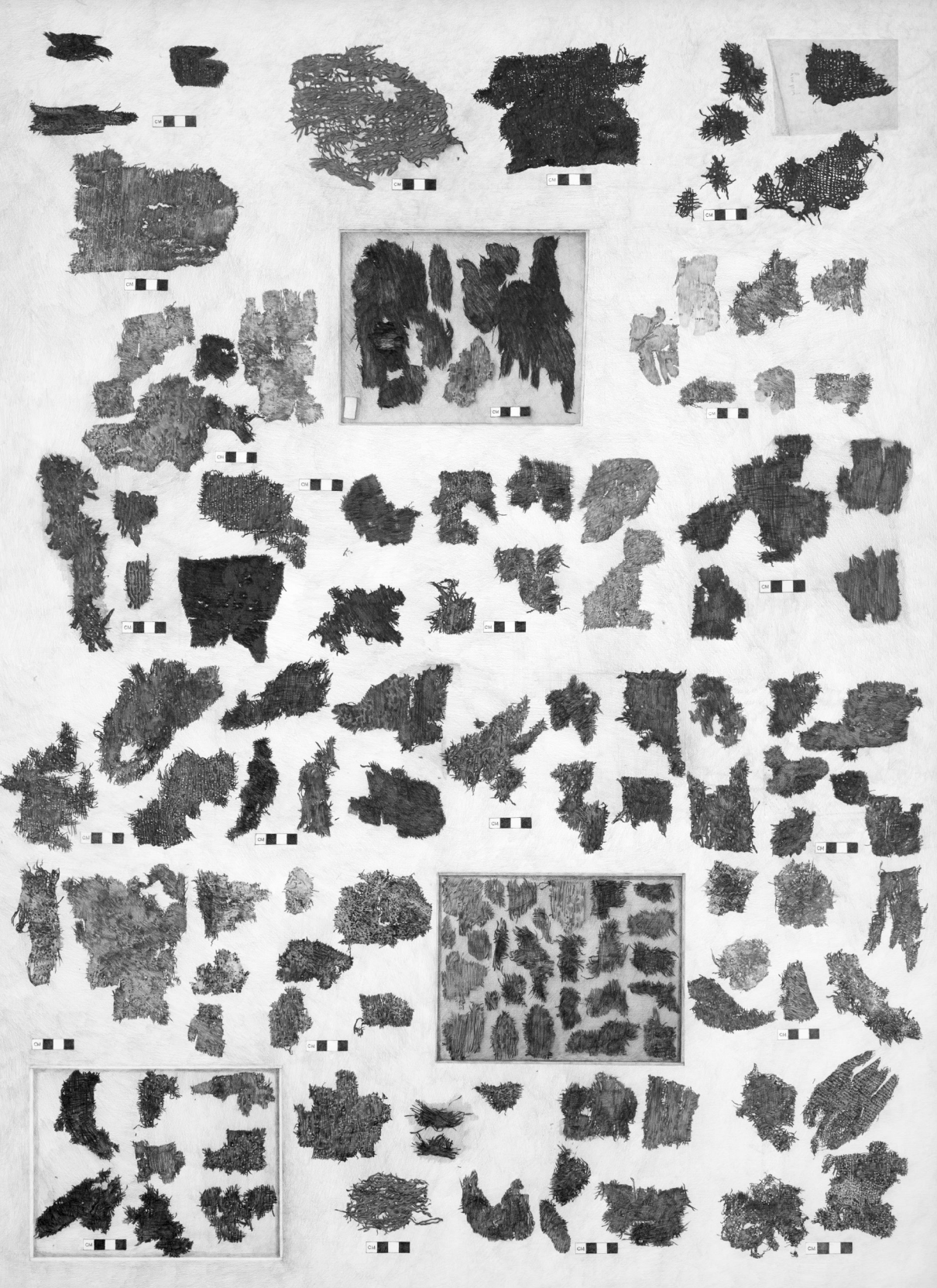


Gala Porras-Kim

Entre lapsos de historias
Between Lapses of Histories





Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Porras-Kim, Gala, 1984- , artista. | Roy Luzarraga, Virginia, autor. | Maciel Ortiz, Luis Alejandro, traductor. | Neuhouser, Julianna, traductor. | Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario Arte Contemporáneo, institución sede.

Título: Gala Porras-Kim : entre lapsos de historia = Gala Porras-Kim : between lapses of histories / [texto] Virginia Roy Luzarraga ; traducción = translation, Luis Alejandro Maciel Ortiz, Julianna Neuhouser.

Otros títulos: Gala Porras-Kim : between lapses of histories.

Descripción: Primera edición = First edition. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2023. | “Publicado con motivo de la exposición Gala Porras. Entre lapsos de historias (11 de febrero al 17 de septiembre de 2023), MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México = Published on occasion of the exhibition Gala Porras: Between Lapses of Histories (February 11 to September 17, 2023) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City” -- Colofón. | Texto en español e inglés.

Identificadores: LIBRUNAM 2180332 (impreso) | LIBRUNAM 2180335 (libro electrónico) | ISBN 978-607-30-7204-5 (impreso) | ISBN 978-607-30-7205-2 (libro electrónico).

Temas: Porras-Kim, Gala, 1984- -- Exposiciones. | Antigüedades – Exposiciones. | Objetos de arte antiguo -- Conservación – Exposiciones.

Clasificación: LCC NX535.Z9.P672 2023 (impreso) | LCC NX535.Z9 (libro electrónico) | DDC 700.922—dc23

Primera edición, 2023—First edition, 2023

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

www.muac.unam.mx/publicaciones

D.R. © de los textos, su autora—the author for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-7205-2

Commonwealth and Council

3006 W 7th St STE 220, Los Angeles, California, USA

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

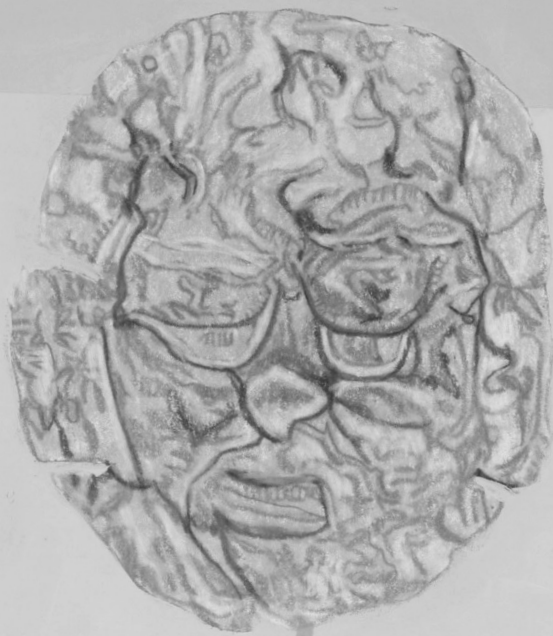
This publication may not be photocopied or reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

p. 1: *130 Offerings for the Rain at the Peabody Museum* [130 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021. Grafto y tinta sobre papel—Graphite and ink on paper, 119 x 90 cm.

Foto—Photo: Paul Salveson. Cortesía de—Courtesy of Commonwealth and Council

Gala Porras-Kim

Entre lapsos de historias
Between Lapses of Histories



Entre cielo y tierra: objetos en tutela	08
Between Heaven and Earth: Objects in Custody	22
<hr/>	
Virginia Roy Luzarraga	

Semblanza	77
Biographical Sketch	

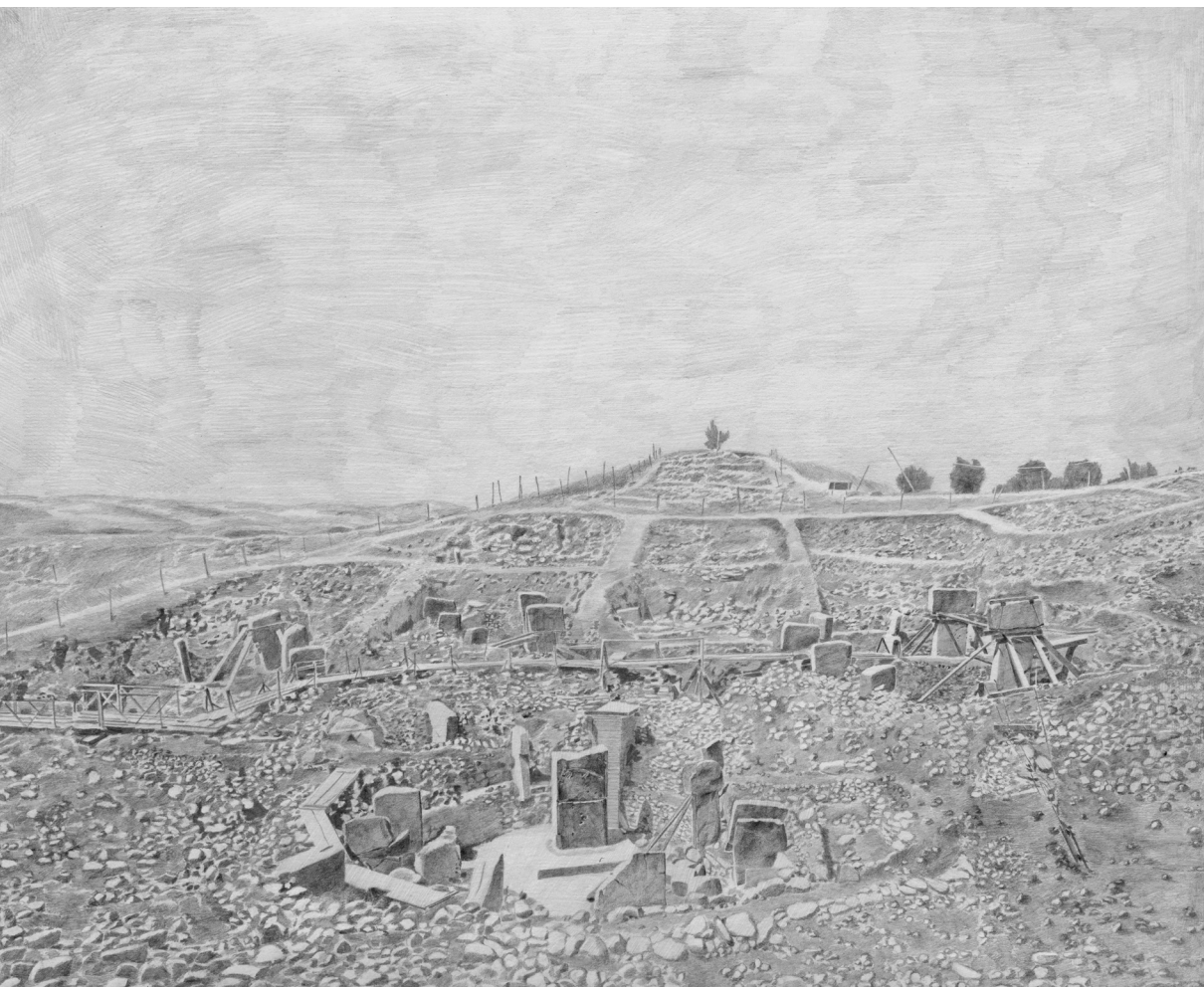
Catálogo	78
Catalog	

Créditos	80
Credits	

< *2,576 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [2576 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody]*,
2021. Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper, 184.5 × 184.5 cm.
Detalle—Detail. Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn

Entre cielo y tierra: objetos en tutela

Virginia Roy Luzarraga



Asymptote towards an Ambiguous Horizon [*Asíntota hacia un horizonte ambiguo*], 2021 [Cat. 6].
Foto—Photo: Paul Salveson. Cortesía de—Courtesy of Commonwealth and Council

*Hay un lenguaje de las piedras
áspero de ideas
enteras
y redondas
más que silencio
un idioma
que no se pronuncia¹*
Susana Villalba

El despertar de Tláloc

En abril de 1964, un monolito de 7 metros de altura y 167 toneladas de peso fue transportado del pueblo de San Miguel Coatlinchan al futuro Museo Nacional de Antropología (MNA) en la Ciudad de México. Era Tláloc, Dios de la Lluvia y los rayos que, ante el enojo e indignación del pueblo, se despedía de la villa que lo había cobijado desde su origen. Con ayuda de los soldados, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) orquestó una logística maratónica para el traslado: los trabajos en el camino para permitir el paso, una plataforma de más de 72 ruedas para el traslado, la adecuación del peso en las alcantarillas, el corte de cableado y tubería, y un largo etcétera. Se generó una procesión popular que acompañó a la escultura a lo largo de los más de 45 km de distancia. Además, estaba la lluvia, las lágrimas de Tláloc. Dicen las voces, y está registrado, que ese día se desató una tormenta nunca antes vista: el Dios de la Lluvia había despertado. Cuarenta y tres años después, en 2007, y tras varias promesas no cumplidas a los habitantes de Coatlinchan, el gobernador del Estado de México inauguró una réplica del monolito en la plaza municipal, entre el escepticismo y la nostalgia de los ciudadanos. El Dios, que pertenecía a la nación, había vuelto, o al menos su reproducción.²

Esta historia, ampliamente conocida por muchos, ya sea desde el propio recuerdo, ya sea desde las noticias del momento, abre varias preguntas: ¿qué implica ser considerado objeto patrimonial y qué pérdida genera ello? ¿De qué modo funcionan los procesos de descontextualización y restauración de los objetos patrimoniales? Como la antropóloga Sandra Rozental apunta: “¿qué quiere

1— Susana Villalba, *La bestia ser*, Buenos Aires, Hilos Editora, 2018, p. 103.

2— En el emplazamiento de la extracción del monolito, el pueblo colocó una réplica de menor tamaño, ante la que realizan danzas y ceremonias dedicadas a la deidad desde hace décadas.

decir exactamente pertenecer a todos? ¿Qué ocurre cuando la categoría de patrimonio es atribuida a algo que perteneció a otro sistema de valor para la gente que convivía con ellos, lo utilizaba o veneraba en caso de objetos vinculados con algún culto?”.³ Los procesos de restitución conllevan una red de desplazamientos que operan más allá del traslado meramente físico, e inciden en el terreno de lo simbólico y lo cultural, tanto en el lugar de partida como en la nueva ubicación del objeto.

