



Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales
ISSN: 2007-0675
revista.iberoforum@ibero.mx
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México
México

Solis, Ariadna
Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh / Vestir también es un territorio de lucha: Curadurías colectivas e investigaciones transdisciplinarias
Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales, vol. 3, núm. 1, 2023, Enero-Junio, pp. 1-29
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México
Distrito Federal, México

DOI: <https://doi.org/10.48102/ibf.2023.v3.n1.274>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211078970002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh/Vestir también es un territorio de lucha: Curadurías colectivas e investigaciones transdisciplinarias

Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh/Clothing is a Territory in Dispute: Collective Curatorships and Transdisciplinary Investigations

Fecha de recepción: 30/01/2023

Fecha de aceptación: 20/04/2023

Fecha de publicación: 28/09/2023

<https://doi.org/10.48102/if.2023.v3.n1.274>

Ariadna Solis*

ariadna.solba@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9488-4155>

Maestra en Historia del Arte

Universidad Nacional Autónoma de México

México

Resumen

Este texto presenta algunas reflexiones recopiladas a lo largo del proceso de curaduría y exhibición de la exposición “Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh / Vestir también es un territorio de lucha”. Una muestra sobre la complejidad de significaciones que tienen nuestros objetos textiles en el contexto, el uso y los afectos comunitarios: como una forma de pertenencia colectiva, como territorio de lucha y como resistencia a otras formas de existir y ser en el mundo; al mismo tiempo, la muestra evidencia y actualiza las alianzas generacionales que las mujeres han sostenido a través de luchas

* Ariadna Solis es una mujer yalalteca (Villa Hidalgo Yalálag, Oaxaca) migrante de segunda generación. Es politóloga e historiadora del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); actualmente es estudiante del Doctorado en Historia del Arte con especialización en Arte Indígena en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) en la misma universidad. Es parte del colectivo Dill Yel Nbán, grupo de transmisión y difusión de la lengua zapoteca.

por la representación y la visibilidad. Esta exhibición tuvo lugar de octubre de 2022 a febrero de 2023 en el Museo Textil de Oaxaca (MTO) y fue realizada en colaboración con el colectivo Dill Yel Nbán.

Palabras clave

Curaduría, textiles, vestir, museos, territorio

Ganhí shlhaba chop chonhe dill¹

Dan dzoga ganhí llatupen xbab keto nha gakhel blhelheto llin'nha bxi'lha “Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh / Vestir también es un territorio de lucha”. Chlá lin nhí shlhuelhe lío ketun zak lhall wllhall kello'ka llunllo nha llakllo. Shlhuelhen ka llatil llachay'aken lliú nha leskakse gakhé zuyiblllo llagshallo lhao yell líu nhí, lío benhe wllhall, katen llaksho'aken. Yechlán shlhuelhe lío ketun ba bzuyib nholh ka'enchanha wayumbie'ake leáke nha bi gun'ake le'ake kase. Lín nhí bzulhaon beo chí, yiz galga yua chopallua, nha bayullen beo chope, yiz galga yua chonallua gan nhe Museo Textil de Oaxaca (MTO) nhen ye to kuen benhe ntil chay nía nhé nzi lha Dill Yel Nbán.

Abstract

This text presents some reflections gathered throughout the curatorial and exhibition process of the exhibition “Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh / Dressing is also a territory of struggle”. An exhibition that shows the complexity of meanings that our textile objects have in the context, use and community affections: as a form of collective belonging, as a territory of struggle and as resistance to other ways of existing and being in the world; at the same time, the exhibition evidences and updates the generational alliances that women have sustained through struggles for representation and visibility. This exhibition took place from October 2022 to February 2023 at the Museo Textil de Oaxaca (MTO) and was made in collaboration with the collective Dill Yel Nbán.

Keywords

Curatorship, textiles, clothing, museums, territory

1 La traducción del resumen al dill wllhall es de Yunitza Vásquez Vásquez.

Y los conservadores me dijeron: “No puedes tocar esa *pifilka*”. Yo les pregunté por qué no. “No, porque la puedes contaminar”. Y la *machi* tocó el *kultrún*, y dijo: “Tóquela, *lamien* (hermano). Toque esa *pifilka*. Porque es nuestra”. Y le hice caso a la *machi* y toqué. Esa *pifilka* hace mucho que no sonaba y después de muchos años en su encierro volvió a dar su canto.

Francisco Huichaqueo, en *Curando nos curamos. Conversación entre tres curadores de imágenes en movimiento del Abya Yala*

Introducción

El presente texto muestra algunas reflexiones recopiladas a lo largo del proceso de curaduría y exhibición de la exposición “Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh / Vestir también es un territorio de lucha”. Es menester mencionar que, si bien esta experiencia fue un proceso colectivo, los procesos y reflexiones descritos en este ensayo son enunciados individualmente, por lo que seguramente muchas afirmaciones serán equivocadas o, en el mejor de los casos, parciales; la razón principal es que la exposición, que tuvo lugar al mismo tiempo que se escribió este ensayo, se enmarca en dos proyectos más grandes y de largo aliento, descritos a continuación.

El primero y más importante es el trabajo de investigación, difusión y creación transdisciplinaria que hace el colectivo Dill Yel Nbán² en un contexto donde la migración, el desplazamiento lingüístico y la pérdida de repertorios de pertenencia comunitaria son más voraces que nunca. El segundo proyecto es una tesis doctoral en el marco de un posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en donde he procurado generar un corpus de representación de mujeres yalaltecas en la cultura visual del siglo XX a la actualidad,³ con el objetivo de develar la ma-

2 Colectivo conformado por jóvenes de la Sierra Norte de Oaxaca con diferentes formaciones y desplazamientos geográficos; en este proyecto en particular, participamos Ana Ortiz, Yunitza Vásquez, Victoria Gaspar, Ángel Bautista y Sandra Ortiz, de las comunidades de Villa Hidalgo Yalálag y San Melchor Betaza.

3 La mayoría de las imágenes están enmarcadas en la cultura visual y el arte moderno en México del siglo XX y las continuidades que ha tenido hasta la fecha un proyecto político y estético específico respecto a la indigeneidad. En este sentido, el dúo colonialidad/modernidad me permitirán pensar en lo indígena como una condición, es decir, en la indigeneidad. Con este último concepto, la propuesta es desviar del sujeto y la identidad la pregunta por lo indígena, entendiéndolo como una articulación histórica y situada. Este acercamiento pre-

nera en la que se ha imaginado la indigeneidad, así como las consecuencias que eso ha tenido en cuerpos y comunidades concretas.

De esta manera, el presente texto describe los antecedentes de la exposición, los procesos involucrados y algunas reflexiones sobre la labor curatorial en el proceso colectivo de investigación de objetos textiles pertenecientes a las comunidades de Yalálag y Betaza. La intención es arrojar luz sobre procesos venideros, de los que puedan apropiarse otros agentes de comunidades indígenas de distintos territorios, en espacios museísticos con propuestas críticas y en el marco de discusiones sobre el campo del arte contemporáneo.

Antecedentes

La preocupación sobre cómo nos vestimos, para las mujeres en general y en particular para las mujeres indígenas, ha sido una constante que ha posibilitado espacios de resistencia a la violencia patriarcal y colonial; también ha sido un territorio de creación y sostenimiento de estrategias de cuidado de la vida comunitaria. Es decir, de la misma manera en la que la ropa ha servido como una tecnología para una lectura normalizada de los cuerpos, también ha sido un territorio de creación y sostenimiento de estrategias de cuidado de la vida comunitaria en contextos específicos.

