumatización en nuestros cuerpos? ¿Cómo se ve y se siente el arte transformador y sanador?

La subjetividad es un factor clave en la educación cultural. Los trabajadores culturales deben comprometerse a hacer un trabajo que explore los deseos, la memoria, la salud y la resistencia del cuerpo. Tomemos con seriedad el autocuidado y la autoescritura. Rastreemos y mapeemos el conocimiento del cuerpo y el lugar que ha caído entre las grietas de una violenta administración. El conocimiento encarnado supondría que las personas pudieran coproducir conocimiento fisiológico, espiritual y emocional. Al pensar en la autoestima, el amor propio, la autodeterminación y la autoreflexividad, ¿qué puede aprender el sur global de sus propias herencias e historias? Sabiendo que estos son principios esenciales en la revolución contra la violencia sistemática, no podemos ayudar a otros si no nos ayudamos a nosotros mismos.

En vista de que nuestros sistemas de cultura están ahí para permitir la violencia, ¿debemos entonces quemar estos problemáticos museos y archivos? Imaginemos usos productivos, simbólicos y metafóricos del fuego en la civilización humana. El fuego moviliza la posibilidad. Estoy pensando en las prácticas agrarias de incendios para limpiar y fertilizar la tierra, eliminar desechos, controlar enfermedades y generar nutrientes. La iniciación masculina de los Mukanda en Zambia: las máscaras hechas durante la iniciación se queman para indicar un momento de cruce fronterizo para los iniciados. Los OvaHerero tiene un fuego sagrado que significa un tercer espacio donde se moviliza y consulta la presencia ancestral. ¿Qué lecciones se pueden extraer del reciente incendio en el museo de Notre

Dame (2019), el Museo Nacional de Brasil (2018) y el Museo de Arte Moderno de Frankfurt (2019)? ¿Cuál es la sustancia crítica de estas cenizas? ¿Restauran, sanan o limpian algo?

El artista mexicano Eduardo Abaroa en la publicación del 2017, *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología*, ofrece algunas ideas radicales sobre las formas en que podemos dismantelar el museo nacional porque está hecho de objetos sagrados que históricamente fueron saqueados de las culturas indígenas y marginadas de México. A través de simular destruir todo el museo y sus objetos, el artista nos invita a reflexionar críticamente sobre el papel del museo en la destrucción de los aztecas, mayas, y otras naciones prehispánicas.³⁸

Lamentablemente, el fuego no es solamente sagrado, también tiene implicaciones coloniales. La historia nos enseña que es fácil responder a la violencia con violencia. Nuestro enfoque debe estar en disolver y derrumbar las paredes de la mejor manera posible sin romantizar ni aprovechar la violencia y el trauma. Quizás esto implica un movimiento de *construir a hacer espacio*. ¿Cómo se ve un museo donde la historia no es absoluta, donde el futuro es un proceso? ¿Cómo se ve un teatro que invita a los artistas a comprometerse con sus propios archivos fragmentados y dispersos? ¿Cuáles son nuestras responsabilidades decoloniales en la búsqueda de la tierra y del amor?

38 Eduardo Abaroa. *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología*. (Ciudad de México: Athénée Press, 2017).

Un espacio que está comprometido con la transformación es aquel que reconoce el principio feminista *cuir* que dice que lo personal es político. Esto significa que este espacio está abierto a la participación dialógica, encarnada y democrática como lo sugiere el pensamiento freiriano. El proceso es una característica central que define la transformación del espacio. La transformación no es solo un producto, un destino o un edificio al que vamos, es el proceso diario de renegociar nuestras posiciones y enfoques para hacer cultura. Un espacio de transformación es aquel en el que estamos conscientes de nuestro trauma intergeneracional, la violencia de la política y la ausencia de libertad. Es trabajar para transformar estas realidades co-facilitando un espacio seguro que tenga en mente la sanación y la justicia restaurativa. El cuerpo o el espacio en transformación conoce sus imperfecciones, complejidades y privilegios, ya que reflexiona continuamente sobre su papel en la producción de la violencia institucional.

El fallecido Augusto Boal, quien fue creador y escritor del *Teatro de los Oprimidos*,³⁹ notó que la cultura es un arte de mirarnos a nosotres mismos. El trabajo citado de Luis Aldrete es ahora un archivo ya que siempre podemos hacer referencia a él, al conceptualizar y buscar espacios ocultos e invisibles en la búsqueda de mirarnos a nosotres y a los demás. Este trabajo habla bien del llamado a reflexionar sobre el *ubuntu* de uno mismo mientras se negocia el *ubuntu* de la comunidad.

39 Augusto Boal. *Theatre of the Oppressed*. (Nueva York: Theatre Communications Group Inc, 1979).

Esta filosofía africana y universal de *ubuntu* trata de defender sin miedo el archivo cultural centrado en el ser humano.



Este documento se presentó inicialmente en agosto de 2018, en la conferencia *The Past, Present and Future of Namibian Heritage* en la Universidad de Namibia.

SEMBLANZAS

Fiep van Bodegom

Escritora y crítica que vive y trabaja en Ámsterdam. Es editora de la revista literaria *De Gids* y crítica literaria de la revista semanal de noticias *De Groene Amsterdammer* y del periódico nacional *NRC Handelsblad*. Ha publicado entrevistas, ensayos y de (ciencia) ficción.

