

Repatriación de otra manera: cómo los protocolos de pertenencia están cambiando el marco museológico

Candice Hopkins · Escritora y curadora / Curadora titular, Toronto

El museo es un marco, pero no uno convencional: sus bordes pueden cambiar y crea fronteras dentro de fronteras, las cuales pueden actuar como líneas divisorias entre nosotros y ellas, particularmente cuando se trata de cuestiones de propiedad, derechos y la reubicación de nuestras pertenencias. Aquí en las tierras hoy conocidas como Canadá, cuando iniciaron las conversaciones con los museos respecto a la repatriación de los huesos de nuestros ancestros, así como de todas aquellas cosas que fueron robadas abiertamente o vendidas bajo coacción, este marco fue utilizado como el fundamento para rechazar su devolución. El museo tiene protocolos, decían, ciertas condiciones —en cuanto a clima y capacidad de almacenamiento, por ejemplo—, cierto conocimiento en la gestión de colecciones, características de las que no se disponía en las comunidades de origen (nótese el prejuicio inherente en estas declaraciones). Se entiende también que, cuando nuestras pertenencias regresan, lo hacen transformadas: al entrar en museos quedan sujetas a los límites de los protocolos museológicos, protocolos que luego llevan consigo cuando son devueltas a su lugar de origen.

Durante mucho tiempo estuve interesada en las excusas formuladas por los museos respecto a por qué no pueden devolvernos nuestras cosas, incluso cuando está claro que en primer lugar no deberían tenerlas y que fueron adquiridas a través de medios dudosos. Una de las primeras personas que intentó recuperar las insignias y pertenencias de la prohibición del potlatch¹ —concebidas por algunos como seres, es decir, como cosas imbuidas de vida y con protocolos específicos para su cuidado— fue el jefe James Sewid. En 1967, después de que fracasara el argumento inicial de que simplemente fueran devueltas, se ofreció a comprarlas por el mismo precio por el que originalmente habían sido vendidas a los museos. El Museo Real de Ontario en Toronto argumentó que Sewid no solo debía pagar el precio de compra de estos objetos, sino también por el así llamado “cuidado” y la restauración que se implementaron cuando estuvieron en su propiedad. Esto reiteraba que dichos objetos habían sido transformados: cuando eventualmente regresaron a casa, llevaban consigo el contexto de los museos, que predicaba su exhibición, uso y cuidado. A algunos, incluso en su regreso, estos objetos les parecían nostálgicos, como si estuvieran atrapados entre dos mundos.

Algunas de estas devoluciones planteaban la necesidad de construir un tipo de museo para permitir su regreso. Fue así como se construyó U’Mista en Alert Bay, en una pequeña isla en la costa oeste de Canadá, que, si bien se adhiere a algunos de los protocolos de un museo, ha sido declarado “centro cultural” por la comunidad. Rechazan el término de “museo” incluso en el nombre. Otras excusas dadas para evadir la repatriación se refieren a que las pertenencias han sido envenenadas —han enfermado por el tratamiento de los museos, que las empapaban con arsénico cuando se incorporaban a su acervo—, así que ahora no pueden volver a casa porque son tóxicas. Otra narrativa de rechazo más compleja se basa en la enfermedad y la infección (especialmente potente en tiempos de una pandemia global): la idea de que las pertenencias pueden portar consigo enfermedades muy antiguas a las que ya no somos inmunes, de manera que si regresan nos harán enfermar. La infección colonial usada como un pretexto para conservar aquellas cosas que no son tuyas por derecho, una ironía que parecen perder de vista. Nuestras pertenencias ahora se han convertido en su riqueza, y muchos todavía no ven un valor en su devolución.

Estoy empezando a pensar en el concepto de *repatriación de otra manera*, la idea de que tal vez nos hemos enfocado demasiado en la devolución de nuestras cosas (lo cual es otra trampa colonial), y que quizá nuestro marco de referencia se basa demasiado en los protocolos coloniales del museo en vez de en nuestros propios protocolos y los protocolos de las pertenencias —no artefactos, nunca artefactos ni objetos—. Son cosas con agencia (en términos de entidades con “poder de acción”); son nuestros bienes culturales. Tal vez el enfoque no siempre debiera estar en su devolución, sino en encontrar maneras de estar con ellas, de hacerlas parte de nosotros, de nuestros cuerpos, de nuestras comunidades. ¿Es también esto una parte de la restauración y la reparación? De esta manera, la repatriación empieza a perder algo de su fijeza, se vuelve más maleable, algo a lo que podemos darle forma para nuestros propios usos y nuestros propios fines como pueblos indígenas.