Precipitación para un paisaje árido: objetos disfuncionales

La producción artística de Gala Porras-Kim investiga sobre los artefactos culturales y la relación que mantienen con sus funciones originales. Su trabajo ahonda en cómo los objetos se insertan en las instituciones museísticas y patrimoniales, mientras se someten a los sistemas de catalogación y preservación. En este sometimiento, además de preservar su integridad física, las instituciones participan en la definición y significación del objeto.

La reciente investigación de Porras-Kim se centra en revisar el saqueo arqueológico del Cenote Sagrado de Chichen Itzá. La palabra *cenote* es una derivación del vocablo maya *ts'ònot* que significa *pozo* o *abismo*. La mayoría de las obras extraídas del Cenote Sagrado eran ofrendas rituales al Dios de la Lluvia, pues en la mitología mesoamericana los cenotes, estos agujeros de piedra caliza, se consideraban lugares sagrados, una puerta de entrada hacia la morada de los dioses. En la cosmovisión mexicana, el dios de la lluvia se denomina *Tláloc*, *Pitao Cocijó* en la zapoteca y *Chaac* en la mitología maya, y es una de las deidades principales del panteón de Mesoamérica.

De 1901 a 1940, se estableció en Yucatán una expedición patrocinada por el Museo Peabody de Arqueología y Etnología de Harvard, que extrajo clandestinamente del cenote más de 30 000 piezas. Bajo la dirección inicial de Edward H. Thompson —en ese momento cónsul de Estados Unidos en Yucatán— y posteriormente de la Carnegie Institution of Washington, se efectuó un dragado del cenote en la hacienda de Chichén Itzá, evadiendo la ley de patrimonio nacional mexicano. El expolio se interrumpió

3— Sandra Rozental, “La creación del patrimonio en Coatlinchan: ausencia de piedra, presencia de Tláloc”, en Pablo Escalante (coord.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Conaculta, 2011, p. 348.

a raíz de las tensiones de la Revolución mexicana, pero no se clausuró formalmente sino hasta 1940.⁴ Después de muchas presiones y varios acuerdos institucionales, en 1969, el Museo Peabody devolvió un conjunto de cerca de 90 obras de oro que se conservan hoy en el MNA del INAH. Diez años más tarde, en 1979, se produjo una segunda devolución, ahora de 243 piezas de jade que se entregaron al INAH para exhibirse en Yucatán. El resto, casi todas, continúa en la colección del Museo Peabody.

En su serie *Precipitation for an Arid Landscape* [*Precipitación para un paisaje árido*] (2021-a la fecha), la artista Gala Porras-Kim indaga sobre el desplazamiento de esos objetos culturales extraídos del cenote, desde su función original a su *nueva vida* en las colecciones. En su serie *Offerings for the Rain at the Peabody Museum* [*Ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody*] (2021), Porras-Kim retrata parte de los objetos saqueados del cenote que se encuentran en el Museo Peabody y en el Museo Field. A partir de fotografías de archivo y clasificación proporcionadas por las instituciones, Porras-Kim dibuja minuciosamente las piezas a tamaño natural y las ubica en estantes de almacenamiento imaginarios siguiendo los protocolos de presentación y el lenguaje de clasificación de las colecciones. Las imágenes realistas se delimitan con detalle, casi memorizando los perfiles de los objetos, su forma y sus distancias. El dibujo se presenta como una manera de aprehenderlos, de llegar a ellos. Además de las piezas de la colección del Peabody, la artista también representa algunos de los objetos que se devolvieron a México y que ahora están presentes en el MNA y en el Museo Regional de Antropología de Yucatán, Palacio Cantón, en Mérida. Después de casi 100 años, las ofrendas vuelven a reunirse con sus compañeros de cenote por medio del dibujo.

Ninguno de los dos elementos —las fotografías o sus dibujos— escapan de la lógica de la catalogación, donde la presencia del objeto queda diluida en su reproducción. La artista alinea los objetos según la categorización de los museos, planteando de qué manera se organizan, ordenan y registran las cosas en las instituciones, y el modo en que devienen y configuran una colección. Como señala Clémentine Deliss, sin una clasificación de procedencia que los

4— Véase Guillermo Palacios, *Conquista y pérdida de Yucatán: la arqueología estadounidense en el "Área Maya" y el Estado nacional mexicano, 1875-1940*, México, El Colegio de México, 2021.

cobije, quedan huérfanos en la colección.⁵ Al respecto, señala la artista: “Tengo un profundo interés en objetos que han sido despojados de su función o propósito original al ser almacenados y exhibidos en instituciones sólo como objetos históricos”.⁶ En el momento en que se introducen en el museo, los objetos quedan atrapados en los confines de éste y en su propia narrativa, insertos en una red de codificaciones y lecturas. Ahora, en tanto objetos históricos, se leerán sólo en su parcialidad. Pero ¿cómo se contextualiza la función de los objetos en su nueva casa?

Gala Porras-Kim incide en que los objetos devienen mediadores entre sus funciones originales y los establecimientos que los cobijan. Insiste en que, más allá de la función patrimonial de los artefactos culturales, también subsiste latente su antigua vida, sus funciones rituales, por lo cual negocia para el acomodo de ambas. Los artefactos quedan desajustados e incómodos en esta tensión de habitar las instituciones museísticas que los enmarcan. Así, los objetos culturales sobreviven como objetos disfuncionales porque pretenden escapar de su función museística y albergan, secretamente, su otra vida numinosa.

De la humedad a la sequedad: el reino del objeto

Los objetos extraídos del cenote eran en su mayoría piezas de jade, oro y cobre, pero también madera y tejidos, materiales que se conservaron extrañamente durante todos esos siglos. Al estar sumergidos en agua sin contacto con el oxígeno, el material consiguió mantenerse en buen estado, una estrategia de conservación opuesta a los protocolos y los controles de las instituciones. En relación con ello, Porras-Kim le escribió en 2021 a la directora del Museo Peabody, Jane Pickering, una carta titulada *Mediating with the Rain [Mediando con la lluvia]* (2021), presente en la exposición, en la que detalla el contraste del cambio de estado de las piezas:

Su actual estado de deshidratación, causado por la extracción y el resguardo de curadores, ha cambiado su composición de manera

5— Clémentine Deliss, “Collecting Life’s Unknowns”, *L’Internationale Online*, 2015. Disponible en: https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/27_collecting_lifes_unknowns.

6— *Mediating with the Rain [Mediando con la lluvia]*, 2021 [Cat. 12], traducida al español en p. 72.

permanente, por lo que ahora sólo constituyen partículas de polvo unidas por métodos de preservación. De hecho, el Museo Peabody conserva sólo un cascarón de su forma pasada. Su almacén, que es uno de los ambientes más secos en los que pueden existir, es diametralmente opuesto a su estado húmedo de sumersión, y su situación actual como artefactos históricos puede dificultar el entendimiento de su propósito con la lluvia.⁷

En algunas piezas de la serie *Offerings for the Rain at the Peabody Museum*, la artista reproduce en grafito fragmentos de telas dragadas del cenote, con las que crea composiciones monocromas que podrían recordarnos mapas y lugares. De esta manera, con el trazo genera ilusorias cartografías que proponen territorios inscritos en la materia de los objetos, así como nuevos recorridos posibles de la vida de éstos.

Como plantea el título de la serie, *Precipitation for an Arid Landscape* se alza como un tránsito entre lo húmedo y lo seco, una forma de analogía del traslado histórico de las piezas del cenote: de su extracción del fondo acuático de la cueva al polvo acumulado de las bodegas museísticas. El agua se encuentra literalmente presente en algunas obras de la muestra. *Forecasting Signal [Señal predictiva] (2021)* se conforma por una tela impregnada de grafito que se va humidificando con la acuosidad de la atmósfera dentro de la sala y acaba goteando para crear una llovizna de grafito que registra y mancha un soporte en el suelo. El nombre de la pieza no sólo alude al pronóstico o previsión climatológica del tiempo, sino también al presagio del devenir, al vaticinio de las futuras derivas de los objetos frente a la interpretación y la descripción arqueológica que se les impone.

Igualmente, está presente el agua en *Precipitation for an Arid Landscape [Precipitación para un paisaje árido] (2021)*. La pieza está compuesta por diferentes bloques de copal, resina considerada sangre de los árboles y utilizada en distintas ceremonias y rituales mesoamericanos, especialmente del Dios Tláloc. Varias de las ofrendas extraídas del cenote se componían de elementos modelados con este material. En la obra, la artista mezcla este copal con polvo obtenido de la bodega del museo y luego la propia institución va humedeciendo los bloques con agua de lluvia durante la exposición. De esta manera, el copal como

7— *Ibid.*

aglutinante se relaciona tanto con el polvo de conservación como con el polvo ritual.

Así se fusionan las dos materias, que a su vez refieren los dos tiempos, contextos y funciones del objeto: por un lado, la función primigenia del artefacto en tanto pieza de ritual y ofrenda; por otro lado, su actual condición de objeto de estudio clasificado en las instituciones patrimoniales. El copal y el polvo, el pasado y el presente, se entremezclan y se disuelven gracias al agua. ¿Cuál es la vida de estos objetos? ¿Qué derivas y tránsitos pueden adoptar? Sobre todo, más allá de las transmutaciones de materia, ¿dónde reside el objeto? ¿Y quién decide lo que se conserva?

Atrapados en polvo: la vida del objeto

En 2018, un incendio destruyó cerca del 90% del Museu Nacional, en Río de Janeiro, Brasil, unos 20 millones de objetos de la colección quedaron reducidos a cenizas. Entre ellos destaca el esqueleto de “Luzia”, los restos de una mujer joven de cerca de 11500 años de antigüedad que fueron descubiertos en una cueva del estado de Minas Gerais en los años setenta y que constituyen el fósil más antiguo encontrado en América. En el incendio, se perdieron el 20% de sus restos. Gala Porras-Kim escribió al director del museo, Alexander Kellner, para solicitarle que los restos de “Luzia” fuesen tratados como restos humanos y no como meros objetos de estudio. En vez de pensar en reconstruir de nuevo el fósil científicamente, la artista abogaba por otorgar un reposo digno a sus restos.

Más allá de las cuestiones de la conservación física, el interés de Porras-Kim reside en aquellas características incorpóreas e intangibles que conforman la esencia de los objetos culturales.⁸ La pieza *Leaving the Institution through Cremation is Easier than as a Result of a Deaccession Policy [Dejar la institución por un proceso de cremación es más sencillo que como resultado de una política de cesión]* (2021) imprime la huella de una mano en una servilleta, con las cenizas obtenidas del incendio. Así, “una huella enmarcada de una mano carbonizada actúa como la firma

8— Sobre el trato de humanos como una propiedad, remitimos al caso actual en que el Museo Peabody se enfrenta a una demanda de la ciudadana Tamara Lanier, descendiente de personas esclavizadas fotografiadas en una expedición de Harvard, en 1850. Lanier exige al museo que se le entreguen los daguerrotipos de sus antepasados.

afirmativa del espectro de ‘Luzia’”.⁹ De este modo, se convierte en un gesto de vida que trasciende el cuerpo, lo cual queda detallado en la misiva de la artista a Kellner:

Estos esfuerzos tienen por finalidad prevenir el actual deterioro físico de “Luzia” como objeto y no priorizan los deseos que pudiera haber tenido ella para su vida ultraterrena. El tejido con cenizas del incendio puede ser lo más cercano a una urna cineraria hasta que usted haga el intento de repararla en su calidad de persona y ella pueda dejar de ser sólo un objeto en la colección.¹⁰

El incendio puede resultar para “Luzia” una oportunidad para escapar de la institución como objeto histórico y ser considerada, en cambio, un cuerpo quemado y no un objeto destruido. Con sus palabras, Porras-Kim cuestiona el modo en que los cuidados del material físico se priorizan frente a los cuidados de la función ritual. ¿Qué entendemos por bienestar del objeto? La artista defiende una nueva política de cuidado del artefacto que no priorice su conservación material, por otra parte, destinada inevitablemente a deteriorarse ante la imposibilidad de detener los efectos del tiempo. *A Terminal Escape from the Place that Binds Us [Un escape terminal del lugar que nos ata]* (2021), también nos habla sobre los deseos y los derechos de los cuerpos después de la muerte. Realizada a través de la necromancia y la adivinación por manchas de tinta, la pieza es un marmoleado en papel donde se suspenden en agua pigmentos vívidos para contactar con los espíritus y que definan un emplazamiento digno de reposo.

Sobre la materialidad de los objetos, habla también la obra *The Michael C. Rockefeller Wing at the MET 1982–2021 Fragment [Fragmento del ala Michael C. Rockefeller en el MET 1982–2021]* (2022), formada por un cubo de polvo condensado del Metropolitan Museum of Art (MET). En el año 2021, el museo remodeló el ala Rockefeller de su edificio que contenía las obras de las salas de Arte Antiguo de América, África y Oceanía desde 1982. Para

9— Maddie Klett, “The Historical Invention of Gala Porras-Kim”, *Momus*, 7 de marzo de 2022. Disponible en <https://momus.ca/the-historical-invention-of-gala-porras-kim/>.

10— *Leaving the Institution through Cremation Is Easier than as a Result of a Deaccession Policy [Dejar la institución por un proceso de cremación es más sencillo que como el resultado de una política de cesión]*, 2021 [Cat. 11], traducida al español en p. 68.

esta nueva readecuación, se retiraron y guardaron las piezas en exhibición, lo que implicó un gran movimiento de cajas y embalajes, así como tránsitos de los objetos. El polvo de las piezas, junto con el que produjo esta circulación, se acumuló con el que procedía de todas las visitas que habían pasado por la sala en ese tiempo. Todos esos deshechos se aspiraron y limpiaron, pero Porras-Kim consiguió obtenerlos y emplearlos como base de la pieza que ella misma denomina: “un cubo hecho de restos”.¹¹ La cantidad de polvo, pelos y suciedad que se había juntado conformó una amalgama, que era una mixtura de los tiempos condensados de los artefactos, de sus movimientos y sus visitas, de sus pieles y sus texturas. Allí residen físicamente sus encuentros furtivos, sus esperas.