Al respecto, las prendas como objetos que usa el cuerpo tienen una capacidad de generar sentido poco explorada por disciplinas como la historia del arte y también poco relacionada con las nociones de patrimonio cultural.⁴ En los pocos casos en los que los textiles son objeto de investigación de diferentes disciplinas, las prioridades desembocan en preguntas sobre las técnicas, los materiales y la iconografía: un acercamiento valioso pero heredero de metodologías taxonómicas del colonialismo. Estos estudios, si

tende develar las estrategias que han dado forma a estructuras sociales y estéticas violentas, al mismo tiempo que nos permite imaginar, desde las prácticas investigativas, artísticas y pedagógicas, herramientas para confrontar lógicas de dominación y dispositivos de violencia encarnados en experiencias y enunciaciones concretas, así como en modelos historiográficos que hablan sobre las producciones artísticas de sujetos y pueblos indígenas del mundo, muchas veces desde un lugar exotizante, romantizado o poco problematizado.

4 Es importante que, si bien en este ensayo no se explorarán las problemáticas del concepto “patrimonio cultural”, pensamos que éste, ligado a nociones de valor y propiedad que pone el Estado nación a objetos y expresiones que le dan sentido identitario y una aparente cohesión política y estética, no es suficiente para entender los múltiples sistemas de valor que tiene una prenda.

bien son importantes para acercarse a los objetos textiles de comunidades indígenas, no dan cuenta de prácticas que tienen que ver no sólo con las diferentes labores involucradas en la producción de un objeto sino, además, con los diferentes usos que un mismo objeto puede tener a partir del cuerpo que lo porta o del espacio en donde circula.

Usaré la imagen de una trenza para presentar tres conceptos que, si bien irán entrelazados a lo largo de estas páginas, no son equivalentes para pensar los distintos problemas que formulan las preguntas que guiarán la exposición y la investigación en general. La primera noción es el “uso”. La teórica feminista Sara Ahmed (2020) propone, en su libro *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso*, una genealogía del término “uso”, poniendo énfasis en los afectos que esta práctica actualiza en el tiempo, en el espacio y en los cuerpos que la activan; para Ahmed, los usos son aquellos gestos que mantienen algo vivo. Asimismo, esta propuesta conceptual busca explicitar que la historia del uso implica tensionar esta relación de afecto y de instrumentalidad. El uso, por lo tanto, es una esfera íntima y social, por lo que existen diferentes “usos del uso” y estas diferencias son importantes, aunque no siempre evidentes.

La segunda noción es lo “performático”. Para esto me remito a los estudios del *performance*, en particular al texto de Diana Taylor (2015), titulado *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*; la autora propone pensar en lo performático, como concepto y metodología, como una manera de generar y transmitir conocimiento a través de acciones encarnadas actualizadas en espacios y temporalidades específicas. Esta propuesta conceptual y metodológica me permite preguntarme cuáles son las historias, memorias y luchas que se hacen visibles en cuerpos, espacios y presencias concretas. Sin embargo, para Taylor (2017), la noción de lo performático no puede entenderse sin los repertorios; prácticas culturales encarnadas que, en nuestro caso, el de mujeres yalaltecas, siguen estrechamente ligadas a entramados de pertenencia que confirman y actualizan la resistencia y continuidad de las luchas de nuestras naciones por sobrevivir y resistir desde la dignidad, la alegría y el uso de nuestros legados tanto materiales como simbólicos, los cuales están relacionados principalmente con el cuerpo y la presencia.

Pensar en las prácticas culturales, artísticas y visuales a la par de estas prácticas encarnadas me permitirá unir la tercera hebra de esta trenza conceptual, que es la noción de “vestir” como una práctica corporal que

genera sentido y que ha sido poco explorada en la historia del arte. Para esto me remito a los estudios del vestir (Tarlo, 1996) y las políticas del vestir (Lewis, 2016), propuestas que, a diferencia de los estudios de la moda, se han hecho desde un lugar racializado y como un espacio de resistencia, que no se salva de tener contradicciones. La noción de vestir, como uno de los repertorios comunitarios de pertenencia, también me permitirá pasar por alto la tensión entre “estética” y “utilidad”, dicotomía tan socorrida para pensar los textiles y que los hunde en la división conceptual entre arte y artesanía, discusión que, además, no es útil para hablar de los múltiples sentidos que activa el cuerpo en contacto y uso de los objetos. Es desde esta perspectiva que nace la urgencia de hacer una crítica frontal a la manera en la que se han estudiado, clasificado, conceptualizado, interpretado, coleccionado y exhibido objetos pertenecientes a comunidades indígenas, específicamente los de la comunidad a la que pertenezco.

El objetivo de esta primera parte de la investigación fue un acercamiento a siete mujeres tejedoras —Bertha Felipe, Viviana Cano, Aurora Tizo, Marga Aceves, Apolonia Morales, Eufemia Lonche e Inés López Cano— y su papel protagónico en la conformación y sostenimiento de lo comunitario. El acercamiento tenía el objetivo de construir una genealogía de pensamiento propia, de la mano de material elaborado previamente por personas que han trabajado en la comunidad; en este caso, los esquemas realizados por Alicia Molina y las aportaciones elaboradas por Juana Vásquez, dos mujeres que también han sido fundamentales para entender el desarrollo de la exposición. Asimismo, se revisaron investigaciones realizadas desde la misma historia del arte por investigadoras yalaltecas, como es el caso de Patricia Lache Bolaños (2009), cuya investigación gira en torno a las danzas. Del mismo modo, se recopilaron imágenes de objetos en diversos acervos textiles nacionales y se analizaron en conversaciones con diferentes personas. Esto permitió reconocer objetos, personas que se dedicaron a esta labor —y cuyos objetos ahora eran parte de colecciones— y técnicas, materiales y estilos contradictoriamente en desuso por la comunidad.

En este sentido, esta primera parte de la investigación estuvo enfocada en recopilar saberes y memorias activadas en la presencia comunitaria a través de las diferentes labores textiles y los diferentes acervos. Algunas de las preguntas que atraviesan esta metodología tienen que ver con el uso de repertorios por las generaciones migrantes: ¿de qué manera la forma en que vestimos y lo que aprendemos está atravesado por despojos

particulares?, ¿qué genealogías de saberes han sido parte de ese despojo?, ¿qué otros repertorios se dejan de usar además de la lengua?, ¿qué prácticas son necesarias ante esta perspectiva?

En el marco de los intereses de una maestría en Historia del Arte y la urgencia de sistematizar toda esta información, fueron elaborados esquemas y glosarios relacionados con la labor textil; era apremiante consignar estos elementos con la escritura correcta, así como incluir imágenes que mostraran su transformación a través del tiempo y describir adecuadamente lo que significan. Fue en ese momento cuando me acerqué al colectivo Dill Yel Nbán. Este colectivo —en el que ya se encontraban trabajando, desde 2016, Ana Ortiz, Yunitza Vásquez, Sandra Ortiz, Ángel Bautista, Donají y Tonaltzin Limeta— se había conformado por la necesidad de generar material pedagógico y didáctico para la enseñanza y el aprendizaje de la lengua, es decir, las preocupaciones iniciales del colectivo se vertían casi exclusivamente en el desplazamiento lingüístico que actualmente atraviesa el *dill wlhall* en la comunidad; sin embargo, el enfoque de esta metodología siempre tenía en cuenta otros elementos de la vida de la comunidad, como objetos y prácticas, que se utilizaban de manera estratégica en los materiales realizados: la milpa, los textiles, la alimentación, la fauna. Este material se conforma por ilustraciones, videos, juegos y audiovisuales con vocabulario básico para aprender la lengua; está dirigido a las primeras infancias y se concentra en ediciones monolingües principalmente.