¹ Potlatch (regalo) es el nombre de una ceremonia practicada por diversos grupos étnicos de la costa del Pacífico en el Noroeste de Norteamérica, como los haida, los tlingit, los tsimshian o los salish. Consistente en un festín en el que se observan las relaciones jerárquicas entre los grupos, reforzadas mediante el intercambio de regalos, la práctica del potlatch fue prohibida por el gobierno canadiense entre 1885 y 1951, al ser considerada como una de las tradiciones de las Primeras Naciones que impedían que los nativos pudieran ser civilizados. (N. del T.)

Aquí pienso en quienes movilizan el potencial de encarnar una pertenencia como una forma de acercarla a casa. La artista Tanya Lukin Linklater y sus colaboradores pusieron esto en marcha recientemente. Lukin Linklater hizo esto estableciendo primero un vínculo entre su propio cuerpo y el cuerpo ausente para el que se había elaborado una parka *gutskin*². Titulada *We Wear One Another (Nos llevamos puestas una a la otra)*, esta obra fue realizada involucrando a la parka misma, a la violinista apache Laura Ortman y a las bailarinas Ceinwen Gobert y Danah Rosales. A través de su extendida interacción, y de los cuerpos con los que entró en diálogo, fueron posibles nuevas coreografías, nueva música y nuevas canciones. La primera pregunta que hizo la artista fue: ¿Cómo pudo la parka convertirse en partitura para nuevas coreografías?

Esta parka viajó desde el Museo de Manitoba hasta la Galería de Arte Agnes Etherington en Kingston, Ontario, pero antes del traslado Lukin Linklater quiso visitarla. De este modo pudo estar en proximidad con ella, conocerla y compartir una intimidad con algo hecho por y para las manos de sus ancestros. Hizo esto adquiriendo conocimientos sobre la parka en sus propios términos. Esta prenda, hecha de tripa de foca, seca y cosida, fue confeccionada para una persona en particular, hecha a su medida de manera que se ajustara a sus hombros, a la forma de su cabeza y a su cuello con comodidad, para protegerla de las aguas heladas. Fue cosida considerando lo ancho de su torso y el largo de sus brazos. Cada puntada se hizo con cuidado para que la prenda fuera impermeable, ya que este tipo de parkas suelen usarse a bordo de un kayak en el mar, con la cintura atada al bote para proteger al remero. La parka es un rastro de ellos porque era parte suya.

Estando en el Museo de Manitoba, Tanya aprendió todo lo que pudo sobre la migración de este bien cultural y sobre cómo esta parka pasó a formar parte de su acervo. Estas historias que se superponen en capas a estas pertenencias que llegan al museo están a menudo fragmentadas, llenas de huecos y silencios. La mayoría de las veces es más lo que se sabe sobre sus coleccionistas (principalmente hombres blancos) que sobre los nombres de quienes hicieron las piezas y de aquellos para quienes fueron hechas. Por el simple hecho de estar con esta pertenencia, ¿fue posible enmendar algunos de estos silencios y lagunas en el conocimiento y sus jerarquías anexas?

Para esta obra en colaboración, que formó parte de una exposición itinerante titulada *Soundings: An Exhibition in Five Parts (Sondeos: una exposición en cinco partes)*, Lukin Linklater pidió permiso para viajar con la parka desde Manitoba hasta Kingston (un recorrido de 2279 kilómetros). Cuando fue exhibida en Kingston, Tanya no quiso replicar el marco museológico convencional, sino que, en vez de montarla sobre un armazón similar a un cuerpo, la colocó bocarriba en una plataforma personalizada, con los lados pintados de un cobre brillante. Allí la parka se convirtió en el ímpetu de los cuerpos que bailaban conforme el sonido de un violín eléctrico perforaba el aire.

Mediante la creación de un nuevo proceso de estar con un objeto antiguo, que había languidecido almacenado en un museo, Lukin Linklater puso en marcha otro conjunto de protocolos para realizar la repatriación de otra manera. Consiguió esto haciendo primero la visita al Museo de Manitoba y tomándose el tiempo para relacionarse con ese bien particular, para entonces, mediante una serie de lo que ella llama “ensayos abiertos”, encarnarlo tanto a través de las bailarinas como de las cuerdas del violín de Laura Ortman. Fue mediante esta proximidad que ella produjo una nueva relación con ese bien, un elemento que es una parte integral de la reparación de la violencia colonial que se manifestó en el despojo material de los pueblos indígenas. Puedo imaginar que, cuando la parka fue devuelta al Museo de Manitoba, un lugar de desplazamiento permanente, regresó como un objeto transformado.

² Prenda impermeable confeccionada con piel intestinal de leones marinos, focas u otros mamíferos marinos. (N. del T.)