La polvareda de los artefactos culturales forma parte de su vida y de su destino como partículas de tiempo. Los restos —polvo y ceniza— aparecen en las dos piezas mencionadas como recuerdo y memoria de la materia suspendida en las instituciones museísticas, y este emplazamiento provoca nuevas interrogantes: ¿cómo se pueden proyectar en el futuro estos elementos? ¿En qué dirección prosigue la composición de las nuevas integridades e identidades objetuales? ¿Cómo habitan los objetos en otras materias?

Este es el caso de la obra *Out of an Instance of Expiration Comes a Perennial Showing* [*De una instancia de caducidad surge una muestra perenne*] (2022). A partir de esporas obtenidas de los almacenes del British Museum, se incorpora moho *museístico* a una tela blanca. Un moho que en la bodega se comería los objetos en ella, pero fuera de ese contexto crece en una nueva forma. Sobre ella, los objetos, a través de los microorganismos, se van expandiendo como materia viva, floreciendo aleatoriamente en la superficie y reproduciéndose por la tela entera. Componen rastros abstractos que son huellas de vida en constante crecimiento. De nuevo, se introduce en las obras, como protagonista, un elemento indeseable en el ámbito de la conservación museística: el moho y la descomposición subsecuente.

Estos microorganismos invisibles resultan espías clandestinos que residen en los objetos y en sus restos, y nos acompañan creando materialidades y expansiones diferentes. Igual que

11— Sabel Gavaldon, “Gala Porras-Kim: The Afterlife of Museum Objects”, *Ocula Magazine*, 8 de junio de 2022. Disponible en: <https://ocula.com/magazine/conversations/gala-porras-kim-afterlive-of-museum-objects/>.

trabajando en un proceso alquímico, Porras-Kim interviene las cenizas, el polvo y el moho y les otorga otra valoración. En ese sentido, invierte la operación propia de los museos: el resguardar artefactos dentro de las instituciones patrimoniales legitima el objeto en el contexto de un marco cultural. Su inserción en una estructura de conocimiento le concede un valor epistemológico y de apreciación social. La alquimia de Porras-Kim transforma los restos en algo a valorar.

Interpretación de las interpretaciones: la ficción del objeto

En la pieza *Asymptote towards an Ambiguous Horizon* [Asíntota hacia un horizonte ambiguo] (2021), Porras-Kim parte del templo de Göbekli Tepe, en el sudeste de Turquía, declarado patrimonio mundial por la UNESCO en 2018. Éste se descubrió en 1963, aunque fue hasta 1994 que se prosiguieron las investigaciones con el apoyo del Deutsches Archäologisches Institut y se pudo datar el asentamiento como el complejo neolítico más antiguo del mundo. Se construyó al final de la Era de Hielo, en el décimo milenio a. C. (entre 9600 y 8200 a. C.), y fue enterrado hacia el 8000 a. C. por motivos aún desconocidos. Ubicado en la cima de una montaña rocosa, se encontraba lejos de fuentes de agua o zonas de cultivos. Su localización ha planteado discrepancias con la teoría de que la actividad agrícola fuese el origen del asentamiento y ha llevado a apostar por que la religión fuera el motivo para establecerse en el lugar, como afirmó el arqueólogo de la expedición Klaus Schmidt. Interpretaciones académicas posteriores aún intentan definir qué era el lugar. En este punto, ante la falta de información contrastada, las opiniones resultan ambiguas y se duda de la legitimidad de las distintas versiones.

Asymptote towards an Ambiguous Horizon está formada por 12 dibujos que muestran las ruinas del asentamiento. El paisaje expone dos planos divididos por el horizonte: el plano inferior presenta la imagen de las ruinas en la actualidad, tras ser *descubiertas*, mientras el plano superior retrata la composición del cielo de hace doce mil años. Una de las interpretaciones arqueológicas sostiene que el templo se construyó para buscar la alineación con la primera aparición de la estrella Sirio. Con la ayuda de astrofísicos de Harvard, Porras-Kim tomó las referencias de un observatorio para calcular el aspecto del cielo en la época neolítica y realizó varios dibujos, en los que esboza la composición del

firmamento cada dos horas hasta un total de 12, cumpliendo el círculo de un día. Como indica el término *asíntota*¹² del título de la pieza, el paisaje que se crea resulta imposible, nunca podría darse, al tratarse de dos planos que no existen en el mismo tiempo. Nos hallamos ante una conjunción temporal de pasado y presente, de ruina y de astronomía para hablar de la dificultad de leer y entender lo que denominamos *lugar*.

Los dibujos están acompañados por una maqueta topográfica del lugar sin el templo: una maqueta de la montaña rocosa como era antes de la construcción humana. También se presenta una grabación con las diferentes interpretaciones arqueológicas realizadas sobre el asentamiento. Como comenta la propia artista, se trata del origen, antes de que intervinieran los humanos. Se crea el paisaje de una ficción como principio del establecimiento de una convivencia humana. La obra cuestiona cómo se manifiestan las voces legítimas y de autoridad sobre la información, y si alguna vez se llegará a la verdad.

Restitución: la vuelta del objeto

El trabajo de Porras-Kim, además de abordar los marcos museológicos y epistemológicos, ahonda en las estructuras legales de los artefactos culturales. La historia de la apropiación no sólo refiere a la atribución de conocimientos, sino también a la adquisición e incautación física de los objetos. Las prácticas coloniales conllevaron conocidos saqueos de patrimonio, que conformaron las colecciones de los museos más importantes del mundo. En las últimas décadas, han aumentado las demandas de devolución presentadas por distintos Estados para recuperar los objetos del expolio: la historia del despojo.

Estos objetos se movieron en los márgenes de los procesos legales de incautación e importación, desde el saqueo colonial hasta la extracción ilícita, antes de establecerse los marcos de regulación internacional. Los protocolos de repatriación resultan un intrincado laberinto de notaciones legales según el país, el alcance de lo demandado y la fecha misma de protección del patrimonio de los Estados. A su vez, la devolución también ha de pasar por reconocer al grupo saqueado dentro de ciertas

12— Línea recta que se acerca indefinidamente a una curva sin llegar nunca a encontrarla.

categorías que permiten la repatriación. La noción de pertenencia y posesión en el ámbito de actuación sobre el patrimonio es asimismo compleja. Como detalla Sandra Rozental:

En México, las comunidades originarias del patrimonio del pasado indígena no existen o, al menos, no pueden existir legalmente. A diferencia de los Estados Unidos, Canadá y Australia, el pasado indígena es el pasado nacional, el de todos los habitantes del territorio nacional y no el de una minoría autóctona; por lo tanto, sus trazas tangibles son bienes nacionales inalienables y, por ende, pertenecen a todos y a nadie a la vez.¹³

La cuestión de la restitución no sólo se refiere a la propiedad de los objetos saqueados en el pasado y su devolución, como recogía el proyecto *Precipitation for an Arid Landscape*. De hecho, en 2019, la artista consideró demandar al Museo Peabody en nombre del Dios Chaac, buscando que se reconociera al Dios de la Lluvia como propietario legal de las ofrendas del cenote recogidas en el museo. Finalmente, optó por poner énfasis en la propiedad de la lluvia con la designación de estas piezas como *préstamos* de la deidad. La restitución también cuestiona qué consecuencias acarrea en el contexto primigenio la extracción de ese objeto que poseía una función específica en el lugar y qué implicaciones entraña esa pérdida para algunas comunidades. En definitiva, la restitución nos habla de los momentos del objeto, de sus diversas vidas legales y de cómo ha cambiado el marco que lo rodea. Como señala Candice Hopkins, la idea de pertenencia va más allá del regreso, busca otras maneras de estar con los objetos.¹⁴

En la década pasada, los arqueólogos del Proyecto Teotihuacan, del INAH, realizaron diversas excavaciones en el sitio arqueológico de Teotihuacan y localizaron numerosas piezas en el interior de la Pirámide del Sol. Entre los objetos encontrados, destacan dos monolitos lisos, cuya función ritual todavía es estudiada por los arqueólogos, según el director de la expedición arqueológica, Alejandro Sarabia. Los descubrimientos se exhibieron en distintas exposiciones internacionales, realizadas con motivo del

13— Sandra Rozental, “La creación del patrimonio en Coatlinchan: ausencia de piedra, presencia de Tláloc”, *op. cit.*, p. 349.

14— Candice Hopkins, “Repatriation Otherwise: How Protocols of Belonging are Shifting the Museological Frame”, 2020. Disponible en: <https://muac.unam.mx/constelaciones/assets/docs/enssays-candicehopkins.pdf>.

centenario de la apertura del yacimiento al público, en el año 1910. En la obra *Proposal for the Reconstituting of Ritual Elements of the Sun Pyramid at Teotihuacan* [*Propuesta para la restitución de los elementos rituales de la Pirámide del Sol en Teotihuacan*] (2019) la artista, con permiso del INAH, reproduce a escala natural dos duplicados de las piedras extraídas del interior de la pirámide. A su vez, le escribió al coordinador nacional de Museos y Exposiciones del INAH, Juan Manuel Garibay Barrera, proponiéndole colocar las reproducciones en su emplazamiento original en la pirámide para devolver a los objetos sus características rituales. Porras-Kim emplea la correspondencia con las instituciones como una herramienta artística con la cual inicia el diálogo sobre los objetos culturales y sus nuevos propietarios: “Éste podría ser el primer paso en el reconocimiento de la posible disrupción del ritual provocada por dicha extracción”.¹⁵

La colocación de las réplicas de poliuretano y acrílico en su lugar primitivo recoge la voluntad de repensar las múltiples funciones de los objetos, más allá de la condición epistemológica que les otorga la institución. También, plantea repensar el significado de la reproducción de un artefacto cultural cuando la copia ha quedado despojada de su condición histórica. Las prácticas de restauración suponen imbricadas cuestiones de autenticidad, derechos y contextualización. De hecho, cada vez que la artista expone los monolitos, debe pagar una licencia al INAH por los derechos de su reproducción.

Junto a las réplicas de los monolitos se exhibe el dibujo titulado *Two Plain Stelas in the Looter Pit at the Top of the Sun Pyramid at Teotihuacan* [*Dos estelas lisas en el pozo de saqueo en la cima de la Pirámide del Sol en Teotihuacan*] (2019). La obra, realizada en grafito, recrea la oscuridad existente en el interior de la pirámide, que era el contexto específico donde se encontraron las estelas y, por tanto, su hogar.

Coda: el parlamento de las cosas

La artista especula sobre la voluntad de los objetos. Cuando se introducen en las colecciones, la existencia y la historia de las

15— *Proposal for the Reconstituting of Ritual Elements of the Sun Pyramid at Teotihuacan* [*Propuesta para la restitución de los elementos rituales en la Pirámide del Sol de Teotihuacan*], 2019 [Cat. 19], traducida al español en p. 66.

piezas quedan incrustadas y atrapadas en las narrativas limitadas del museo. Por ello propone explorar la potencialidad de los artefactos en tanto que posibles agentes. Su inquietud tiene eco en los diversos estudios sobre la *agencia de los objetos*: “El artefacto no es una pieza de materia inerte sobre la cual uno actúa, sino algo activo con lo cual uno se involucra e interactúa”.¹⁶ De esta manera, originamos una interacción y un proceso de intercambio recíproco con los objetos que nos transforman y condicionan. Se crea una operación de metamorfosis mutua. Como señala Bruno Latour, en tanto que entidades, los objetos *hacen cosas*, tienen derechos, responsabilidades y son portadores de ciertas propiedades que los sujetos poseen.¹⁷

Por tanto, más allá del modelo de clasificación y taxonomía de la modernidad, Latour propone defender una organización social que priorice los objetos y establecer *un parlamento de las cosas*. La inquietud de Porras-Kim se alimenta de este pensamiento: desplegar las posibilidades que poseen los artefactos culturales más allá de la institución donde se insertan e incidir en la facultad propia de los objetos. Escapando de sus constricciones, los objetos devienen actores de la colección: comediantes, presentadores, coristas o animadores. Actúan y figuran en una representación que sigue en curso permanentemente.

16— Lambros Malafouris, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge, MIT Press, 2013, p. 149.

17— Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

Between Heaven and Earth: Objects in Custody

—
Virginia Roy Luzarraga



342 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [342 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021.
Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper, 183 × 183 cm.
Detalle—Detail. Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn

There is a language of stones
rough in ideas
unbroken
and round
more than silence
a tongue
*that is never pronounced*¹
Susana Villalba

The Awakening of Tlaloc

In April 1964, a seven-meter, 167-ton monolith was transported from the town of San Miguel Coatlinchan to the future site of the Museo Nacional de Antropología (MNA) in Mexico City: Tlaloc, God of Rain and Thunder. To the town's anger and indignation, he bid farewell to the place that had been his home ever since his creation. The Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) orchestrated a logistical marathon with military support for this task: works along the way to permit its passage, a platform with over 72 wheels, weight adjustments in the sewers, cuts in cables and pipes and a long et cetera. And then there was the rain, the tears of Tlaloc. It is said, and has been recorded, that there was a storm that day like never before: the God of Rain had awoken. There was a procession of the people that accompanied the sculpture for over 45 kilometers. Forty-three years later, in 2007, after many unkept promises to the people of Coatlinchan, the governor of Mexico State inaugurated a replica of the monolith in the town square to the skepticism and nostalgia of the citizenry. The god, who belonged to the nation, had returned—or at least his reproduction.²

This story, widely known through personal memory and the contemporary press, raises several questions: What are the implications of being considered a heritage object and what losses does this generate? How do processes of decontextualization and restoration function for heritage objects? As the anthropologist Sandra Rozental asks, “What does it mean, exactly, to belong to everyone? What happens when the category of heritage is attributed

—

1— Susana Villalba, *La bestia ser*, Buenos Aires, Hilos Editora, 2018, p. 103.

