

**PENSAR EL MUSEO ANIMISTA DEL LAGO DE TEXCOCO:
POLÍTICAS Y POÉTICAS DE UNA MUSEOLOGÍA ANIMISTA**

**TO THINK OF THE ANIMIST MUSEUM OF THE LAKE OF TEXCOCO:
POLITICS AND POETICS OF AN ANIMIST MUSEOLOGY**

DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA • ADRIANA SALAZAR VÉLEZ

Escuela Nacional de Estudios Superiores UNAM, México • Artista independiente

david.gutierrezc@enesmorelia.unam.mx • asalazarvelez@gmail.com

Recepción: 31 de julio de 2018 • Aceptación: 6 de septiembre de 2018

RESUMEN

En este texto daremos cuenta de un proyecto de investigación artística que se ha ocupado de la desecación de la cuenca central mexicana, sus posteriores transformaciones, procesos de urbanización, desarrollo y disputas por la tierra, a través de una museología experimental particular. El Museo Animista del Lago de Texcoco se ha formado desde 2015 como un ejercicio de re-construcción de la condición híbrida de este territorio en conflicto, concebido para albergar las contradicciones, fracturas y tensiones políticas de este contexto, disponiéndose también para pensar otros contextos con problemáticas afines.

Palabras clave: Lago de Texcoco, manantial La Mintzita, museos, animismo, investigación artística.

ABSTRACT

This text will examine a specific artistic research project: the Animist Museum of Lake Texcoco has accounted for the desiccation of Mexico's central basin, its further transformations, urbanization processes, development enterprises, and disputes for land ownership, through an experimental museology. Said project has been formed since 2015 as a way of re-constructing the hybrid condition of this disputed territory, its contradictions, fractures, and political tensions, while opening a window at other contexts with akin situations.

Keywords: Lake of Texcoco, La Mintzita spring, museums, animism, artistic research.

ENTRADA

En el libro *Derivas Críticas del Museo en América Latina*, Carla Pinochet (2016) elabora la noción de museo performativo:

[...] cualquier museo puede ser entendido como performativo, en la medida en que su propia existencia incide en la definición del concepto [...] [se nombra la noción] museos performativos para destacar la operación constructiva que caracteriza a una serie de experiencias museales que no se instituyen de una vez y para siempre, determinando las fronteras de sus guiones curatoriales en el momento de su fundación, sino que se conforman en un proceso acumulativo y en permanente diálogo con sus contextos de emplazamiento. Son, en este sentido, museos de gran plasticidad que han experimentado a lo largo de sus derroteros importantes modificaciones condicionadas por las demandas de sus escenas, museos que desbordan las atribuciones tradicionales del museo cuando las circunstancias lo requieren y que al mismo tiempo no cumplen necesariamente de forma íntegra con todos los atributos que la institución-museo ha considerado medulares en la constitución de un proyecto museal (Pinochet, 2016: 9).

Carla Pinochet encuentra una larga genealogía de labores museales en América Latina que retan la configuración, evidencia y relato esperados para el museo moderno, teniendo en cuenta que este último ha buscado taxonomizar y representar la vida por medio de objetos.¹ En estas labores museales

mapeadas por Pinochet operan una política de representación de la vida y una producción de significados culturales que se confunden a menudo con formas de activismo, gestión comunitaria o creación artística. Los museos performativos operan desde inquietudes más que desde disciplinas académicas o instituciones prefiguradas, permitiendo así la producción de representaciones experimentales y efímeras, tanto como los tránsitos entre diversas formas de saber. Su condición de performatividad se refiere a su poder de crearse y constituirse por medio de actos de enunciación, que les permiten existir a la vez que generar condiciones de posibilidad para sus metodologías y experimentos. Son museos que operan a diversas escalas, que pueden tener sede fija o itinerante, que pueden incluso ser parásitos de otras formas de museo más convencional. Trabajan de forma colectiva en localidades concretas y con intereses coyunturales, aunque con programas de largo aliento. No esperan que los públicos los visiten, sino que van hacia ellos. El relato y argumento que los fundan no son fijos: se transforman en el tiempo a partir de la adición de contextos y agentes que se incorporan a él con plasticidad. Por esto, sus operaciones museológicas son versátiles e inestables, lo cual implica una aproximación singular a los objetos y materiales que son el acervo de sus poéticas. En estos museos se coleccionan y administran memorias objetuales, pero los relatos, autoría y valor de los objetos contenidos se ven fuertemente afectados por la inestabilidad y dinamismo de sus experimentos museológicos: prefieren intervenir las operaciones culturales del museo más que solamente exhibir y validar. En este sentido, Carla Pinochet los nombra como “dispositivos críticos” que:

1 Carla Pinochet se concentra en su libro en el Centro de Artes Visuales Museo del Barro en Asunción y en el MicroMuseo: Al Fondo hay Sitio en Lima, marcando una genealogía que parte de las prácticas experimentales del arte y la cultura desde mediados de la década de los 80 hasta finales de la década de los 2000. Para

revisar la noción de museo performativo de Carla Pinochet ingresar a: <https://www.youtube.com/watch?v=T-7mKyjYrus>

[...] no se limitan a representar realidades que están afuera del museo —como parece suponer el museo moderno—, sino que se encargan de presentar nuevas formas de organización de la trama histórica y cultural de las naciones respectivas [...] [estas] plataformas institucionales ya no [son] espacios de representación de realidades externas, sino dispositivos que en su ejercicio construyen esas realidades culturales. Museos que son productos y productores de su propio proyecto, y que justamente desde su hacer, imaginan modos peculiares de pensarlo y practicarlo” (Pinochet, 2016: 37, 41-42).

Este ensayo busca indagar y problematizar la primera puesta en escena de un museo performativo particular, el “Museo Animista del Lago de Texcoco” (en adelante MALT), para entender su singular poética y política. Aunque este museo se inscribe en una tradición de museologías performativas preexistentes dentro del territorio político latinoamericano, en este ejercicio crítico al cual haremos referencia se hibrida una serie de elementos aparentemente discordantes en su ejercicio: un conjunto de vidas “más-que-humanas”,² la noción antropológica de animismo, el campo emergente de la investigación artística y la necesidad de parasitar dentro de instituciones universitarias y museales, todos agenciados de un modo particular. Esto ha permitido narrar la vida y muerte de los lagos de México desde el caso particular de la desecación de la cuenca de Texcoco: luego de drenar por completo al lago más grande e importante de la región central mexicana hacia 1971, ha emergido de éste un territorio íntimamente ligado a la historia reciente de desarrollo de la Ciudad de México y sus disputas políticas en

2 Elegimos el término compuesto “más-que-humano” como la traducción directa de *other-than-human*, tal como es usado por Donna Haraway en *Staying with the Trouble* (Haraway 2016: 2).

relación a la tierra y el agua. El MALT comenzó como una investigación doctoral de la artista Adriana Salazar, que se ocupó de entender el mapa político de este lago-territorio, derivando, al crecer, en un proceso colectivo humano y más-que-humano. En este ensayo analizaremos la primera puesta en escena y emplazamiento expositivo que conjugó prácticas pedagógicas y museológicas propias de la Licenciatura en Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la UNAM y el programa de Residencias de Investigación Artística de esta misma institución.³ Para ello fuimos entendiendo la dimensión política del proyecto como la conformación de una comunidad más-que-humana hecha de escombros, artefactos, agua, tierra, instituciones, activistas, estudiantes, entre otras materialidades. En esta comunidad ningún elemento ha sido más importante que otro, ya que se funda sobre una procura de espacios para que “todo hable”: desde los elementos más inertes a los más vibrantes, este museo performativo invoca a la palabra “animismo” como su criterio principal de ordenamiento, buscando con ello que a todo miembro de su comunidad le sea reconocida su existencia.

3 El Museo Animista del Lago de Texcoco se ha activado en el Centro Cultural Clavijero (Morelia, México) del 22 de Marzo al 22 de Abril de 2018. Esta activación ha sido co-producida por la Tercera Residencia de Investigación Artística (Seminario de Estudios del Performance y las Artes Vivas, Laboratorio de Historia del Arte), el Laboratorio de Publicaciones y el proyecto “Monitoreo Comunitario como Estrategia Ciudadana frente a la Distribución Diferencial de Agua en Comunidades en Situación de Pobreza y Conflicto Socio-Ambiental” de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, con el apoyo del MUCA Roma. Disponible en: <http://www.allthingslivingallthingsdead.com/museo/>

El lago de Texcoco, contexto que le da origen al MALT, puede ser concebido en la actualidad como un lugar cuya estructura material comporta todo aquello que quedó luego de la desaparición definitiva de su agua lacustre: en la ausencia del agua, este “lago” ha sido aprehendido como una conjunción inestable de territorios fragmentados y agentes —entre humanos y más-que-humanos— que han incidido de un modo particular sobre determinadas instancias humanas —tanto urbanas como rurales—, formando “comunidad” con ellas, tal como lo entendería el antropólogo Alfred Gell (1998). Así como el lago desecado que las invoca ya no muestra sus fronteras en los límites claros de sus riberas, este museo va implicando historias de otras geografías igualmente complejas mientras cambia de forma con ellas: en ello, las comunidades reunidas alrededor del MALT se han entendido como agrupamientos inestables, dispares y expansivos.