De la mano de este colectivo, fue posible sistematizar la escritura en *dill wlhall* que se usó en la investigación; además, conformé una alianza a largo plazo de trabajo colectivo y colaborativo. Esta labor en conjunto tuvo sus primeros cauces a través del Taller para Editores Comunitarios, que impartió Isela Xospa⁵ en 2019, convocado por el proyecto Oaxaca Endless Multilingüe. Asimismo, en el Museo Textil de Oaxaca (MTO), del 9 de noviembre de 2019 al 8 de marzo de 2020, tuvo lugar la exposición “Tukyo'mët Nëxëy – La Camisa de Ayutla. Apuntes sobre vestimenta, identidad y bordados masculinos”, en donde diferentes academicxs,⁶ autoridades mu-

5 Isela Xospa es una diseñadora, ilustradora y escritora nahua ganadora del Premio Antonio García Cubas al Mejor Libro y Labor Editorial en el ámbito de la Antropología y la Historia en 2021. Fundadora de Ediciones XospaTronik, un proyecto gráfico independiente. Es activista por la preservación de la lengua náhuatl y el patrimonio cultural de Milpa Alta.

6 El uso de “x” en algunas palabras a lo largo del texto es para no emplear el masculino como una marca de género neutra y universal, si bien, las estrategias para remplazar esta letra son

nicipales y artesanas pertenecientes a Ayutla estuvieron involucradas, en particular Yásnaya A. Gil, quien fue curadora de la muestra. Estos proyectos son importantes para nosotrxs en términos de genealogías de pensamiento, pero también como formas de ocupar las instituciones museísticas para plantear demandas concretas que tienen que ver con la representación, las colecciones y los museos como parte de la infraestructura colonial, algo de lo que hablaré más adelante.

En 2020 participamos en las Jornadas de Fomento a la Escritura, la Lectura y la Oralidad en Lenguas Indígenas, una convocatoria federal que lanzó el gobierno del estado de Oaxaca y la Secretaría de Artes y Culturas de Oaxaca a través del programa de Apoyo a Instituciones Estatales de Cultura 2020. Gracias a esto pudimos hacer impresiones del material, que, siguiendo la estructura del taller, habíamos hecho realidad.⁷ En materia textil, se hicieron dos versiones de libros dirigidos a las primeras infancias con vocabulario sobre las partes de la indumentaria de Yalálag y de Betaza; en total se imprimieron cien ejemplares de cada uno y se acompañaron con un material recortable. Estos tirajes fueron enviados a las comunidades correspondientes para activar posteriormente con talleres de variada índole; también se entregaron copias a las autoridades municipales en 2021 y el material fue presentado en diferentes radios comunitarias.

Como se observa, estas investigaciones que, si bien, se desarrollan de manera individual y muchas veces en el marco de programas de licenciatura y posgrado de diferentes disciplinas, tienen traducciones literales y a otros formatos para que su circulación esté principalmente en el ámbito comunitario. El colectivo, en este aspecto, trabaja desde la transdisciplina como “indisciplina”, tal como propone Kekená Corvalán (2021); sólo en ese sentido, nuestra práctica curatorial cobra significado:

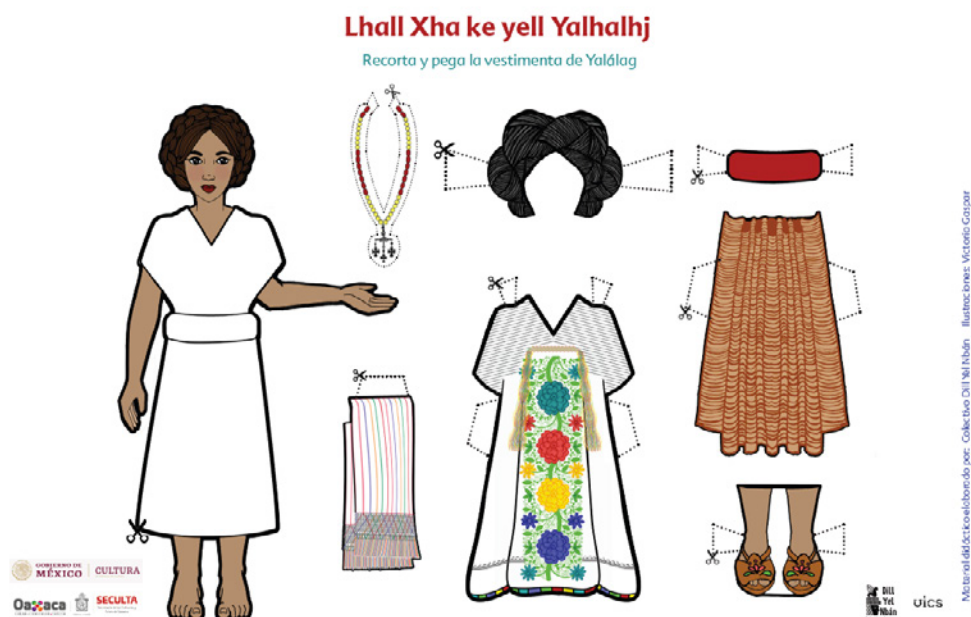
el activismo curatorial y la cuestión transdisciplinar son inseparables,
y [...] es imposible plantear cuestiones dentro del arte contemporá-

infinitas, elijo la “x” para dar cuenta de las posibilidades que se juegan al incomodar la lectura normativa de las palabras y lxs cuerpxs. En ese sentido, las palabras que se han dejado con el marcador de género con “a” u “o” corresponden, ya sea a autoadscripciones o a su posición hegemónica en las estructuras de poder.

7 El material resultante de la convocatoria se puede consultar e imprimir desde https://drive.google.com/drive/folders/1JXD90cuPTHo5yLpSSvJwxjHhBFaTWp1h?usp=share_link y https://drive.google.com/file/d/1bnKduU6Yd4leFctYyUmQKvN0ZdCtiO0l/view?usp=share_link

neo obviando el hecho de que toda curaduría implica una ética de gesto transdisciplinar, y esto la convierte en un dispositivo que, por un lado, borra las fronteras entre categorías e institucionalidades cerradas en sí mismas, y por otra, introduce decididamente la cuestión de la subjetividad curatorial como una revalorización de una práctica a escalas micro y macro política. (Corvalán, 2021, p. 15)

Imagen 1. Recortable del material didáctico titulado
Lhall xha ke yell Yalhalhj



Fuente: Colectivo Dill Yel Nban

Como investigadores indígenas, tenemos una serie de compromisos y responsabilidades entramadas en la investigación de las dinámicas que atraviesan la comunidad a la que pertenecemos; así como está en juego la escritura de “nuestra posición” en la historia en el propio ejercicio investigativo (véase Tuhiwai Smith, 2016), también se encuentra en juego nuestra posición en la conformación de la vida comunitaria. Tuhiwai (2016) explica este gesto a partir de la imagen de la “re-escritura” (*re-write*) y la “rectificación” (*re-right*) (p. 55). Es por esta razón que las investigaciones planteadas de manera colectiva generalmente tienen propuestas a largo plazo y usualmente con diversas salidas, dependiendo de los espacios que se ocupen, las

herramientas y los recursos con los que contamos. Una de estas salidas fue la experiencia colectiva que tuvimos en la exposición “Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh / Vestir también es un territorio de lucha”, albergada de octubre de 2022 a marzo de 2023 en el MTO y en el Centro Cultural San Pablo (CCSP).

El Museo Textil de Oaxaca

Sobre la calle Miguel Hidalgo, a unas dos cuerdas del zócalo de la ciudad de Oaxaca, en el corazón del centro histórico, podemos encontrar el MTO; a unos pasos, también se halla el CCSP y la Biblioteca de Investigación Juan de Córdova.⁸ El museo se encuentra ubicado en la Casa Antelo, un espacio que nació en el siglo XVI como el huerto del Convento de Santo Domingo Soriano —la segunda fundación dominica en América, establecida en 1529, dedicada posteriormente a San Pablo—, lugar en donde se evangelizaba a las poblaciones indígenas en sus propias lenguas. Después de algunos sismos y debido a que el lugar requirió múltiples reparaciones en el siglo XVIII, fue adquirido por un comerciante español, Ángel de Antelo y Bermúdez, quien hizo su fortuna exportando nada menos que grana, el tinte textil oaxaqueño por excelencia (Museo Textil de Oaxaca [MTO], s. f. b).