2— At the site where the monolith had been extracted, the townspeople placed a smaller replica, before which they danced and performed ceremonies devoted to the deity as in decades past.

to something that belonged to another value system for the people who coexisted with it, used it or venerated it, in the case of objects associated with a form of worship?”³ Restitution processes involve a network of displacements that go beyond mere physical movement, onto the plane of the symbolic and the cultural, both in the place of departure as well as in the object’s new location.

Precipitation for an Arid Landscape: Dysfunctional Objects

Gala Porrás-Kim’s artistic production investigates cultural artifacts and their relationship with their original functions. Her work explores how objects are inserted into museums and heritage institutions as they are subjected to cataloging and preservation systems. In this subjection, besides preserving their physical integrity, institutions participate in defining and assigning meaning to the object.

Porrás-Kim has centered one recent investigation on the archaeological looting of the Cenote Sagrado of Chichen Itza. The word *cenote* is derived from the Mayan word *ts’ònot*, which means *well* or *abyss*. Most of the pieces taken from the Cenote Sagrado were ritual offerings to the God of Rain: these limestone sinkholes were considered to be sacred places in Mesoamerican mythology, gateways to the abode of the gods. One of the principal deities of the Mesoamerican pantheon, the God of Rain was known as *Tlaloc* in the Mexica cosmovision, *Pitao Cocijo* in Zapotec and *Chaac* in Maya mythology.

From 1901 to 1940, an expedition was sent to Yucatán by Harvard’s Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, which surreptitiously removed over 30 000 pieces from the cenote. Under the initial direction of Edward H. Thompson—then the U.S. consul in Yucatán—and later the Carnegie Institution of Washington, the cenote on the Chichen Itza hacienda was dredged, evading the Mexican laws on national heritage. This looting was interrupted by the tensions of the Mexican Revolution but did not formally end until 1940.⁴ After much pressure and

3— Sandra Rozental, “La creación del patrimonio en Coatlinchan: ausencia de piedra, presencia de Tláloc,” in Pablo Escalante (coord.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Mexico, Conaculta, 2011, p. 348.

4— See Guillermo Palacios, *Conquista y pérdida de Yucatán: la arqueología estadounidense en el “Área Maya” y el Estado nacional mexicano, 1875-1940*, Mexico, El Colegio de México, 2021.

many institutional agreements, the Peabody Museum returned around 90 gold objects, which are now held by the INAH's MNA. Ten years later, in 1979, a second set of 243 jade pieces was returned to the INAH, to be exhibited in Yucatán. The rest of the pieces—nearly all of them—continue to be held by the Peabody Museum.

In her series *Precipitation for an Arid Landscape* (2021–to the date), Gala Porrás-Kim explores the displacement of these cultural objects that were extracted from the cenote, from their original function to their *new life* in museum collections. In her series *Offerings for the Rain at the Peabody Museum* (2021), Porrás-Kim depicts some of the objects looted from the cenote and held by the Peabody and Field museums. Based on archival photographs and classifications provided by the institution, Porrás-Kim makes meticulous, life-sized drawings of the pieces, placing them on imaginary storage shelves in accordance with the presentation protocols and classification language of the collections in which they are held. These realistic images are delineated with great detail, almost memorizing the profiles, forms and distances of the objects. Drawing is presented as a way of apprehending them, reaching them. Besides the pieces in the Peabody collection, the artist also represents some of the objects that have been returned to Mexico and are now displayed at the MNA and the Museo Regional de Antropología de Yucatán, Palacio Cantón at Mérida. After nearly 100 years, these offerings have rejoined the others from the cenote through drawings.

Neither of these elements—the photographs or their drawings—escapes from the logic of the catalog, in which the presence of the object is diluted by its reproduction. The artist aligns these objects in accordance with museographic categorizations, which establish the way *things* are organized, ordered and registered in institutions and the way in which they become and configure a collection. As Clémentine Deliss has argued, without a classification of their origins to protect them, they are orphans in the collection.⁵ As the artist has said: “I am interested in objects suspended from their original function or purpose by being stored and displayed in institutions solely as historical objects.”⁶ At the moment in which

—

5— Clémentine Deliss, “Collecting Life’s Unknowns”, *L’Internationale Online*, 2015. Available at: https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/27_collecting_lifes_unknowns.

6— *Mediating with the Rain*, 2021 [Cat. 12], reproduced on p. 64.

they are introduced into the museum, objects are trapped in its confines and its narrative, inserted into a network of codifications and readings. As historical objects, they will now only be read partially. In what way is the function of these objects contextualized in their new home?

Gala Porras-Kim intervenes in objects so that they become mediators between their original functions and the establishments that house them. She insists that the old life and ritual function of cultural artifacts latently subsist beneath their heritage function and she negotiates between them to accommodate both. Artifacts become maladjusted and uncomfortable in the tension of inhabiting the museum institutions that frame them, and so cultural objects survive as dysfunctional objects because they hope to escape from their function in the museum, secretly holding onto another, numinous life.

From Wetness to Dryness: The Kingdom of the Object

The objects extracted from the cenote were largely jade, gold and copper pieces, but some were made of wood and fabric, materials that were strangely conserved over the centuries. As they had been submerged in anoxic water, the materials managed to remain in good shape, a conservation strategy opposed to institutional protocols and controls. In 2021, Porras-Kim wrote a letter on this issue to Jane Pickering, the director of the Peabody Museum. Titled *Mediating with the Rain* (2021) and included in this exhibition, she explains the contrast that can be seen in their deteriorating condition:

Their current state of dehydration, caused by their extraction and maintenance by conservators, permanently changed their composition so now they are just dust particles held together through conservation methods. The Peabody is, in fact, preserving this dust as a shell of its past shape. Your storage, being one of the driest environments in which they can exist, is in complete opposition to their submerged wet state, and their current condition as historical artifacts might make it difficult to realize their purpose with the rain.⁷

—

7— Ibid.

In some of the pieces in the series *Offerings for the Rain at the Peabody Museum*, the artist reproduces fragments of the textiles dredged from the cenote through monochromatic graphite compositions that could recall maps and places. Her linework thus generates illusory cartographies that suggest territories inscribed in the material of these objects, as well as possible paths for them to take on new life.

As suggested by its title, *Precipitation for an Arid Landscape* presents itself as a movement between the wet and the dry, an analogy for the historical movement of the cenote's pieces: their extraction from the watery depths of a cave to the accumulated dust of museum warehouses. Water can be literally found in some of the exhibition's pieces. *Forecasting Signal* (2021) consists of fabric impregnated with graphite that is humidified moisture from within the gallery, its drops creating a graphite shower that stains a support on the floor, leaving a record behind. Its title not only alludes to weather forecasts, but also to second sight, the prediction of the future becomings of objects through the interpretation and archaeological description that is imposed on them.

Water is likewise present in *Precipitation for an Arid Landscape* (2021). The piece is composed of blocks of copal, a resin that is considered to be the blood of the trees and is used in different Mesoamerican ceremonies and rituals, especially for Tlaloc. Many of the offerings extracted from the cenote contained elements created from this material. In this piece, the artist mixes copal with dust obtained from the museum's warehouse; the institution itself then dampens the blocks with rainwater during the exhibition. In this way, copal as a binding agent is connected both to the dust of conservation as well as ritual dust.

Two materials are thus fused, in turn referring to the two times, contexts and functions of the object: on the one hand, the original function of the artifact as a ritual piece and offering; on the other, its current condition as an object of study, classified by heritage institutions. Copal and dust, past and present intermix and dissolve in water. What is the life of these objects? What becomings and movements are available to them? More than anything else, beyond the transmutations of the material, where does the object reside? And who decides what is conserved?

Trapped in Dust: The Life of the Object

In 2018, a fire destroyed close to 90% of the Museu Nacional of Brazil in Rio de Janeiro; some 20 million objects from its collections were reduced to ashes. Among them was the skeleton of “Luzia”, a young woman who lived around 11,500 years ago, which was discovered in a cave in the state of Minas Gerais in the seventies and which constitute the oldest human remains found in the Americas. In the fire, 20% of her remains were lost. Gala Porras-Kim wrote to the museum’s director, Alexander Kellner, to request that he treat “Luzia’s” skeleton as human remains and not as a mere object of study. Instead of giving her bones a new scientific reconstruction, the artist advocated for a dignified burial.

Beyond questions of physical conservation, Porras-Kim’s interest lies in those incorporeal and intangible characteristics that constitute the essence of cultural objects.⁸ The piece *Leaving the Institution through Cremation is Easier than as a Result of a Deaccession Policy* (2021) contains a handprint on a napkin with ashes from the blaze, and thus “a framed imprint of a charred handprint acts as the affirming signature of “Luzia’s” specter.”⁹ This becomes a gesture of life that transcends the body, as detailed in the artist’s missive to Kellner:

These efforts are done to prevent the current physical deterioration of ‘Luzia’ as an object and not prioritizing what her wishes for her afterlife might have been. This tissue with ash from the fire might be the closest thing to a cinerary urn to hold her remains until you might try to see her personhood, and she stops being merely an object in the collection.¹⁰

For “Luzia”, the fire could become an opportunity to escape from the institution in order to be considered as a burnt body rather than a destroyed object. Porras-Kim questions the way in which

8— On the treatment of human remains as property, let us refer to the current case in which the Peabody Museum is being sued by Tamara Lanier, a descendent of the enslaved people photographed by an 1850 Harvard expedition. Lanier is demanding that the museum hand over these daguerreotypes of her ancestors.

9— Maddie Klett, “The Historical Invention of Gala Porras-Kim,” *Momus*, March 7, 2022. Available at <https://momus.ca/the-historical-invention-of-gala-porras-kim/>.

10— *Leaving the Institution through Cremation Is Easier than as a Result of a Deaccession Policy*, 2021 [Cat. 11], reproduced on p. 68.

caring for a physical material is prioritized over caring for a ritual function. How do we understand the welfare of the object? The artist defends a new politics of care that doesn't prioritize the artifact's material conservation, as it is inevitably destined to deteriorate given the impossibility of stopping the passage of time. *A Terminal Escape from the Place That Binds Us* (2021) also speaks to the desires and rights of bodies after death. Created through necromancy and encromancy, this piece is a marbled paper with vivid pigments suspended in water to contact the spirits and define a dignified place of rest.

The materiality of objects is also present in the piece *The Michael C. Rockefeller Wing at the MET 1982–2021 Fragment* (2022), which consists of a cube of condensed dust from the Metropolitan Museum of Art. In 2021, the museum remodeled the Rockefeller wing, which has housed the collections of ancient art from the Americas, sub-Saharan Africa and Oceania since 1982. All the pieces on display were removed and stored during the remodeling process, which involved a great deal of movement of boxes and other packaging, not to mention the pieces themselves. The dust this all produced joined the dust introduced by the visitors who had passed through these galleries, as well as the dust of the pieces themselves. All this waste was vacuumed up and was to be disposed of, but Porras-Kim managed to get ahold of it and use it as the basis of a piece that she has called “a cube made of remnants.”¹¹ The quantity of dust, hair and filth that had been accumulated constituted a mixture of the condensed times of these artifacts, their movements and visits, their skins and textures. There, furtive encounters and expectations physically reside.

The dust of cultural artifacts forms part of their life and their fate as particles of time. Remnants—dust and ash—appear in these two pieces as memory and recollection of the suspended material of museum institutions, and this emplacement raises new questions: How can these elements be projected into the future? What is the direction pursued by the new integrities and identities of objects? How do objects inhabit other materials?

Such is the case with the piece *Out of an Instance of Expiration Comes a Perennial Showing* (2022). Through spores obtained from the warehouses of the British Museum, *museum* mold is introduced

—

11— Sabel Gavaldon, “Gala Porras-Kim: The Afterlife of Museum Objects,” *Ocula Magazine*, June 8, 2022. Available at: <https://ocula.com/magazine/conversations/gala-porras-kim-afterlive-of-museum-objects/>.

onto a white fabric and these microorganisms expand like a living material, spreading randomly across the surface and reproducing over the entire canvas. A mold that would devour all the objects in the warehouse ends up growing in a new shape outside that context on it, the objects through the microorganisms expand as living matters, randomly flowering over the surface and reproducing across the whole fabric. These abstract traces are signs of life undergoing constant growth. Once again, an undesirable element in the field of museum conservation (mold and the resulting decomposition) is introduced into her works as a protagonist.

These invisible microorganisms become undercover spies residing in objects and their remnants, accompanying us by creating different materialities and expansions. As in an alchemical process, Porrás-Kim makes interventions with ashes, dust and mold that revalorize them. In this sense, she inverts museum operations: preserving artifacts within heritage institutions legitimizes the object in the context of a cultural framework. Its insertion into a structure of knowledge gives it an epistemological value and a social appreciation. Porrás-Kim's alchemy transforms these remnants into something to value.

Interpretation of Interpretations: The Fiction of the Object

In the piece *Asymptote towards an Ambiguous Horizon* (2021), Porrás-Kim takes the Göbekli Tepe temple in southeastern Turkey as her starting point. Declared a UNESCO World Heritage Site in 2018, it had been discovered in 1963, although it would not be until 1994 that it was properly excavated with the support of the Deutsches Archäologisches Institut and could be confirmed as being the world's oldest neolithic complex. Built at the end of the Ice Age in the tenth millennium B.C.E. (between 9600 and 8200 B.C.E.), it was deliberately buried around 8000 B.C.E. for still-unknown reasons. Located atop a rocky mountain, it was far from sources of water or arable land. Its location has brought into question the theory that agricultural activity was the origin of human settlement and has led scholars to conclude that religion was the reason for its founding, as lead archaeologist Klaus Schmidt has argued. Later academic interpretations have differed with this interpretation and scholars continue trying to define what this place was. Given the lack of verifiable information, opinions are ambiguous and there is doubt as to the legitimacy of each version.