Verónica Gerber Bicecci

Artista visual que escribe. Ha publicado los libros: *Mudanza*, *Conjunto vacío* (premio internacional *Aura Estrada*, premio *Cálamo Otra mirada*, traducido al inglés por Christina MacSweeney), *Palabras migrantes* (bilingüe; traducido y comentado por Christina MacSweeney), *Otro día...* (poemas sintéticos) y *La Compañía*. Algunos de sus proyectos e intervenciones visuales más recientes son: el vocabulario *b en muca Roma*, Ciudad de México; *lamaquinadistopica.xyz* en el Museo Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas; y el cuento curatorial *En el ojo de Bambi* en *Whitechapel Gallery*, Londres. Fue editora en la cooperativa *Tumbona ediciones* y tutora del Seminario de Producción Fotográfica del Centro de la Imagen. Actualmente forma parte del equipo docente de *SOMA* y es becaria del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

Zara Khadeeja

Originaria de Lahore, Pakistán, es poeta y crítica literaria. Estudió en la Universidad de Lahore. Sus textos han aparecido en *The Herald*, *The Friday Times* y la revista literaria *The Paris Review*.

Nashilongweshipwe Mushaandja

Intérprete y escritor que vive y trabaja en Namibia. Mushaandja recibió su maestría en la Universidad de Namibia y la Universidad de Witwatersrand en Sudáfrica en 2013 y 2015, respectivamente. Mushaandja actualmente trabaja como gerente de proyectos en el Centro de Arte John Muafangejo mientras continúa produciendo su trabajo musical y basado en la performance. Su práctica e investigación está enfocada en la transformación del movimiento en relación a procesos históricos y políticas de identidad.

Ligia Nobre

Estudió arquitectura en São Paulo, y su maestría en Historia y teoría en la Architectural Association, Londres. Co-fundadora / co-directora de *exoexperimental.org*, una plataforma para las artes y la política (2002–2007); investigadora y profesora asistente en ETH Studio Basel (2007–2008); una de las curadoras de la X Bienal de Arquitectura de São Paulo Ciudad: formas de hacer, formas de uso (2013) y de *Contra-Conducta*, acción político-pedagógica (2016–2017). Actualmente prepara su doctorado en Estética e Historia del Arte en la Universidad de São Paulo, investigando dibujos rituales y modos de existencia afro-brasileños.

Amanda Parmer

Directora de proyectos del Independent Curators International, ICI (Nueva York), y curadora desde el 2016 en el Vera List Center for Art and Politics de la New School (Nueva York). Previo a unirse a la New School, trabajó como curadora independiente y organizando programas públicos en el Abrons Art Center, la Brooklyn Academy of Music, the Kitchen, el New Museum, y Cleopatra's, entre otros. Sus ensayos han aparecido en *Art in America* y *Artforum*, entre otras.

Paola Santoscoy

Es curadora e historiadora del arte. Recibió un MA en Estudios Visuales por el California College of the Arts (San Francisco). Actualmente es directora del Museo Experimental El Eco en la Ciudad de México. Fungió como curadora adjunta de la 8ª Bienal de Mercosur, 2011, que tiene lugar en Porto Alegre, Brasil. Se ha desempeñado como curadora en distintos espacios de exhibición en la Ciudad de México: La Panadería (2000–2001), Museo de Arte Carrillo Gil (2001–2003) y el Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2004–2007). También ha realizado proyectos y ensayos curatoriales para instituciones internacionales como Künstlerhaus Bethanien, Berlín; Fundación Proa, Buenos Aires; GAMeC, Bérgamo y Piano Nobile, Ginebra. Colabora regularmente en publicaciones de arte contemporáneo.

Salomé Voegelin

Artista y escritora comprometida con la escucha como práctica sociopolítica del sonido. Es autora de *Listening to Noise and Silence 2010*, y *Sonic Possible Worlds 2014*. Su libro más reciente es *The Political Possibility of Sound* publicado por Bloomsbury en noviembre de 2018. Voegelin es profesora de Sound Arts en el London College of Communication de la Universidad de las Artes de Londres.

AGRADECIMIENTOS

La lista de agradecimientos es larga como los diez años desde que inició el concurso, y anticipo que aquí se reúnen solo una fracción de las personas que han formado este libro. El juego del Pabellón Eco empieza por una idea que le dio impulso y continuidad Tobias Ostrander, director entonces del Museo Experimental el Eco, a quien agradezco enormemente por su visión y confianza. A Paola Santoscoy, directora actual del museo y quien ha dado seguimiento puntual y transformado el concurso, le agradezco por la atención y postura crítica que permitió avanzar el proyecto de la publicación. Andrea Ancira en particular jugó un papel fundamental en retroalimentar, concretar y dar cohesión a ideas que le llegaban de todas direcciones. Muchas muchas gracias. A los autores, mi sentida reverencia y retribución, por aceptar ser parte de este juego sin reglas, mismo que llevan a un lugar que nunca anticipamos, con más lecturas, más sugerente. Gabriela Velázquez Robinson y Estela Ortiz Aparicio, mi profundo reconocimiento por su apoyo incondicional, al que se debe que esta publicación salga a luz, a pesar de las difíciles circunstancias por las que pasó el proyecto. A todo el

equipo del museo, empezando por Begoña, David, Chucho y Macarena, muchísimas gracias por enriquecer el nacimiento y formación del proyecto, así como han hecho realidad los pabellones. A las y los múltiples traductores por su compromiso y paciencia en las complicadas conversaciones para encontrar un punto propio. Por supuesto a Isabel Sierra, cuyo talento y sensibilidad logró darle forma material y gráfica a este proyecto en su última versión. Y no menos importante, a todo el equipo de Buró—Buró, Eric Namour, Papús von Saenger y Blair Richardson quienes fueron un pilar emocional para que el libro pudiera tener lugar. Todos los que anteceden esta lista, y quienes habitan entre sus líneas, tienen mi más sincero respeto y confianza; para ellas y ellos es este libro.

Jorge Munguía

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