Fue este comerciante quien construyó la edificación actual, razón por la cual el inmueble fue conocido durante el siglo XVIII y XIX como la Casa Antelo. La importancia que tiene esta información en la historia del museo en términos de arquitectura y localidad es, además de material, simbólica. Según Leticia Arroyo Ortiz (2014), la grana cochinilla o *tlapalnochestli* tiene un valor histórico y comercial muy importante en Oaxaca; en la matrícula de tributos, se encuentra el dato de que la mayor producción de cochinilla provenía de la región de la Mixteca tras la colonización del territorio que

8 Todos forman parte de un complejo cultural enclavado en edificios coloniales magníficos, muchos de ellos restaurados recientemente. Estos complejos arquitectónicos de amplia belleza e historia albergan proyectos e iniciativas culturales impulsadas por la Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca (FAHHO). Considerado uno de los empresarios más importantes e influyentes en México, Alfredo Harp Helú fue socio fundador de la casa de bolsa Acciones y Valores de México, S.A. de C.V. en 1971; en 1991 fue integrante del grupo que adquirió el Banco Nacional de México (Banamex); a la fecha, es uno de los veinticinco hombres más ricos del país. Según la revista *Forbes*, la fortuna de Harp Helú asciende a los mil 580 millones de dólares. Es necesario tener en cuenta la multidimensionalidad de la agencia que tiene esta fundación para promover y direccionar la agenda cultural, social, económica y política en la ciudad de Oaxaca —y en México—, especialmente en cuanto a textiles se refiere.

ahora conocemos como México. En 1542 inició la exportación monopólica de cochinilla a España; ésta se producía en haciendas bajo el sistema de encomiendas (Arroyo Ortiz, 2014, pp. 104-105).

Este legado histórico y simbólico del MTO es vital para comprender cómo estos objetos han sido instrumentalizados con objetivos de expansión económica con raíces coloniales. En ese sentido, la extracción y comercialización de materias primas y objetos de comunidades indígenas tiene una larga herencia, fruto del colonialismo.

A mediados del siglo XIX, el edificio del MTO pertenecía al Hospital de Belén. Conservó su integridad hasta el 2002, año en el que su interior fue demolido. En 2006,⁹ la Fundación Alfredo Harp Helú compró la Casa Antelo y el exconvento de San Pablo; las restauraciones comenzaron al siguiente año, con la participación de un grupo interdisciplinario de trabajadores que incluía arquitectos, restauradores, historiadores, ingenieros y diseñadores, entre otros especialistas (MTO, 2009).

Este museo es un espacio de investigación, exposición y difusión con un enfoque nacional e internacional. Fue inaugurado en 2008 e impulsado en sus inicios tanto por María Isabel Grañén Porrúa y Alfredo Harp Helú como por figuras como el artista Francisco Toledo y el especialista en textiles Alejandro de Ávila.¹⁰ Todos ellos tenían una fuerte visión de lo que implicaba el “rescate del patrimonio” de México, así como la apertura de estos espacios para las comunidades interesadas: artesanxs, investigadores, artistas y el público en general.

A la fecha, el museo cuenta con miles de ejemplares textiles tanto etnográficos como contemporáneos de México y del mundo, objetos fotográficos y documentales albergados en colecciones privadas donadas o adquiridas por el MTO, además de piezas expresamente compradas para aumentar las distintas colecciones del museo. Es la Fundación Alfredo Harp

9 En este mismo año, en Oaxaca, estalló el conflicto magisterial, que demandaba, entre otras cosas, mejores condiciones en la educación. Desde entonces, Oaxaca vive un proceso encrucado de exotización y turistificación sin precedentes en donde los textiles se han convertido en el principal objeto de deseo de propios y extraños.

10 Figuras como las de Francisco Toledo y Alejandro de Ávila fueron de suma importancia para el nacimiento y la dirección que tomará el MTO, ya que no sólo sus colecciones fueron de las primeras en llegar al MTO, sino que también incluyeron en la propuesta su gusto especializado, su educación y profesionalización en la materia y, más importante aún, una mirada diversificada del canon del coleccionismo en México, cualidades que hicieron que Alejandro de Ávila ocupara el papel de curador principal del MTO por muchos años.

Helú Oaxaca (FAHHO) la que se encarga de auspiciar la adquisición y la restauración del edificio que alberga al museo, además de las piezas adquiridas para éste (MTO, s. f. b). La fuerte inversión en infraestructura que permite que estos objetos sean conservados y restaurados es una obligación que las autoridades estatales en materia de cultura y patrimonio no han querido asumir, por lo que ha quedado en manos de particulares direccionar las maneras de gestionar ese patrimonio.

Las colecciones textiles privadas que alberga son las pertenecientes a María Isabel Grañén Porrúa, Madeline Humm de Mollet, Ernesto Cervantes, Alejandro de Ávila, Humberto Arellano Garza, Octavia Schoendube de Boehm, Sarasvati Ishaya, Paul Poudade y Tony y Roger Johnston. En relación con la comunidad serrana, serán de vital importancia figuras como Remigio Mestas Revilla, un galerista y “promotor textil” yalalteco, quien obtiene directamente ejemplares de tejedoras de distintas regiones de Oaxaca y de México; además, comercializa materias primas consideradas de lujo, tales como algodón egipcio, algodón hilado a mano, seda orgánica y tintes naturales. Remigio Mestas también es una figura clave para entender cómo la pareja Grañén-Harp conoció el estado de Oaxaca a través de los textiles, lo cual es importante al pensar en la construcción del legado simbólico que esta familia está proyectando a través de instituciones como la FAHHO y el MTO.

Así, tenemos algo muy particular en el funcionamiento del MTO: gestores, intermediarios y mediadores pertenecientes a comunidades de Oaxaca, quienes se dedicaron por años a comercializar piezas textiles para el mercado turístico (piezas de menor calidad en términos técnicos, materiales y estilísticos) y desarrollaron un ojo educado por la pertenencia y el oficio, cualidad que les permitió que con los años identificaran piezas “excepcionales”, lo que además posibilitaba que muchas piezas fueran expresamente encargadas con ciertos parámetros —como los materiales o los estilos— para colecciones del Fomento Cultural Banamex y el MTO de manera paralela. Es decir, son agentes que han sabido concentrar la práctica del coleccionismo de objetos textiles.

La construcción de un legado simbólico a través del espacio, la arquitectura y los objetos es algo que Carol Duncan (2007) aborda en su texto *Rituales de civilización*. En este sentido, me parece interesante pensar la “comunidad de intereses” que están mediando tanto la formación de colecciones como su disposición en los espacios museísticos. Estas estrategias

funcionan como mecanismos de construcción y afirmación de una identidad relacionada con el “linaje” que es contenido y actualizado en los objetos y en su disposición y despliegue. En este sentido, Duncan (2007) afirma que el legado cultural en el que se reúne e idealiza la identidad ancestral de otro tiempo y lugar se transfiere de manera ritual al conglomerado de élites del presente, al mismo tiempo que esta ritualidad enfatiza el papel de extraño y refuerza la distancia de los visitantes espectadores (p. 115). Esta praxis del culto moderno de la ancestralidad, en términos de Luis Gerardo Morales (2007), servirá como una política afirmativa de un grupo social, clase privilegiada o élite política (Garduño, 2008).

Es necesario tener todas estas estrategias en mente porque nos darán un contexto para entender cómo las dinámicas de coleccionismo y exhibición han sido instrumentalizadas para consolidar y legitimar la presencia e injerencia de la familia Harp-Helú en Oaxaca. Al mismo tiempo, el MTO ha sido un espacio abierto a posibilidades en términos de diálogo, agentes y propuestas que no podrían tener lugar en los espacios en los que se han coleccionado históricamente textiles en México —me refiero principalmente a las colecciones hechas desde un punto de vista etnográfico, como las del Museo Nacional de Antropología o las del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas— ni tampoco parecen tener lugar en museos de arte contemporáneo. Así, como propone Claire Bishop (2018), pienso en este museo como un lugar contradictorio de encuentro entre dos sistemas de valores que entran en conflicto: en primer lugar, el museo como espacio de reflexión cultural e histórica y, en segundo, el museo como repositorio de narcisismo filantrópico que posibilita el prestigio privado.