Asymptote towards an Ambiguous Horizon is made up of 12 drawings that show the ruins of the settlement. The landscape reveals two planes divided by the horizon: the lower plane presents the ruins as they appear today, after being *discovered*, while the upper plane portrays the composition of the sky as it appeared twelve thousand years ago. One of the archaeological interpretations argues that the temple was built in alignment with the first appearance of Sirius. With the help of Harvard astrophysicists, Porrás-Kim used observatory references to calculate how the sky here looked in the neolithic era and made a series of drawings that show the composition of the firmament every two hours, completing the full cycle of a day. As indicated by the term *asymptote*¹² in the piece's title, the resulting landscape is an impossible one, one that could never exist, as these are two planes that do not exist in the same time. We are faced with a temporal conjunction of the past and present, of ruins and astronomy, which speaks to the difficulty of reading and understanding that which we call *place*.

The drawings are accompanied by a topographic scale model of the site without the temple: a rocky mountain as it appeared before human construction. The piece also includes a recording featuring different archaeological interpretations of the settlement. As the artist has said, this piece is about origins, before human intervention. It creates a fictional landscape as the beginning of the establishment of human coexistence. This piece questions the way in which legitimate and authoritative voices are expressed on information, as well as whether we'll ever reach the truth.

Restitution: The Return of the Object

Porrás-Kim's work, besides addressing museological and epistemological frameworks, explores the legal structures of cultural artifacts. The history of appropriation not only refers to the attribution of knowledge, but also to the physical acquisition and expropriation of objects. Colonial practices involved well-known patrimonial looting in order to constitute the collections of the world's most important museums. In recent decades, there have been increasing demands by different governments to return these looted objects: a history of plunder.

—

12— A straight line that endlessly approaches a curve without ever touching it.

These objects moved at the margins of legal processes for expropriation and importation, from colonial looting to illicit extraction, before the establishment of international regulations. Repatriation protocols create an intricate labyrinth of legal notations according to each country, the scope of what has been demanded and the very date in which something becomes a heritage object. At the same time, devolution has to occur via the recognition of the group whose heritage has been looted as belonging to certain categories that permit repatriation. The notion of belonging and possession in the field of heritage is likewise complex. As Sandra Rozental has argued:

In Mexico, the communities that created the heritage of the Indigenous past do not exist, or at least, cannot legally exist. Unlike in the United States, Canada and Australia, the Indigenous past is the national past, it is the heritage of all the inhabitants of the nation's territory and not that of an autochthonous minority; its tangible traces are inalienable national goods and, therefore, belong to everyone and no one at the same time.¹³

The question of restitution not only refers to the ownership of objects that were looted in the past and their devolution in the present, as addressed by the project *Precipitation for an Arid Landscape*. In 2019, the artist considered suing the Peabody Museum on behalf of Chaac, so that the God of Rain could be recognized as the legal proprietor of the cenote's offerings held by the museum. She finally decided to emphasize the rain's ownership, with these pieces designated as *loans* from the deity. Restitution also questions the consequences for the original contexts from which these objects were extracted, given that they had a specific function in a specific place, and the implications of this loss for these communities. Ultimately, restitution speaks to the object's moments, its many legal lives and how the framework in which it is immersed has changed. As Candice Hopkins argues, the idea of belonging goes beyond mere return, as it seeks other ways of being with the objects.¹⁴

13— Sandra Rozental, "La creación del patrimonio en Coatlinchan: ausencia de piedra, presencia de Tláloc," op. cit., p. 349.

14— Candice Hopkins, "Repatriation Otherwise: How Protocols of Belonging are Shifting the Museological Frame." Available at: <https://muac.unam.mx/constelaciones/assets/docs/enssays-candicehopkins.pdf>.

Over the past decade, INAH archaeologists have carried out a series of excavations at the Teotihuacan archaeological site, discovering numerous pieces within the Pyramid of the Sun. Among these objects are two smooth monoliths, whose ritual function is still being studied, according to excavation director Alejandro Sarabia. These discoveries were displayed at a series of international exhibitions that were held for the centenary of the site's opening to the public in 1910. In her piece *Proposal for the Reconstituting of Ritual Elements of the Sun Pyramid at Teotihuacan* (2019), the artist, with the INAH's permission, created two life-sized reproductions of the pieces extracted from inside the pyramid. At the same time, she wrote to Juan Manuel Garibay Barrera, the national coordinator of museums and exhibitions for the INAH, proposing that he place the reproductions at their original site within the pyramid in order to restore these objects' ritual characteristics. Porras-Kim uses correspondence with institutions as an artistic tool in which she initiates a dialogue on cultural objects and their new proprietors: "This could be a first step to acknowledging the potential disruption of the ritual caused by the extraction of the stones."¹⁵

The placement of the polyurethane and acrylic replicas at the original site expresses a will to rethink the multiple functions of objects beyond the epistemological function granted by the institution. It also suggests that we rethink the meaning of the reproduction of a cultural artifact when the copy has been stripped of its historical condition. Restoration practices imply overlapping questions of authenticity, rights and contextualization: each time the artist exhibits the monoliths, she must pay royalties to the INAH.

Together with the replicas of the monoliths, a drawing is displayed with the title *Two Plain Stelas in the Looter Pit at the Top of the Sun Pyramid at Teotihuacan* (2019). This piece uses graphite to recreate the darkness inside the pyramid, which was the specific context in which the stela were found and is therefore their home.

Coda: The Parliament of Things

When introduced into a collection, a piece's existence and history are embedded and trapped in the limited narratives of the

—

15— *Proposal for the Reconstituting of Ritual Elements of the Sun Pyramid at Teotihuacan*, 2019 [Cat. 19], reproduced on p. 58.

museum, and so she aims to explore the potential of artifacts as possible agents. Her concern has been echoed by studies on the *agency of objects*: “The artifact is not a piece of inert matter that you *act upon*, but something active with which you *engage* and *interact*.”¹⁶ We thus initiate an interaction and a process of reciprocal exchange with the object that transforms us and conditions us in an operation of mutual metamorphosis. As Bruno Latour has argued, objects *do things* as entities, they have rights and responsibilities and possess certain properties as subjects.¹⁷

Beyond the modern model of classification and taxonomy, Latour defends a social organization that prioritizes objects and establishes a *parliament of things*. Porras-Kim’s concern is nourished by this thought, deploying the possibilities possessed by cultural artifacts beyond the institution in which they are held and involving the powers of the objects themselves. Escaping from their constrictions, objects become actors in the collection: comedians, hosts, backup singers or cheerleaders. They act and appear in a representation that continues its unending course.

16— Lambros Malafouris, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Cambridge, MIT Press, 2013, p. 149.

17— Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

p.33: Edward Thompson en el Cenote Sagrado—in the Sacred Cenote, Chichen Itza, sin fecha—no date.
Fotógrafo no identificado—Unidentified photographer. Gift of the Carnegie Institution of Washington, 1958.





254 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [254 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021.
Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper, 184 x 184 cm. Foto—
Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn



615 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [615 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021. Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn [Cat. 4]



931 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [931 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021.
Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper, 184 × 184 cm.
Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn



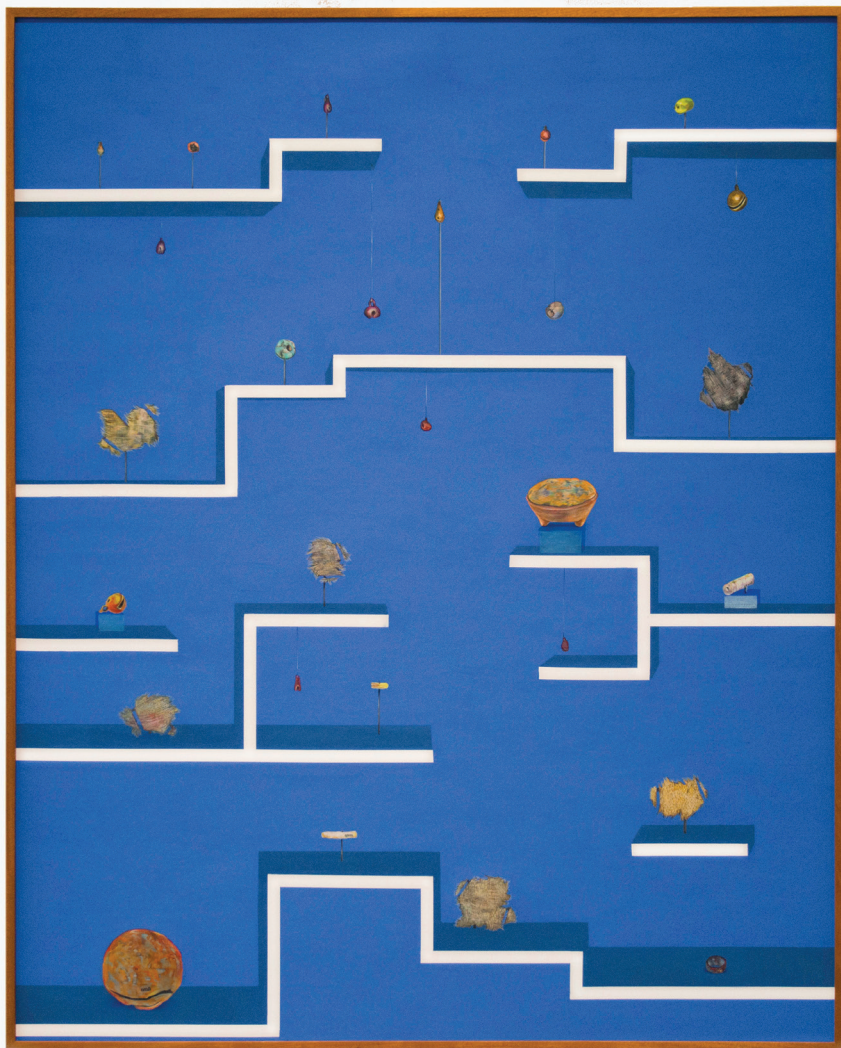
303 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [303 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021. Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper, 183 x 183 cm. Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn



228 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [228 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021. Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper, 183 x 183 cm. Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn



342 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [342 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021. Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper, 183 x 183 cm. Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn



42 *27 Offerings for the Rain at the Field Museum [27 ofrendas para la lluvia en el Museo Field], 2021. Foto—Photo: Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo [Cat. 1]*



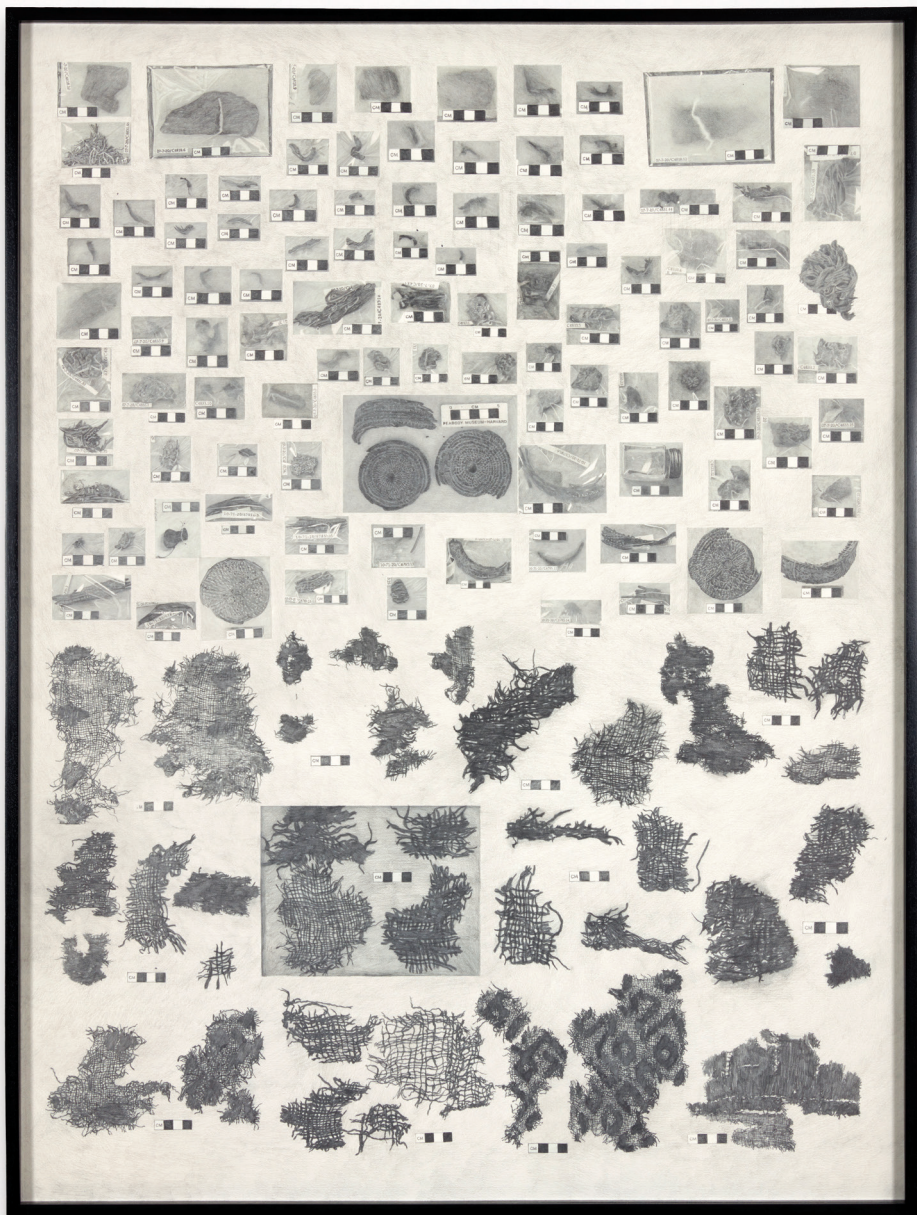
124 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [124 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021. Grafito y tinta sobre papel—Graphite and ink on paper, 119 x 90 cm.
Foto—Photo: Paul Salveson. Cortesía de—Courtesy of Commonwealth and Council



122 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [122 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021. Grafto y tinta sobre papel—Graphite and ink on paper, 119 × 90 cm.
Foto—Photo: Paul Salvesson. Cortesía de—Courtesy of Commonwealth and Council



70 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [70 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021. Grafito y tinta sobre papel—Graphite and ink on paper, 119 × 90 cm.
Foto—Photo: Paul Salveson. Cortesía de—Courtesy of Commonwealth and Council

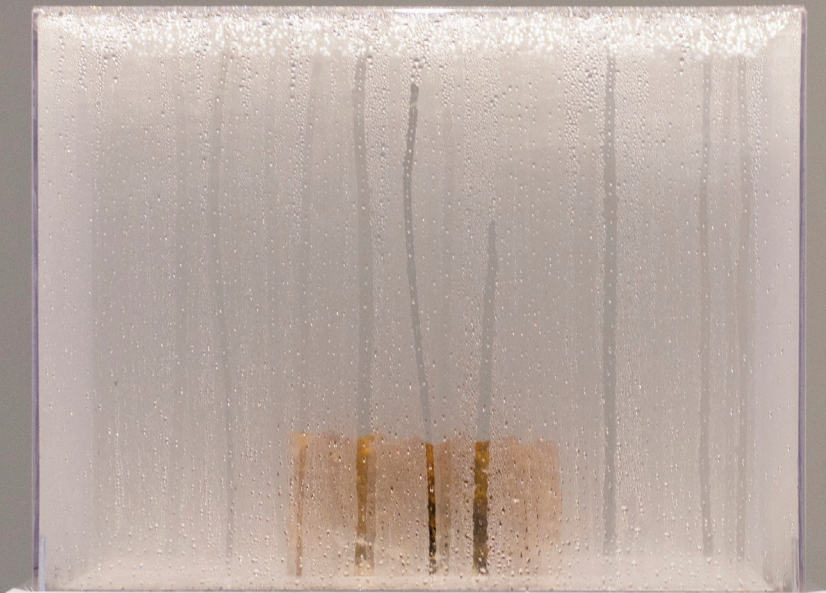


44 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [44 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody], 2021. Grafto y tinta sobre papel—Graphite and ink on paper, 119 × 90 cm. Foto—Photo: Paul Salvesson. Cortesía de—Courtesy of Commonwealth and Council





Vista del fragmento de tejido del Cenote Sagrado en la exhibición—View of fabric fragment from Sacred Cenote at the exhibition *Precipitation for an Arid Landscape* [*Precipitación para un paisaje árido*] en el—at Radcliffe Institute de—at Harvard, 2022.
Foto—Photo: Julia Featheringill. Cortesía de—Courtesy of Harvard Radcliffe Institute



Precipitation for an Arid Landscape [*Precipitación para un paisaje árido*], 2021.
Foto—Photo: Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo [Cat. 18]



Forecasting Signal [Señal predictiva], 2021. Foto—Photo: Paul Salvesson.
Cortesía de—Courtesy of Commonwealth and Council [Cat. 10]



Vista de la exposición—Exhibition view of *Precipitation for an Arid Landscape* [*Precipitación para un paisaje árido*] en—at Amant, 2021. Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn



Small caption text below the first artwork.



Small caption text below the second artwork.



Small caption text below the third artwork.



Small caption text on the pedestal.



Asymptote towards an Ambiguous Horizon [Asíntota hacia un horizonte ambiguo], 2021.



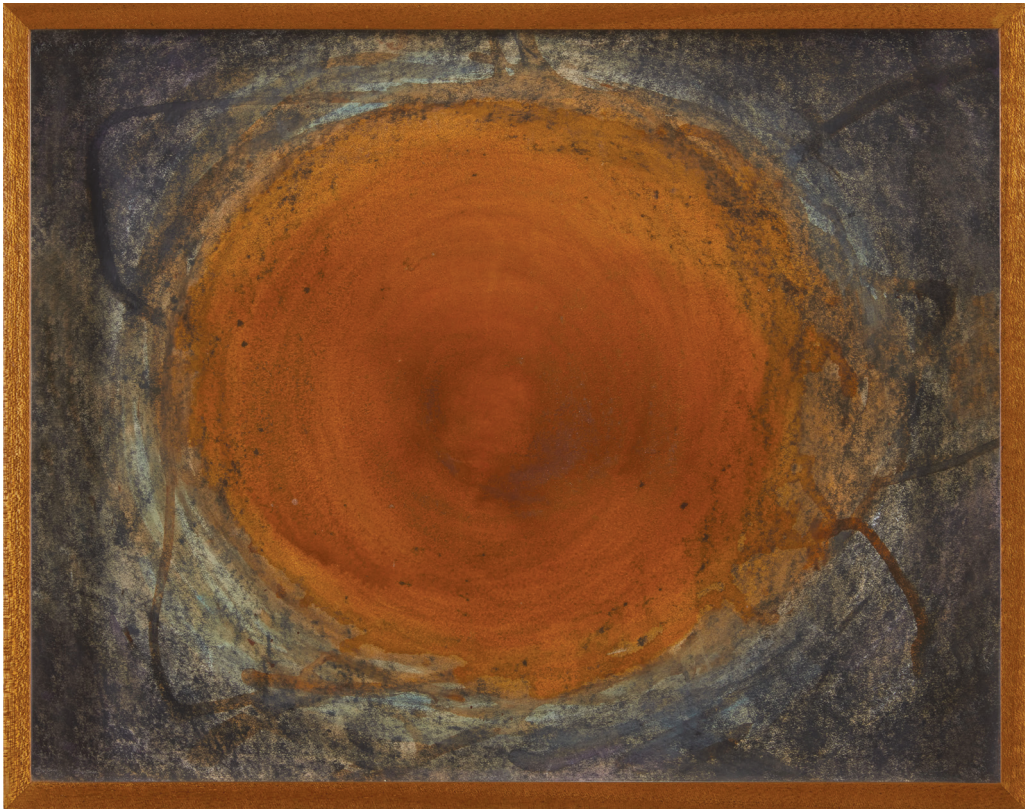


Out of an Instance of Expiration Comes a Perennial Showing [De un instancia de caducidad surge una muestra perenne], 2022. Vista de la exposición en—Exhibition view at Gasworks, Londres—London. Foto—Photo: Andy Keate. Cortesía de—Courtesy of Gasworks [Cat. 14]





The Michael C. Rockefeller Wing at the MET 1982–2021 Fragment [Fragmento del ala Michael C. Rockefeller del MET 1982–2021], 2022. Vista de la exposición en—Exhibition view at Gasworks, Londres—London. Foto—Photo: Andy Keate. Cortesía de—Courtesy of Gasworks [Cat. 20]



What the Sun Looks Like with Your Eyes Closed [*Como se ve el sol con los ojos cerrados*],
2010. Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn [Cat. 22]

Gala Porras-Kim
4727 2nd Avenue
Los Angeles, CA 90043, USA

Los Angeles, January 30, 2019

Mr. Juan Manuel Garibay Barrera
National Coordinator of Museums and Expositions
C.C.: María del Carmen Castro Barrera
National Coordinator of Conservation of the Cultural Patrimony
National Institute of Archeology and History
Hamburgo 135, 11 piso, Col. Juárez C.P. 06600, Alcaldía Cuauhtémoc,
Mexico City, Mexico

RE: Proposal for the reconstituting of ritual elements of the Sun Pyramid at Teotihuacan.

Dear Mr. Garibay Barrera:

Thank you very much for having considered and approved my request to make replicas of each of the two monoliths recently found within the summit of the Pyramid of the Sun in Teotihuacán, for my work. As I mentioned in my previous letter, I was very impressed when seeing them in the LACMA exhibition and they provoked several questions about their existence outside their intended place and the disruption caused by their extraction. As I understand, through conversations with the curator of the show, their original function is unknown. It could have been likely that they served an important function relating to the rituals that took place at the pyramid since it must have taken a great effort to place such large stones where they were found.

Considering the lengths you have gone to reconstruct the exterior of the structures at Teotihuacan for the enjoyment of its visitors, I wondered if there have been any efforts to reconstruct the ritual elements that lay within the structures. There may not be an external motivation to reconstruct them since these are not accessible to the public, but if this were the case, I would ask you to consider reconstructing and/or replacing these elements that have been extracted such as these important monoliths, seeing as the function of the stones, or the audience of these internal sites, might not have been an earthly one.

For this purpose I would like to make available to you these two replicas I have made, to reconstitute the ritual elements of the pyramid by placing them in the holes left behind by the original monoliths. This could be a first step to acknowledging the potential disruption of the ritual caused by the extraction of the stones, and an equivalent treatment of the inside to the exterior of the structures, to somewhat cover your bases with the forces greater than us who might care.

Thank you again for your attention, consideration, and time, and I await your reply with interest.

Sincerely,





*Proposal for the Reconstituting of Ritual Elements of the Sun Pyramid at Teotihuacan [Propuesta para la restitución de los elementos rituales en la Pirámide del Sol de Teotihuacan], 2019. Vista de la exposición—Exhibition view of *Precipitation for an Arid Landscape [Precipitación para un paisaje árido]* en—at Amant, 2021. Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn [Cat. 19]*

Gala Porras-Kim
4727 2nd Avenue
Los Angeles, CA 90043, USA

Los Angeles, July 31st, 2021

Mr. Alexander Kellner
Director
National Museum of Brazil
Quinta da Boa Vista – São Cristóvão,
Rio de Janeiro - RJ, 20940-040, Brazil

Re: Leaving the institution by cremation is easier than through a deaccession policy

Dear Mr. Kellner:

Thank you very much for allowing me to work with 'Luzia,' the oldest human fossil which is part of the National Museum of Brazil collection. In the past, I have had many conversations with various museum staff to understand the conditions of people being stored throughout institutions such as yours. Their remains, which are material parts of people who are unable to directly express and determine how they are kept, provoke several questions about their current existence in the museum -out of their final resting place- and a closer look at events surrounding their condition which might allude to their desired afterlife.

The 2018 fire that consumed your institution was a tragic event, and since many of these remains got burned, they are no longer able to exist primarily as historical objects as they have been doing since being unearthed, but now as ashes of cremated remains. This possibly can be seen as a way for such trapped people in the collection to escape their institutional life, since it is easier to leave the institution through cremation than as a result of a deaccession policy.

Significant effort has been made by the National Museum of Brazil to gather and preserve her left over remains in order to restore the collection to the extent possible, and 80 percent of her body is currently being reassembled. These efforts are done to prevent the current physical deterioration of 'Luzia' as an object and not prioritizing what her wishes for her afterlife might have been. This tissue with ash from the fire might be the closest thing to a cinerary urn to hold her cremains until you might try to see her personhood, and she stops being merely an object in the collection. Then, I would like to propose incinerating the rest of her remains, because when you let go of the shape you think she should be as an object, she will return to her life as a corpse once again.

Thank you again for your attention, consideration, and time.

Sincerely,





Leaving the Institution through Cremation Is Easier than as a Result of a Deaccession Policy [Dejar la institución por un proceso de cremación es más sencillo que como el resultado de una política de cesión], 2021. Foto—Photo: Shark Senesac. Cortesía de—Courtesy of Amant, Brooklyn [Cat. 11]

Gala Porras-Kim
4727 2nd Avenue
Los Angeles, CA 90043, USA

Los Angeles, February 16th, 2021

Ms. Soomi Lee
Director
CC: Ms. Younghee Kim
Curator
Gwangju National Museum
110 Haseo-ro, Maegok-dong, Buk-gu,
Gwangju, South Korea

Re: A terminal escape from the place that binds us

Dear Ms. Soomi Lee:

Thank you very much for allowing me to work with the human remains (Sinchangdong43), currently located in your collection at the Gwangju National Museum. As we have previously discussed with members of your staff, these objects, which are material parts of people who are unable to express and determine how their remains are to be kept, provoked several questions about their current existence in the museum—out of their final resting place—and the disruption caused by their extraction. As I understand, their original resting place might not be known, a gap in information which we, as living people, will have to negotiate between our desires to think of them as historical objects, and the respect for the individual person and their desires for their afterlife.

As the Gwangju National Museum has gone through great lengths to conserve and preserve these remains, the institutional interests may pose a conflict should the remains be allowed to completely decompose as would be their natural course. At this point, we can only conjure the wishes of the deceased, but it is likely that they did not think their corporal remains would be used as objects for study and on view as they are now. We can only try and reflect on what it means to keep such objects which in their preserved state still retain their original functionality as the corporal material of that person.

For this purpose these images were made by trying to contact this person in your collection and asking where they would like their remains to be, if other than in the institution. The location was determined by suspending ink in a water pool, as a process where we could not control the image, at which point, we asked the person to arrange the pigment to reveal their wishes. The actual place remains illegible to us, and might not even exist on our planet, but this could be a first step to acknowledge the agency of that person. This attempt to honor the voice and personhood of the dead will also benefit our own afterlife by setting an example for future living people who will have to deal with our own remains.

Thank you again for your attention, consideration, and time.

Sincerely,





A Terminal Escape from the Place that Binds Us [Un escape terminal del lugar que nos ata], 2022.
Foto—Photo: Paul Salveson. Cortesía de—Courtesy of Commonwealth and Council [Cat. 5]

Gala Porras-Kim
4727 2nd Avenue
Los Angeles, CA 90047

New York City, November 20, 2021

Ms. Jane Pickering
William and Muriel Seabury Howells Director
Peabody Museum of Archaeology & Ethnology
Harvard University
11 Divinity Ave, Cambridge, MA 02138

RE: Mediating with the rain

Dear Ms. Pickering,

Thanks very much to you and your staff for being so accommodating and helpful in providing records and information regarding the objects that were dredged from the Sacred Cenote at Chichén Itza currently located in your museum. As I mentioned in our last meeting, I am interested in objects suspended from their original function or purpose by being stored and displayed in institutions solely as historical objects. In this case, these votive offerings were submerged as tributes to the Mayan rain god Chaac, and probably never meant to leave the cenote. It is clear from the documents regarding the provenance of these objects that human laws were used to displace them from their intended place to their current location at the Peabody. Their owner, the rain, is still around.