Hurgando el archivo

No era cuestión de salir a buscar ejemplos de lo transdisciplinar en el arte contemporáneo buscando casos en todo lo que vimos viajando. No era la cosa salir al afuera. Lo transdisciplinar era nuestro propio dispositivo cotidiano de trabajo, intimidad, lucha, compromiso, existencia.

Kekena Corvalán, *Curaduría afectiva*

En el contexto de la pandemia de la COVID-19 en 2020, el MTO organizó el ciclo de charlas “Las historias que tejemos. Miradas y reflexiones en torno a los hilos”, que reunió a investigadores, directores de museos, curadores, artistas textiles, artesanxs, entre otrxs, quienes, desde distintos puntos de

vista, propusieron metodologías, formas de coleccionar, exhibir y comercializar los textiles en México y Latinoamérica. Dentro de esta alternativa virtual a los entonces Encuentros Mesoamericanos de Textiles (TEXTIM),¹¹ se presentaron algunos de los resultados que se tenían hasta ese momento y las metodologías echadas a andar para la investigación relacionada con los textiles de Yalálag. Fue entonces que Héctor Meneses, actual director del MTO, propuso realizar una exhibición, planeada para presentarse, en un principio, de octubre de 2022 a febrero de 2023.

En México, los estudios de arte y la práctica curatorial aún parecen campos ajenos a muchxs sujetxs, colectivos y comunidades indígenas en México. Hasta ahora, los estudios especializados enunciados desde el arte parecen, por un lado, estar más interesados en lo prehispánico que en lo contemporáneo y, por otro, la misma estructura del arte y de su espacio de discusión siguen careciendo de pensadores y genealogías intelectuales gestadas desde intereses y metodologías propias. Fruto de un racismo sistémico, es poco frecuente encontrar investigaciones en espacios como el académico realizadas desde las preocupaciones de las comunidades. En ese sentido, en el colectivo nadie tenía experiencia en una práctica de este tipo; si bien nuestras formaciones nos permitían navegar entre la historia del arte, la antropología, la lingüística, la pedagogía, el diseño y la ilustración, teníamos muchas dudas sobre lo que implicaría ocupar un espacio de este tipo con una narrativa crítica. Por último, el museo representaba un espacio de despliegue extraño a las formas de visualidad que sostenemos en las comunidades a las que pertenecemos.

Es por eso que convenimos en algunos de los postulados que propone Kekená Corvalán (2021) a través de lo que ella llama “curaduría y museografía de género”, entre ellos el hecho de que el dispositivo museo custodia y exhibe “objetos fetichizados y consagrados por la historia del arte, realizados en un 80 % promedio por varones cis blancos” (p. 13), además de ser ellos mismos

11 El TEXTIM es un evento realizado en el MTO donde se promociona a los fabricantes de textiles; hay expo-ventas y una serie de conferencias magistrales, ponencias, mesas redondas y conversatorios con “expertos” en diferentes temas relacionados con lo textil. Este evento se realiza una vez al año; en cada emisión se conmemora a algún personaje relevante para “el mundo textil”, personaje del cual se expone su colección. La primera edición se llevó a cabo el 17 y el 18 de octubre de 2014; hasta la fecha, se han realizado cuatro ediciones: la primera estuvo dedicada a Irmgard Weitlaner Johnson; la segunda, a Justina Oviedo Rangel; la tercera, a Ernesto Cervantes, y la cuarta, y última, a Francisco Toledo; todos ellos, aunque en distinta medida, coleccionistas de textiles.

quienes deciden los criterios de adquisición e interpretación de los mismos. De esta manera, Corvalán (2021) argumenta que el museo como institución es “una institución patriarcal y patriarcalizante, enfocado tradicionalmente en la doble dinámica de exhibir y ocultar piezas fetichizadas, en una mecánica de que convierte la vivencia museal en un material sensible dentro de lo que se conoce como economía de las experiencias” (p. 14).

Así, un museo es, a la vez, una institución patriarcal y patriarcalizante, y una institución racista y racializante pues, además de fetichizar objetos, en el caso de las comunidades indígenas los exotiza y los mete de lleno al mercado del lujo y el coleccionismo y, por lo tanto, de la acumulación de la riqueza a través del despojo, fórmula básica para entender la riqueza formada en el sistema capitalista.

Teníamos claro que el MTO, en su misma naturaleza, es parte de las estructuras que han reproducido histórica y sistemáticamente el despojo y la invisibilización de subjetividades otrificadas en el marco de un proyecto político, económico y estético más amplio. Pensamos que, en los museos como instituciones de poder, confluyen distintos intereses, con una lógica —herencia colonial— de acumulación y despliegue de los objetos. El MTO, en esta dinámica, ha funcionado como un mediador entre un público especializado, comunidades productoras y usuarias de los objetos en cuestión, además de un público con un poder adquisitivo considerable.

El MTO también ha sabido capitalizar su interés en la profesionalización, diversificación y preservación de las labores textiles de las comunidades indígenas con un interés comercial. Sin embargo, de manera paralela, el MTO se caracteriza por un enfoque tanto pedagógico como investigativo. Esto es necesario relacionarlo con la generación de política pública en el estado de Oaxaca, puesto que la generación de conocimiento académico y el posicionamiento como espacio cultural y “mediador” entre comunidades de interés en la materia no son fenómenos neutrales.

De manera paralela, se ha generado un gusto y un mercado especializado que ha dado pie a que los textiles atravesasen una comercialización como bienes de lujo sin precedentes, ligado a toda una agenda que pone a Oaxaca como la capital turística mundial por excelencia. Por ejemplo, en la tienda del MTO, podemos encontrar piezas de una manufactura de muy altos estándares elaboradas con materiales diversos para la elaboración de textiles, tales como la ya mencionada grana cochinilla, valiéndose así del legado simbólico antes mencionado: como punto de encuentro cultural y

comercial que el espacio gozó primero como un convento y posteriormente como sede de exportación de esta materia prima. Éstas son algunas pistas para entender la formación de colecciones artesanales, en especial textiles orientadas al lujo, tanto en México como en Estados Unidos y Europa, a partir de élites económicas y bancarias.

Por ello, tenemos que toda la propuesta tanto pedagógica como comercial y política se consolida con el mismo planteamiento estético de la FAHHO y el MTO. La dupla fomenta que el público pueda apropiarse de los espacios, lo cual cimienta su posicionamiento legítimo en el espacio, así como marca una agenda en materia económica, académica y de política pública. Esto, al mismo tiempo que, como sociedad civil organizada, alrededor de fundaciones y la idea misma de filantropía, asume obligaciones en temas de museos, cultura y, en este caso específico, alrededor de las llamadas artes populares y particularmente los textiles.

Así, como curadores de esta muestra, funcionamos como catalizadores (Hernández Chong Cuy, 2013), agentes culturales y productores entre la colección en cuestión y nuestra comunidad interesada en los objetos que son parte de nuestra historia. Esto ponía en marcha negociaciones e intervenciones entre los agentes involucrados (Medina González, 2010). Algo que, como veremos a lo largo del texto, forma parte de las estrategias de legitimidad del MTO dentro de un contexto tan particular como lo es Oaxaca. Así, las políticas de producción, intermediación y registro de conocimientos en instituciones como el MTO son parte de un entramado de poder que, en palabras de Cook y Schwartz (2002), dan forma y dirección a los estudios históricos, la memoria colectiva y la identidad nacional.

Entendimos que el proyecto no sólo debía ser pertinente con nuestras preocupaciones; también debíamos estar conscientes de que estaba ocupando un espacio de disputa discursiva muy particular: el museo. Nos planteamos las siguientes preguntas: ¿cómo podemos insertarnos en un dispositivo, por un lado, tan ajeno como lo es el museo, pero, por otro, tan urgente de ser apropiado?, ¿qué implicaba para nosotros, como colectivo, participar en una exhibición de este tipo?

Hurgar puede significar tocar repetidamente algo, manosear y revolver en algo que es ajeno, que no es propio. En ese sentido, si bien íbamos a trabajar con prendas que probablemente habían pertenecido a alguna de nuestras ancestras, contradictoriamente se encontraban en un acervo de un museo de esta naturaleza. Sumado a la falta de una sistematización organizada y una

catalogación adecuada, la falta de formación en trabajo de acervos y archivos relacionados con objetos pertenecientes a comunidades contemporáneas nos daba todo el tiempo la sensación de estar revisando y encontrando un ajuar propio en un baúl ajeno.

Imagen 2. Colectivo Dill Yel Nbán en la inauguración de “Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh / Vestir también es un territorio de lucha”, albergada en el Museo Textil de Oaxaca



Fotografía: Salvador Maldonado, Museo Textil de Oaxaca A. C., Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca

Otro punto que discutimos en el colectivo a la hora de determinar cuáles serían las condiciones de nuestra colaboración fueron los términos de políticas espaciales, retribución económica y posicionamiento frente a políticas institucionales con respecto a objetos de nuestra comunidad en su “resguardo”. En ese sentido, era importante que el museo tuviera apertura a ser un espacio de conflicto y no sólo de exhibición de su acervo. Por ello, propusimos que la curaduría fuera, en principio, colectiva en su planteamiento, gestión y desarrollo:

Aquí es donde nos paramos con la curaduría afectiva. Si el arte contemporáneo consiste en plantear enunciados, y consagrarlos, nosotres vamos a pararnos del lado de las enunciaciones. Y, aquí, distinción esencial, si el enunciado es un elemento individual, las enunciaciones son siempre colectivas [...] Organizarnos en la duda, en la incomodidad, en la construcción de vínculos. Y por supuesto, desde la contradicción. La curaduría afectiva es un dispositivo cultural para mostrarnos en todas nuestras contradicciones. (Corvalán, 2021, pp. 19-21)

Imagen 3. Parte del montaje de la exposición “Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh / Vestir también es un territorio de lucha”, albergada en el Museo Textil de Oaxaca



Fotografía: Museo Textil de Oaxaca A.C, Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca

También era importante que las políticas espaciales del museo estuvieran dispuestas para que la exposición pudiera ser leída en términos de urgencia y diálogo con la situación que se vive en el territorio; de esta manera, la exhibición se montó en las tres salas principales, localizadas a la entrada del MTO, y en una de las salas del Centro Cultural San Pablo. Los

textos podían ser leídos en *dill wllhall*, en las variantes de Yalálag y de Betaza; además, las exposiciones y los dispositivos exhibitivos fueron pensados para ser trasladados en años posteriores a las dos comunidades. “Más que nunca, la triple soberanía de los cuerpos, la tierra, el lenguaje, en toda la complejidad de la intersección, porque es difícil desagenciar ese cruce, porque ese ese ese, es el cruce” (Corvalán, 2021, p. 44).

La muestra incluyó tanto textiles del acervo del MTO como de personas como Melba Santibáñez, quien prestó el refajo de su hija. Se incluyeron también fotografías del acervo de Ana Jones del MTO y de Irmgard Johnson de la Biblioteca de Investigación Juan de Córdova; fotografías de mujeres zapotecas como Victoria Gaspar y Citlali Fabián; una pieza documental dirigida por Sonia Fritz del Colectivo Cine-Mujer; material audiovisual de la Unión de Mujeres Yalaltecas (UMY); material bibliográfico; una muñeca de trapo y timbres postales, entre otros objetos que nos permitieron realizar genealogías textiles, de representación y de la cultura visual y sus devenires en el tiempo.

Imagen 4. Cartel para la exposición “*Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh* / Vestir también es un territorio de lucha”



Fuente: Frida Nuricumbo Cano, Museo Textil de Oaxaca A. C., Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca

Si bien la investigación en acervos digitalizados facilitaba el rastreo de y el acercamiento con estos objetos, el vínculo institucional que permite adentrarse a determinados acervos aún es fundamental. Por ello, una de las actividades que facilitó el MTO en el marco de la investigación para la exhibición fue la visita virtual al acervo del National Museum of American Indian, en donde se pudieron consultar textiles y documentos relacionados con la comunidad de Yalálag. Asimismo, el acervo fotográfico de Irmgard Jonhson, que alberga la biblioteca Juan de Córdova, y las fotografías que facilitó para su estudio, a la par de objetos textiles, también fueron importante para entender parte de las visitas etnográficas, los recorridos que realizaban los investigadores, lo que estaban buscando y las prácticas que realizaban durante las estancias de investigación de antropólogos y especialistas de textiles; información de no menor importancia lo fueron las facturas, las listas con precios, los mapas de viajes y otros documentos.

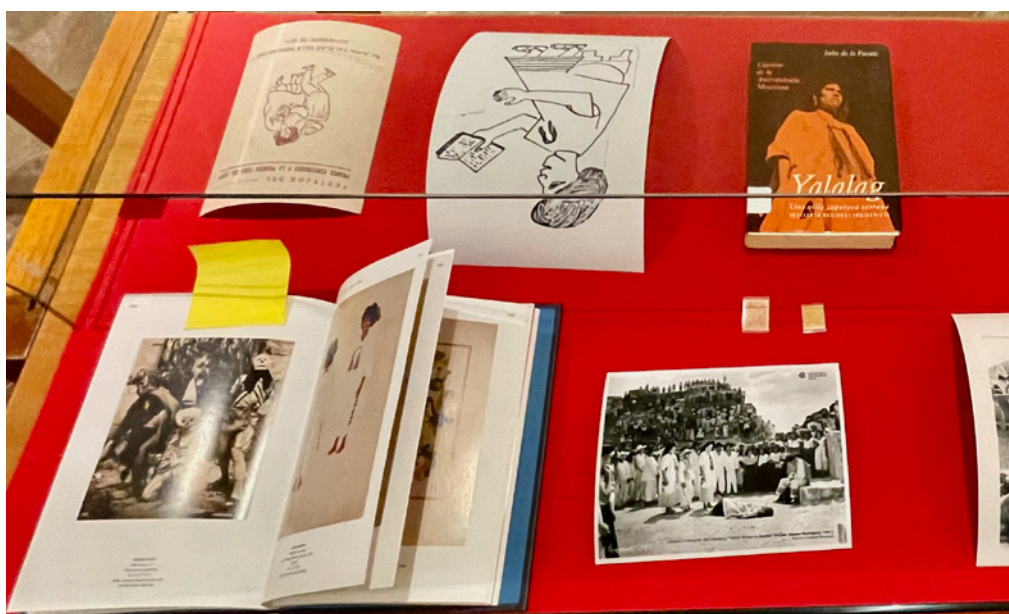
Imagen 5. Parte de la muestra documental de la exposición “Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh / Vestir también es un territorio de lucha”, albergada en el Centro Cultural San Pablo



Fotografía: Museo Textil de Oaxaca A.C., Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca

De esta manera, al entrelazar la investigación de objetos pertenecientes al acervo del museo, el rastreo de imágenes en la cultura visual, los conceptos y formas propias del pensamiento del *dill wlhall* y la investigación realizada sobre la historia de las mujeres en la comunidad, fue posible pensar en una posible dirección para la narrativa curatorial. Fue así como se insertaron la investigación de Ana Ortiz en términos de estrategias de revitalización lingüística y su relación con repertorios de pertenencia y territorio, y el trabajo de investigación que realiza Yunitza Vásquez, específicamente con su tesis de licenciatura en Antropología Social, *Hacedoras de memoria y políticas de resistencia. La lucha de las mujeres por el derecho a la libre determinación y autonomía en Villa Hidalgo Yalálag, Oaxaca* (2021); es importante resaltar que ambas son hablantes del *dill wlhall* con un vínculo sumamente estrecho de participación en la vida comunitaria.