Some of the objects had been preserved over centuries because they were submerged in water in the cenote. Their current state of dehydration, caused by their extraction and maintenance by conservators, permanently changed their composition so now they are just dust particles held together through conservation methods. The Peabody is, in fact, preserving this dust as a shell of its past shape. Your storage, being one of the driest environments in which they can exist, is in complete opposition to their submerged wet state, and their current condition as historical artifacts might make it difficult to realize their purpose with the rain.

The museum is tasked with caring for the object, but should not be limited only to the physical conservation of material form, by extending this care to the immaterial and the preservation of the ritual function—the dignitary interests—that may still exist within the object. Since we can only speculate on what the rain might want, we can, by extension, consider ways in which we can reinstitute the ritual life they continue to have within them as well.

For this purpose, I would like to thank you for collecting and providing the fallen dust that was available in the storage room, which is now being rehydrated through various means. Of course, there are many ways that these multiple functions can coexist and I've attached some initial ideas to brainstorm. I look forward to discussing with you future solutions to this arid landscape.

Thank you again for your attention, consideration, and time, and I await your reply with interest.

Sincerely,





Mediating with the Rain [*Mediando con la lluvia*], 2021-a la fecha—to the date. Vista de la instalación en—Installation view at CAM St. Louis. Documentos, cartas, recortes de periódicos, publicaciones y cortometrajes—Documents, letter, newspaper clippings, publications and short movies, medidas variables—variable dimensions. Foto—Photo: Dusty Kessler. Cortesía de—Courtesy of CAM St. Louis

Gala Porras-Kim
4727, 2nd Avenue
Los Ángeles, California
90043, EE. UU.

Los Ángeles, 30 de enero de 2019

Sr. Juan Manuel Garibay Barrera
Coordinador nacional de Museos y Exposiciones
C.C.: María del Carmen Castro Barrera
Coordinadora nacional de Conservación del Patrimonio Cultural
Instituto Nacional de Arqueología e Historia [síc.]
Hamburgo 135, piso 11, col. Juárez, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México, México, C. P. 06600

RE: Propuesta para la restitución de elementos rituales en la Pirámide del Sol de Teotihuacan

Estimado Sr. Garibay Barrera:

Le agradezco mucho que haya considerado y aceptado mi solicitud para realizar réplicas de los dos monolitos, que recientemente fueron encontrados en la cúspide de la Pirámide del Sol de Teotihuacan, para mi trabajo. Como lo mencioné en mi carta previa, me sorprendí al verlos en la exhibición del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, lo cual originó numerosas preguntas sobre su presencia fuera de su lugar correspondiente y la alteración ocasionada por su extracción. Según pude entender por las conversaciones con el curador de la exhibición, su función original es desconocida. Es probable que hayan tenido una función importante en los rituales que tuvieron lugar en la pirámide, pues la colocación de piedras tan grandes en el sitio donde se encontraron debió requerir un gran esfuerzo.

Considerando los esfuerzos emprendidos para reconstruir el exterior de las estructuras de Teotihuacan para el disfrute de los visitantes, me pregunto si se ha realizado algún intento para restituir los elementos rituales que yacían dentro de las estructuras. Es probable que no exista motivo para su restitución, puesto que no están abiertos al público; sin embargo, si éste es el caso, le pediría que considere la posibilidad de restituir y/o remplazar los elementos que han sido sustraídos, como estos importantes monolitos, dado que su función, o la de estos lugares, pudo haber sido ultraterrena.

Traducción de la carta—Translation of the letter *Proposal for the Reconstituting of Ritual Elements of the Sun Pyramid at Teotihuacan* [*Propuesta para la restitución de los elementos rituales en la Pirámide del Sol de Teotihuacan*], 2019 [Cat. 19]

Por esta razón, me gustaría poner a su disposición las réplicas que elaboré para restituir los elementos rituales de la pirámide colocándolas en los huecos que quedaron tras la extracción de los monolitos originales. Éste podría ser el primer paso en el reconocimiento de la posible interrupción del ritual provocada por dicha extracción, así como un trato equitativo del interior y el exterior de las estructuras para, por decirlo de alguna manera, no dejar nada al azar con aquellas fuerzas mayores que nosotros que pudieran tener algún interés en esto.

Nuevamente le agradezco su atención, consideración y tiempo, y quedo a la espera de su respuesta con gran interés.

Atentamente,
Gala Porras-Kim

Gala Porras-Kim
4727, 2nd Avenue
Los Ángeles, California
90043, EE. UU.

Los Ángeles, 31 de julio de 2021

Sr. Alexander Kellner
Director
Museo Nacional de Brasil
Quinta da Boa Vista – São Cristóvão,
Río de Janeiro – RJ, 20940-040, Brasil

RE: Dejar la institución por un proceso de cremación es más sencillo que como el resultado de una política de cesión

Estimado Sr. Kellner:

Le agradezco mucho que me haya permitido trabajar con “Luzia”, el fósil humano más antiguo que forma parte de la colección del Museu Nacional de Brasil. En el pasado, he conversado con el personal de diferentes museos para entender las condiciones de las personas que se encuentran almacenadas en instituciones como la suya. Sus restos, que son partes materiales de personas que no pueden expresar ni determinar de manera directa la forma en que son resguardadas, provocan varias preguntas relacionadas con su existencia actual en un museo —fuera de su lugar de descanso final—, así como un análisis detallado de los eventos en torno a su condición, que pueden aludir a su vida ultraterrena deseada.

El incendio de 2018, que consumió su institución, fue un evento trágico y, puesto que muchos de estos restos fueron quemados, ya no pueden existir como objetos históricos, tal como lo han hecho desde su exhumación, sino como cenizas de restos cremados. Esto posiblemente puede verse como una manera en que estas personas atrapadas en la colección escapen de su vida institucional, pues es más fácil abandonar una institución mediante la cremación que mediante una política de cesión.

El Museu Nacional de Brasil ha realizado esfuerzos importantes para recolectar y preservar sus restos y restaurar la colección en la medida de lo posible, por lo cual, el 80% de su cuerpo está en proceso de volverse a armar. Estos esfuerzos tienen por finalidad

Traducción de la carta—Translation of the letter *Leaving the Institution through Cremation Is Easier than as a Result of a Deaccession Policy* [Dejar la institución por un proceso de cremación es más sencillo que como el resultado de una política de cesión], 2021 [Cat. 11]

prevenir el actual deterioro físico de “Luzia” como objeto y no priorizan los deseos que pudiera haber tenido ella para su vida ultraterrena. El tejido con cenizas del incendio puede ser lo más cercano a una urna cineraria hasta que usted haga el intento de repararla en su calidad de persona y ella pueda dejar de ser sólo un objeto en la colección. Por lo tanto, me gustaría proponerle que incinere lo que queda de sus restos, pues, cuando usted ya no se aferre a la forma que ella debería tener como objeto, regresará de nuevo a su vida como cadáver.

Nuevamente le agradezco su atención, consideración y tiempo.

Atentamente,
Gala Porras-Kim

Gala Porras-Kim
4727, 2nd Avenue
Los Ángeles, California
90043, EE. UU.

Los Ángeles, a 16 de febrero de 2021

Srta. Soomi Lee
Directora
C.C.: Srta. Younghee Kim
Curadora
Museo Nacional de Gwangju
Haseo-ro 110, Buk-gu, Gwangju, Corea del Sur

RE: Un escape terminal del lugar que nos ata

Estimada Srta. Lee:

Le agradezco mucho que me haya permitido trabajar con los restos humanos (Sinchangdong43), que actualmente forman parte de su colección en el Museo Nacional de Gwangju. Tal como lo hemos conversado con miembros de su equipo, estos objetos, que son partes materiales de personas que no pueden expresar ni determinar la forma en que sus restos son resguardados, originan varias preguntas relacionadas con su existencia en un museo —fuera de su lugar de descanso final— y con la interrupción provocada por su extracción. Según entiendo, no es posible conocer su lugar de descanso original, una laguna de información que nosotros, como seres vivos, tendremos que negociar entre nuestros deseos de considerarlos objetos históricos y el respeto para con la persona y sus deseos de vida ultraterrena.

Puesto que el Museo Nacional de Gwangju ha realizado esfuerzos considerables para conservar y preservar dichos restos, los intereses institucionales podrían representar un conflicto para permitir que los restos se descompongan por completo, como sería natural. En este punto, sólo podemos conjurar los deseos del difunto, pero es muy probable que no haya querido que sus restos se usen como objeto de estudio y se exhiban como sucede en la actualidad. Lo único que podemos hacer es tratar de considerar lo que implica retener tales objetos, que en su estado de preservación aún conservan su función original como materia corpórea de dicha persona.

Por esta razón, se elaboraron estas imágenes en un intento de contactar a la persona que se encuentra en su colección preguntándole en qué lugar le gustaría que estuvieran sus restos, en caso de que no sea su institución. La ubicación se determinó suspendiendo tinta en un cuenco de agua, un proceso en el que no podríamos controlar la imagen. En ese momento, le pedimos a la persona que acomodara el pigmento para revelar sus deseos. El lugar exacto nos es ilegible y probablemente ni siquiera exista en nuestro planeta; sin embargo, éste podría ser el primer paso para reconocer la voluntad de esa persona. Este intento de honrar la voz y calidad de persona del difunto también beneficiaría nuestra propia vida ultraterrena al dar el ejemplo a las generaciones futuras, quienes tendrán que ocuparse de nuestros restos.

Nuevamente le agradezco su atención, consideración y tiempo.

Atentamente,
Gala Porras-Kim

Gala Porras-Kim
4727, 2nd Avenue
Los Ángeles, California
90043, EE. UU.

Nueva York, 20 de noviembre de 2021

Srta. Jane Pickering
Directora del Fondo William and Muriel Seabury Howells
Museo Peabody de Arqueología y Etnología
Universidad de Harvard
11 Divinity Ave, Cambridge, Massachusetts, 02138, EE. UU.

RE: Mediando con la lluvia

Estimada Srta. Pickering:

Les agradezco mucho a usted y a su equipo por ser serviciales y atentos al proporcionarme los registros y la información relacionada con los objetos que fueron dragados del Cenote Sagrado de Chichén Itzá, los cuales se encuentran actualmente en su museo. Como se lo mencioné en nuestra última reunión, tengo un profundo interés en objetos que han sido despojados de su función o propósito original al ser almacenados y exhibidos en instituciones sólo como objetos históricos. En este caso, estas ofrendas votivas fueron sumergidas como tributo a Chaac, dios maya de la lluvia, y probablemente su finalidad nunca fue salir del cenote. A partir de los documentos relacionados con la procedencia de estos objetos, es evidente que se valieron de las leyes humanas para extraerlos de su lugar y llevarlos a su ubicación actual en el Museo Peabody. Su dueño, la lluvia, aún sigue presente.

Algunos objetos se han conservado durante siglos porque estaban sumergidos en el agua del cenote. Su actual estado de deshidratación, causado por la extracción y el resguardo de curadores, ha cambiado su composición de manera permanente, por lo que ahora sólo constituyen partículas de polvo unidas por métodos de preservación. De hecho, el Museo Peabody conserva sólo un cascarón de su forma pasada. Su almacén, que es uno de los ambientes más secos en los que pueden existir, es diametralmente opuesto a su estado húmedo de sumersión, y su situación actual como artefactos históricos puede dificultar el entendimiento de su propósito con la lluvia.

El museo tiene la labor de resguardar el objeto, pero no debería limitarse a la conservación física de la forma material, sino ampliar dicho resguardo a lo inmaterial y a la conservación de la función ritual —los intereses dignatarios— que el objeto aún pudiera contener. Puesto que sólo podemos especular sobre los intereses de la lluvia, nuestra única opción es, por extensión, considerar algunas maneras de restituir la vida ritual que aún pudieran tener.

Por esta razón, quisiera agradecerle por recolectar y proporcionarme el polvo caído disponible en la sala de almacenamiento, el cual se está rehidratando por diferentes medios. Es claro que hay varias maneras en que estas funciones múltiples pueden coexistir, por lo que le envío adjuntas algunas ideas preliminares a modo de aportación. Espero tener la oportunidad de discutir con usted soluciones futuras para este árido paisaje.

Nuevamente le agradezco su atención, consideración y tiempo, y quedo a la espera de su respuesta con gran interés.

Atentamente,
Gala Porras-Kim



Plate 5. Miscellaneous large spheroid beads (see pp. 18, 19).

Semblanza

Biographical sketch

Gala Porras-Kim

Bogotá, 1984

Vive y trabaja en Los Ángeles. El interés de su trabajo son los contextos social y político que influyen la manera en que la lingüística, la historia y la conservación han enmarcado las cosas intangibles, como los sonidos, el lenguaje y la historia. Su trabajo reflexiona sobre la manera en que las instituciones dan forma a códigos y formas heredadas, así como, a la inversa, la manera en la que los objetos pueden dar forma a los contextos en los que se les coloca. Porras-Kim obtuvo una maestría en Bellas Artes del CalArts y otra en Estudios Latinoamericanos de la UCLA. Ha presentado exposiciones individuales en las galerías Kadist, Amant, y Gasworks de Londres y el Contemporary Art Museum, St. Louis. Su trabajo ha formado parte de la Bienal del Whitney y la Bienal Industrial de los Urales (2019), así como de la Bienal de Gwangju y la Bienal de São Paulo (2021). Fue becaria en el Radcliffe Institute for Advanced Study de la Universidad de Harvard (2019) y artista residente en el Getty Research Institute (2020–2022). Actualmente es miembro del Museo delle Civiltà de Roma.

She lives and works in Los Angeles. Her work is about the social and political contexts that influence how intangible things, such as sounds, language and history, have been framed through the fields of linguistics, history and conservation. Her work considers the way institutions shape inherited codes and forms and conversely, how objects can shape the contexts in which they are placed. Porras-Kim received an MFA from CalArts and an MA in Latin American Studies from UCLA. She has had solo exhibitions at Kadist, Amant and Gasworks, London, and Contemporary Art Museum, St. Louis. Her work has been included in the Whitney Biennial and Ural Industrial Biennial (2019), and Gwangju and Sao Paulo Biennales (2021). She was a Fellow at the Radcliffe Institute for Advanced Study at Harvard University (2019) and the artist-in-residence at the Getty Research Institute (2020–2022). She is currently a fellow at Museo delle Civiltà in Rome.

Catálogo

Catalog

Por la naturaleza y complejidad del proyecto expositivo, es posible que la presente lista de obra sufra cambios posteriores al cierre de edición de esta publicación.

—
Due the nature and complexity of the exhibition project, this list of works may be subject to changes following the completion of this publication.

1. 27 Offerings for the Rain at the Field Museum [*27 ofrendas para la lluvia en el Museo Field*], 2021
Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper
153 × 123 cm
Colección Michael Hershaft—
Michael Hershaft Collection

2. 62 Offerings for the Rain at the Palacio Cantón [*62 ofrendas para la lluvia en el Palacio Cantón*], 2023
Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper
91.64 × 91.64 cm
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

3. 92 Offerings for the Rain at INAH [*92 ofrendas para la lluvia en el INAH*], 2022
Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper
122 × 122 cm
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

4. 615 Offerings for the Rain at the Peabody Museum [*615 ofrendas para la lluvia en el Museo Peabody*], 2021
Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel—Colored pencil and acrylic on paper
183 × 183 cm
Colección Jenny Osterhout y Santiago Martínez

Govela—Collection Jenny Osterhout y Santiago Martínez Govela

5. A Terminal Escape from the Place that Binds Us [*Un escape terminal del lugar que nos ata*], 2021
Tinta de jaspeado sobre papel montado en Dibond, y carta dirigida a Soome Lee, directora del Museo Nacional de Gwangju—Ink marbling on paper mounted on Dibond, and letter addressed to Soome Lee, director of the Gwangju National Museum
248 × 184 × 5 cm y 21.5 × 28 cm
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist y—and Commonwealth and Council

6. Asymptote towards an Ambiguous Horizon [*Asíntota hacia un horizonte ambiguo*], 2021
12 dibujos—12 drawings. Grafito y tinta sobre papel—Graphite and ink on paper
45 × 55 cm c/u—each
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist y—and Commonwealth and Council. Obra comisionada por—
Work commissioned by Kadist

7. Defining an Ambiguous Horizon [*Definiendo un horizonte ambiguo*], 2021
Maqueta con sonido—
Model with sound
61 × 61 × 15.2 cm
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

8. Textile Fragment, Plain Weave, [*Partículas de polvo y carpeta en forma de un fragmento de tela*], 2023
Grafito y tinta sobre papel—
Graphite and ink on paper
91.64 × 101.6 cm
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

9. Textile Fragment, Plain Weave 37748.1-7 [*Partículas de polvo y carpeta en forma de un fragmento de tela (copia)*], 2023
Grafito y tinta sobre papel—
Graphite and ink on paper
61 × 76 cm
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

10. Forecasting Signal [*Señal predictiva*], 2021
Yute, grafito líquido, tinta, agua ambiental y panel—Burlap, liquid graphite, ink, ambient water, panel
Medidas variables—
Variable dimensions
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist y—and Commonwealth and Council

11. Leaving the Institution through Cremation Is Easier than as a Result of a Deaccession Policy [*Dejar la institución por un proceso de cremación es más sencillo que como el resultado de una política de cesión*], 2021
Cenizas y tejido, y carta dirigida a Alexander Kellner, director del Museo Nacional de Brasil—Ashes and tissue, and letter addressed to Alexander Kellner, Director of the National Museum of Brazil
37.5 × 37 cm y 21.5 × 28 cm
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

12. Mediating with the Rain [*Mediando con la lluvia*], 2021
Cartas dirigidas a Jane Pickering, directora del Fondo William and Muriel Seabury Howells del Museo Peabody, y Antonio Saborit, director del Museo Nacional de Antropología—Letters addressed to Jane Pickering, William and Muriel Seabury Howells Director of the Peabody Museum, and Antonio Saborit, Director of the Museo Nacional de Antropología
21.5 × 28 cm

Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

13. Museum Mount for Crepine [*Montaje del museo para crepine*], 2022
Acrílico, tornillos, alfombrilla interior, crepine y agua de lluvia desecada—Acrylic, screws, interior mat, crepine and dried rain water
12 × 10 × 0.5 cm
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

14. Out of an Instance of Expiration Comes a Perennial Showing [*De un instancia de caducidad surge una muestra perenne*], 2022
Esporas propagadas del Museo Británico, agar de dextrosa y papa en muselina—Propagated spores from the British Museum and potato dextrose agar on muslin
Medidas variables—
Variable dimensions
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

15. Plate 1. Preliminary Sorting of Beads and Fragments, Made at the Time of Accession: a. Fragments of Round Beads, b. Fragments of Flat Discs, c. Oblong and Tubular Beads and Fragments, d. Miscellaneous Carved Fragments (Proskouvlakoff, p. 40) [*Lámina 1. Arreglo preliminar de cuentas y fragmentos hecho en el momento de la ascensión: a. Fragmentos de cuentas redondas, b. Fragmentos de discos planos, c. Cuentas y fragmentos oblongos y tubulares, d. Fragmentos tallados diversos* (Proskouvlakoff, p. 40)], 2021
Grafito sobre papel—
Graphite on paper
30 × 23 cm
Cortesía de la artista y—
Courtesy of the artist and
Commonwealth and Council

16. Plate 5. Miscellaneous Large Spheroid Beads (see pp. 18, 19) (Lothrop, p. 44) [*Lámina 5. Cuentas esferoides grandes diversas* (véase pp. 18, 19) (Lothrop, p. 44)], 2021
Grafito sobre papel—
Graphite on paper
31 × 20 cm
Cortesía de la artista y—
Courtesy of the artist and
Commonwealth and Council

17. Plate 25. a. Beads with Decorated Shafts; b, c. Beads Made from Older Carvings, and Fragments (see pp. 24, 27) (Lothrop, p. 64) [*Lámina 25. a. Cuentas con barras decoradas; b, c. Cuentas hechas de tallados más antiguos y fragmentos* (véase pp. 24, 27) (Lothrop, p. 64)], 2021
Grafito sobre papel—
Graphite on paper
31 × 20 cm
Cortesía de la artista y—
Courtesy of the artist and
Commonwealth and Council

18. Precipitation for an Arid Landscape [*Precipitación para un paisaje árido*], 2021
Copal, polvo del almacén del MNA, estructura institucional para agua de lluvia y agua de lluvia—
Copal, dust from the MNA storage, institutional structure for rainwater and rainwater
Medidas variables—Variable dimensions
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

19. Proposal for the Reconstituting of Ritual Elements of the Sun Pyramid at Teotihuacan [*Propuesta para la restitución de los elementos rituales en la Pirámide del Sol de Teotihuacan*], 2019
Poliuretano con acrílico, y carta dirigida a Juan Manuel Garibay Barrera,

coordinador nacional de Exhibiciones y Museos del INAH —Polyurethane and acrylic paint, and letter addressed to Juan Manuel Garibay Barrera, national coordinator of Exhibitions and Museums of the INAH
Medidas variables—Variable dimensions y—and 21.5 × 28 cm
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

20. The Michael C. Rockefeller Wing at the MET 1982–2021 Fragment [*Fragmento del ala Michael C. Rockefeller del MET 1982–2021*], 2022
Residuo recolectado de la desinstalación del ala Michael C. Rockefeller del MET de Nueva York y una carpeta—Residue collected from the de-install of the Michael C. Rockefeller Wing at the Metropolitan Museum and binder
9.5 × 9.5 × 9.5 cm
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

21. Two Plain Stelas in the Looter Pit at the Top of the Sun Pyramid at Teotihuacan [*Dos estelas lisas en el pozo de saqueo en la cima de la Pirámide del Sol en Teotihuacan*], 2019
Grafito sobre papel—Graphite on paper
183.4 × 283.5 cm
Cortesía de la artista y—
Courtesy of the artist and
Commonwealth and Council

22. What the Sun Looks Like with Your Eyes Closed [*Como se ve el sol con los ojos cerrados*], 2010
Grafito y tinta acrílica sobre papel—
Graphite and acrylic ink on paper
29 × 37 cm
Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist

Agradecimientos

Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hicieron posible la exposición *Gala Porras-Kim. Entre lapsos de historias*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Gala Porras-Kim: Between Lapses of Histories*.

Ruth Estevez, Adam Kleinman, Meg Rotzel, Sabel Gavaldon, Mary Miller, Matthew Robb, Laura del Olmo Frese, Lisa Altshuler, Grant Loparo, Michelle Sauer, Robben Muñoz, Michael Wellen, Yun Sook Kim, Ernesto Porras Collantes, Bernardo Sarvide, Hildegard Rohde.

Radcliffe Institute for Advanced Studies, Getty Research Institute, Gwangju Biennale Foundation, Sao Paulo Biennial Foundation, Gasworks, Amant, Kadist, Metropolitan Museum, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Commonwealth and Council.

Créditos

Credits

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Curaduría—Curatorship
Virginia Roy Luzarraga

**Producción museográfica—
Installation Design**

Joel Aguilar Fernández

Salvador Ávila Velazquillo

Triana Jiménez Serrano

Rafael Milla Acosta

Cecilia Pardo Rojo

**Programa pedagógico—
Pedagogical Program**

Julio García Murillo

Guillermo García Pérez

Beatriz Servín Hernández

Colecciones—Registrar

Julia Molinar Cruz

Juan Cortés Reyes

Alejandra Lechuga Álvarez

Elizabeth Herrera Cisneros

Vinculación—Development

Gabriela Fong Mercado

María Teresa de la Concha

Carolina Condés Breña

Alexandra Peeters Muñoz Najar

Rebeca Richter Muñoz

Comunicación—Media

Ekaterina Álvarez Romero

Francisco Domínguez Morales

Vanessa López García

Ana Cristina Sol Sañudo

Curador en jefe—Chief Curator

Cauhtémoc Medina

Bloomberg



HOTELS CITY.



**PATRONATO FONDO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, A.C.**

PATRONOS—TRUSTEES

Presidente—Chair
Arturo Talavera Autrique

Vicepresidente—Vice-Chair
Jesús Rodríguez Dávalos

Secretaria—Secretary
Marta M. Mejía

Tesorera—Treasurer
Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega
Nicolás Carracedo Ocejo
Juan Ignacio y Carmen Casanueva
Raymundo del Castillo González
María de las Nieves Fernández
Andrés Gómez Martínez
Alfredo Harp Helú
Aimée Labarrere Álvarez
Eugenio Madero Pinson
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
José Ignacio Rubio Hidalgo

**PATRONOS HONORARIOS—
HONORARY TRUSTEES**

Ernesto Bermejo Jiménez
Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos

**Coordinadora Ejecutiva—
Executive Coordinator**
Graciela de la Torre

Rector | UNAM
**Presidente Honorario—
Honorary Chariman**
Enrique Luis Graue Wiechers

Representante—Representative
María Teresa Uriarte Castañeda

**Presidente fundador—
Founding President**
Gilberto Borja Suárez

**Capítulo Centro de Documentación
Arkheia—Arkheia Documentation
Center Section**

Titular—Appointee
Manuel Santiago Escobedo Conover

**Capítulo Colección Diseño
Moderno y Contemporáneo en
México—Modern and Contemporary
Design in Mexico Collection Section**

Titular—Appointee
Alonso de Garay Montero
Alejandro Legorreta González

**Capítulo Retribución Social
—Social Justice Section**

Titular—Appointee
María Teresa Borja de Rodríguez

Publicado con motivo de la exposición *Gala Porras-Kim. Entre lapsos de historias* (11 de febrero al 17 de septiembre de 2023) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—

Published on occasion of the exhibition *Gala Porras-Kim: Between Lapses of Histories* (February 11 to September 17, 2023) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Dirección editorial de la Colección Folios MUAC—
Editorial Direction of Folios Collection
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Edición—Edition
Vanessa López García · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination
Roberto Barajas Amieva · MUAC
Yerem Mújica Toscano · MUAC

Corrección—Proofreading
Jaime Soler
Ana Xanic López

Traducción—Translation
Luis Alejandro Maciel Ortiz
Julianna Neuhouser

Asistencia editorial—Editorial Assistance
Daishla Herrera Rodríguez

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño—Design Assistance
Raquel Achar Cohen

Gala Porras-Kim. Entre lapsos de historias se terminó de formar el 16 de enero de 2023 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

—

Gala Porras-Kim: Between Lapses of Histories was designed by Periferia Taller Gráfico on January 16, 2023. Typeset in Jungka and Space Mono.

—

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—General Secretary

Dr. Luis Agustín Álvarez-Icaza Longoria
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—
Secretary of University Prevention, Attention and Security

Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dra. Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora—Coordinator

Mtra. Amanda de la Garza Mata
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

Gala Porrás-Kim investiga sobre los artefactos culturales y la relación que mantienen con sus funciones originales. De esta manera, explora cómo los objetos se insertan en las instituciones museísticas y patrimoniales y se someten a los sistemas de catalogación y preservación. Así, las instituciones participan en la definición y significación del objeto.

En la exposición *Gala Porrás-Kim. Entre lapsos de historias*, y el Folio que la acompaña, la artista aborda los marcos museológicos y epistemológicos y ahonda en las estructuras legales de los artefactos culturales. La restitución cuestiona qué consecuencias acarrea la extracción de ese objeto que poseía una función específica en el lugar donde fue depositado y qué implicaciones entraña esa pérdida.

Gala Porrás-Kim explores cultural artifacts and their relationship with their original functions, reflecting on the way in which objects are inserted into museums and heritage institutions and subjected to cataloging and conservation systems. Institutions thus participate in defining and signifying the object.

In the exhibition *Gala Porrás-Kim: Between Lapses of Histories* and the Folio that accompanies it, the artist addresses museological and epistemological frameworks and the legal structures for cultural artifacts. Restitution questions the consequences of the extraction of an object that possessed a specific function in the place it had been deposited and the implications of this loss.

MUAC

11.02.2023–17.09.2023

Sala-Gallery 4

muac.unam.mx