Imagen 6. Montaje



Fotografía: Ariadna Solís, 2022

También queríamos visibilizar la formación de archivos comunitarios hechos principalmente por mujeres y el papel fundamental de mujeres como Juana Vásquez que trasgredieron roles de género tradicionales y dedicaron su vida a la labor de investigación, intermediación y conformación de memoria comunitaria. Fruto del cruce entre la migración y las alianzas

vitales que se procuran con una comunidad en particular, fue posible revisar el trabajo de archivo que realiza Juana Vásquez y el enlace que ella facilita y acompaña. A partir de este movimiento, fue factible que el Colectivo Cine-Mujer realizara una fructosa colaboración que desembocó en un trabajo documental que retrata el trabajo de la UMY, su historia y sus demandas en 1972.¹²

De la misma manera, en términos de la apropiación y actualización de estrategias visuales, es sumamente interesante cómo las integrantes de la Unión de Mujeres Yalaltecas revisaron repertorios visuales y se identificaron con estilos y formas de representación como los códices. En la exposición fue posible ver la adaptación de una yalalteca con el llamado estilo mixteca-puebla. De esta manera, podemos observar cómo las mujeres se apropian de estilos del pasado para fines propios. Esta imagen circuló como un sello y como el membrete de la UMY.

Imagen 7. Nez viendo Yalaltecas



Fotografía: Ariadna Solís, 2022

Otra cosa que nos interesaba discutir a raíz de nuestra experiencia era la migración y los compromisos que artistas, intelectuales o gestores, pertenecientes a pueblos y comunidades indígenas, siguen actualizando en función de la vitalidad del vínculo y participación con una comunidad concreta. Así, las formas de trabajo, investigación y producción vinculadas al

12 El documental puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=HUF-tod6nGA>.

arte tienen como prioridad muchas veces la creación, procuración y sostenimiento de relaciones profundas y significativas con los seres vivos vinculados a un territorio; confirmando así la contemporaneidad del diálogo que existe entre el pasado y el futuro, el uso de imágenes como estrategias de enunciación y de conformación de sentido.

Sobre los montajes, una discusión que quedó pendiente fue la manera de montar los huipiles. Teníamos el problema que señala Deborah Dorotinsky (2002) de lo que implica la representación de las culturas vivas.¹³ Por un lado, podíamos recurrir a las soluciones más socorridas, como es el uso de maniquíes, los cuales muchas veces tienen el cuerpo estetizado y cubierto con telas blancas que sólo refuerzan la nueva visualidad que tiene un textil en un contexto como el del museo. Por otro lado, estaba la opción de montar las piezas solamente dando el volumen del cuerpo, lo que finalmente lo desaparecía. O, en su defecto, teníamos la opción de montarlos como lienzos planos o como formas abstractas. Un ejemplo de esto último fue el montaje de dos lienzos de algodón tejidos en telar de cintura por Alicia Molina; éstos —normalmente destinados a convertirse en un huipil— fueron intervenidos con una trama hecha con hilos emplumados en las secciones centrales. Estos lienzos son interesantes por la intervención que se hizo y por la manera en la que se montaron: de forma deconstruida y casi abstracta, los lienzos fueron colocados horizontalmente, separados uno de otro, poniéndolos en diálogo con montajes más volcados al arte contemporáneo que a la visión etnográfica de los textiles.

En sintonía con la propuesta que hace Natalia Majluf (2022), quien insiste en el estudio de la visualidad de los textiles, pienso que un montaje de esta naturaleza revalora estos objetos en sus formas más sintéticas. Sin embargo, el privilegio visual que este despliegue enfatiza en los hilos emplumados también anula muchos de los sentidos posibles que tienen los tejidos en nuestras comunidades: entre ellos, la práctica de vestirlos, es decir, su uso en el cuerpo. Propuestas como las de Bishop (2018), quien señala que lo contemporáneo puede entenderse como una forma de tensionar el pasado con el presente y que “procura navegar múltiples tempo-

13 La palabra cultura aquí se usa para respetar el uso textual de la autora; sin embargo, es pertinente decir que la complejidad de los pueblos y naciones y la dimensión que puede tener la representación para éstos no se pueden reducir a lo cultural. Se trata de un concepto que tiene materialidad política, jurídica, estética, etcétera.

ralidades dentro de un horizonte más político” (p. 34), pueden ser una vía para intervenir espacios como el MTO, cuyo propósito puede ser reimaginado como un archivo de lo común y no como un depósito de tesoros fruto del colonialismo.

Sin embargo, insisto en pensar en el papel central de la curaduría como una forma de soberanía retórica, como lo propone Scott Richard Lyons (2000); una metodología de trabajo de largo aliento, mutuamente significativo, recíproco, como sugiere Nancy Marie Mithlo (2012), quien lo nombra “American Indian Curatorial Practices” (p. 119); como una forma de sanación de heridas coloniales, como lo propone Francisco Huichaqueo, quien acertadamente pone sobre la mesa que “uno está trabajando con una historia de dolor reciente” (Córdova et al., 2018, s.p.), y sin olvidar lo que Elvira Espejo ha apuntado en conversaciones y con su práctica curatorial misma: como investigadores indígenas tenemos el compromiso y la obligación de que estos conocimientos sean sistematizados, teorizados y circulados en términos comunitarios. Por eso mismo, no podemos dejar pasar el hecho de que todas estas iniciativas están llevadas a cabo en una ciudad colonial y turística como Oaxaca y por agentes provenientes de élites bancarias, culturales y políticas.

Siguiendo esta línea, algunos retos que nos ha puesto de frente la muestra es pensar ¿qué pasa con la sobrerrepresentación que existe de Yalálag frente a otros pueblos serranos como Betaza y cómo es posible evidenciarlo en la exposición?, ¿qué rutas de investigación abre?, ¿es posible problematizar las relaciones de poder que existen entre las comunidades?, ¿en qué espacios y de qué forma?

También nos queda pendiente resolver de qué manera integrar en el relato de la muestra algunas imágenes que surgieron de la participación del colectivo con el MTO; imágenes como un diploma al mérito de la mamá de Silvia Vera, bordadora que formó parte de la exposición, expedido por el Comité que organizó el primer centenario y la primera feria del huipil en 1977 a través del Departamento de Investigación de Teatro Indígena de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Esta conexión que se realiza a partir de imágenes hace posible que se puedan construir genealogías propias de trabajo; también posibilita hablar de periodos conflictivos en la comunidad que afectaron a generaciones y que son temas difíciles de abordar, es decir, vacíos en la memoria de las personas propias y migrantes pertenecientes a la comunidad serrana.

La muestra posibilitó un programa público con charlas, presentación de materiales, talleres, visitas guiadas en zapoteco y un tiraje de 300 ejemplares de cada uno de los materiales elaborados en la primera etapa de la investigación, que fueron adaptados específicamente para las condiciones de impresión que nos facilitaron los Amigos del IAGO a través de La Maquinucha. Para finalizar la muestra, se proyecta lanzar una convocatoria para conformar un acervo digital comunitario que pueda servir como herramienta e instrumento que nos permita continuar construyendo narrativas fuera de instituciones como los museos o la academia, es decir, crear bienes comunes que funcionen para las generaciones futuras. En ese sentido, se trata de un primer corte de un proyecto que intenta procurar relaciones significativas de largo alcance. Así, la exposición para nosotrxs en espacios contenidos puede ser una posibilidad para sanar redes de solidaridad, a la vez que se gestionan materiales que se ponen a circular gracias a la interacción con instituciones. Está pendiente ver qué procesos desencadena esta exposición.

Conclusiones

Si bien en este siglo hemos podido atestiguar intentos de instituciones tanto museales como académicas de tomarnos en serio como interlocutores, investigadores y curadores, hace falta mucho trabajo por hacer para que estos espacios funcionen para consolidar redes de diálogo genuinos y, aún más, que estos espacios funcionen como plataformas para que subjetividades históricamente excluidas de las discusiones teóricas y metodológicas del arte podamos poner en tensión nuestro papel en la reescritura y resignificación de las narrativas que han dado forma a categorías como lo indígena y lo contemporáneo.

Es necesario replantear los objetivos y los agentes involucrados que puedan intervenir las dinámicas de acumulación de textiles a manera de coleccionismo en México, algo que han impulsado tanto élites económicas y políticas como académicas. Es cierto que la reformulación que ha sido fructuosa de la categoría indígena ha sido plantearla como una profunda lucha contra el exterminio cultural y espiritual, en donde los museos no pueden seguir participando. Es necesario que el museo y los agentes que participan en su conformación puedan reformular las relaciones que construyen; de ahí la importancia de las metodologías: lo que permiten preguntar y transformar.

Aunque es cierto que, en espacios como los museos y al tratarse de objetos de nuestras comunidades, se parte de experiencias de violencia y despojo, es más apremiante que nunca entender que es necesario disponer de espacios de cuidado, en donde las formas y los tiempos que se procuren para hablar de temas difíciles sean priorizados. De ahí la importancia de que ejercicios como las asambleas, los protocolos de trabajo y la devolución de resultados estén en el centro de atención, y de que se generen espacios en donde se puedan desencontrar posturas, proponer diálogos, lanzar provocaciones y cuidar el conflicto.

¿Pueden los museos articular procesos artísticos como bienes comunes? ¿De qué manera pueden los museos reconfigurar los espacios para que sirvan a las diferentes naciones indígenas? ¿Qué maniobras son necesarias? Sigue pendiente, por parte de las instituciones museísticas, aproximaciones cuidadosas, éticas y recíprocas a prácticas artísticas generadas en contextos con historias de violencia particulares y con demandas concretas a los sistemas de representación.

Es necesario no olvidar que, en las comunidades “originarias” o pueblos indígenas, los modos de circulación y salvaguarda de los textiles atraviesan otros mecanismos de memoria y repertorios colectivos propios de cada comunidad. En la comunidad de Yalálag, por ejemplo, los textiles que han sido usados se entierran con las mujeres que los portaron cuando éstas mueren. En sintonía con propuestas como la de Edgar Calel,¹⁴ quien invita a pensar en el fuego como un portal y como una biblioteca, es necesario que existan metodologías de imaginación que también permitan articular memorias a partir de la pérdida de lo material y la profunda capacidad de transformación que tiene el mundo cuando las lógicas de acumulación no dirigen la vida de los objetos.

Es claro que las metodologías de resguardo y exposición deberían replantearse de manera que no permitamos —en palabras del pronunciamiento que la Unión de Mujeres Yalaltecas hizo desde 1970— “ser objeto de estudio sino objeto de acciones en la que los estudios confluyan a una reflexión para mejorar nuestras propias condiciones de vida y a partir de nuestra propia realidad”. En ese sentido, ¿qué preguntas le haríamos a los

14 Artista maya kaqchikel de la comunidad de San Juan Comalapa en Guatemala. Presentó su trabajo en el encuentro internacional *Desaprender lo moderno. Arte e indigeneidad en América Latina*, celebrado del 8 al 10 de noviembre de 2022 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y el Museo Anahuacalli.

objetos de nuestras bisabuelas y tatarabuelas?, ¿qué preguntas le hacemos a nuestros objetos cuando los reconocemos en colecciones privadas en donde “no tocar” es una indicación?, ¿cómo, desde las prácticas artísticas, pueden gestarse procesos de sanación con la historia personal y colectiva?, ¿cómo reconocemos que la manera en la que nos acercamos a los objetos y a las imágenes es una herramienta, entre muchas, para reformular nuestras historias de resistencia e imaginación?

Bibliografía

- Ahmed, S. (2020). *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso*. Edicions Bellaterra.
- Arroyo Ortiz, L. (2014). *Tintes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bishop, C. (2018). *Museología radical. O ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* Libretto.
- Córdova, A., Hernández Palmar, D. y Huichaqueo, F. (2018, 17 de diciembre). Curando nos curamos: Conversación entre tres curadores de imágenes en movimiento del Abya Yala. *Icónica*. <http://revistaiconica.com/curando-nos-curamos-cine-indigena-latinoamericano/>
- Corvalán, K. (2021). *Curaduría afectiva*. Cariño Ediciones.
- Cook, T. y Schwartz, J. M. (2002). Archives, records, and power: The making of modern memory. *Archival Science*, 2 (1-2), 1-19. <https://doi.org/10.1007/BF02435628>
- Dorotinsky, D. (2002). Fotografía y maniquíes en el Museo Nacional de Antropología. *Luna Córnea*, 23, 60-65. https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_23
- Duncan, C. (2007). *Rituales de civilización*. Nausícaä.
- Garduño, A. (2008). El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30 (93). <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.93.2270>
- Hernández Chong Cuy, S. (2013). What about collecting? En J. Hoffmann (ed.), *Ten fundamental questions of curating* (57-69). Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust.
- Lache Bolaños, N. P. (2009). *La indumentaria tradicional de Yalálag, identidad y cosmovisión de los be'ne urash* [tesis de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/70319>
- Lewis, R. (2016). Hijabs: the politics and price of cloth. *The Funambulist*, (3),

- 38-41. <https://thefunambulist.net/magazine/03-clothing-politics/hijabs-politics-price-cloth-reina-lewis>
- Lyons, S. R. (2000). Rhetorical sovereignty: What do American Indians want from writing? *College Composition and Communication*, 51(3), 447-468. <https://doi.org/10.2307/358744>
- Majluf, N. (2022). Arte/Textil. Un ensayo sobre categorías estéticas en el Perú del siglo XX [ponencia]. Seminario de Investigación Artes Populares en el siglo XX, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. <https://www.youtube.com/watch?v=OnFckxIk2-g>
- Medina González, C. (2010). Raising Frankenstein. En K. Scott (ed.), *Raising Frankenstein: Curatorial education and its discontents* (27-35). Koenig Books, The Banff Center.
- Mithlo, N. M. (2012). No word for art in our language? Old questions, new paradigms. *Wicazo Sa Review*, 27(1), 111-126. <https://doi.org/10.1353/wic.2012.0005>
- Morales, L. G. (2007). Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 28(111), 31-66. <https://www.redalyc.org/pdf/137/13711102.pdf>
- Museo Textil de Oaxaca (2009, 27 de julio). Rescate de una casa en ruinas. *El Diario Oficial del MTO*. <https://museotextildeoaxaca.wordpress.com/2009/07/27/rescate-de-una-casa-en-ruinas/>
- Museo Textil de Oaxaca (s.f.a). Colecciones. *Museo Textil de Oaxaca*. <https://museotextildeoaxaca.org/colecciones/>
- Museo Textil de Oaxaca (s.f.b). Historia. *Museo Textil de Oaxaca*. <https://museotextildeoaxaca.org/historia/>
- Tarlo, E. (1996). *Clothing matters: Dress and identity in India*. University of Chicago.
- Taylor, D. (2017). ¡Presente! La política de la presencia. *Investigación Teatral*, 8(12), 11-34. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2550/4432>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tuhiwai Smith, L. (2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. LOM ediciones.
- Vásquez Vásquez, Y. (2021). *Hacedoras de memorias y políticas de resistencia. La lucha de las mujeres por el derecho a la libre determinación*

y *autonomía en Villa Hidalgo Yalálag, Oaxaca* [tesis de licenciatura].
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.