En este ensayo analizaremos el primer enrolamiento del MALT con la situación geohistórica, socioambiental, cultural e institucional del estado de Michoacán, uniendo al lago de Texcoco con los lagos michoacanos a través de un hilo de agua que tiende a escapar. Siendo consecuentes con el carácter fragmentario del actual lago de Texcoco y honrando el carácter cambiante de su museo animista, escribimos aquí un texto multivocal que se alimenta de referencias muy diversas, poniéndolas a conversar en el espacio de las páginas que siguen.

Un conjunto de estudiantes usando guantes y tapabocas se disponen a desembalar una colección de objetos. Nos encontramos en el Laboratorio de Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM, Unidad Morelia, en octubre de 2017. En este laboratorio, las mesas son pesadas y de láminas duras para soportar cualquier tipo de manipulación que requieran las labores de restauración y administración de colecciones. Esta vez, los estudiantes de la asignatura Taller de Crítica y Curaduría I son las primeras personas en manipular



Imagen 1. Taller de curaduría en el marco de la asignatura Taller de Crítica y Curaduría 1 y la Tercera Residencia de Investigación Artística del SePaVivas (ENES Unidad Morelia, UNAM), octubre de 2017. Daniela Mendez, Alina Hernández, Ana Sofía Colado, Leonardo Rosas, Diana Suazo, Víctor Obed y Melisa Aguilera, estudiantes de tercer semestre de Historia del Arte trabajando con la *Colección de Escombros del Museo Animista del Lago de Texcoco*.

la *Colección de escombros* del MALT. Esta colección es el punto de partida del ejercicio museológico animista: iniciando en septiembre de 2015 a partir de una serie de recorridos por los terrenos federales del lago de Texcoco (en el nororiente del estado de México), se identificaron diversas ruinas de proyectos, construcciones inacabadas y otras formas de ocupación humana relativas a diversas tentativas de transformación de esta cuenca desecada, llevados a cabo después de la desecación de sus aguas lacustres (dicha desecación inició con la fundación de la Ciudad de México, consolidándose en 1971 cuando los últimos terrenos lacustres fuesen declarados Zona Federal). Durante estos recorridos, se formó un acervo material compuesto de escombros, documentos, objetos, muestras de suelo y plantas, reunidos en los sitios de dichas intervenciones humanas.

Los procedimientos de recolección de estas piezas implicaron varias acciones: identificar sitios estratégicos; señalar coordenadas; reconstruir o fabular la biografía de los sitios

identificados; registrar la circunstancia de encuentro con sus escombros; recoger estos escombros en virtud de su diversidad material, mostrando el rango más amplio posible de muestras que se refieran a las densidades de ese sitio; limpiar los escombros respetando sus huellas de uso, eliminando agentes contaminantes y excesos de polvo; clasificar las piezas resultantes y registrarlas fotográficamente para la catalogación de acuerdo con ciertas categorías; embalarlas de acuerdo con un registro de colección y archivarlas en condiciones óptimas para su conservación. Estas acciones además requirieron acudir a tradiciones de exploración, reconocimiento de sitios específicos, protocolos de excavación y clasificación que son propios de las prácticas arqueológicas clásicas, soportando el ejercicio del MALT en primera instancia sobre una deconstrucción consciente de dichas prácticas: la arqueología es una disciplina que comúnmente se muestra útil en su capacidad de reconocer pasados lejanos “históricamente significativos”, a través de objetos previamente avalados por valores patrimoniales que soportan relatos identitarios en el peso y densidad de una cultura material concreta, ostentando una serie de rasgos comunes (González-Ruibal, 2014). Una arqueología experimental como aquella que da origen al MALT y a su Colección de escombros, incorpora por el contrario los protocolos arqueológicos de identificación, geolocalización, exploración, clasificación —entre otros procedimientos— para referirse a instancias materiales que eluden las narrativas históricas identitarias avaladas por la arqueología tradicional: su cultura material se ubica en pasados cercanos o presentes cambiantes en lugar de pasados históricamente normados; se ocupa de territorios que no contribuyen a la formación de una historia cohesionada sino a criticar justamente esta historia como algo que excluye, confina y fragmenta; incorpora materiales frágiles, inestables y vernáculos en lugar de piezas sólidas y estables.

Estas labores, repetidas con insistencia y rigor en cada una de las más de cuatrocientas piezas, son aquello que hace surgir una “colección” en lugar de una simple acumulación de objetos: dichas operaciones singularizan una serie de “cosas” (Kopytoff, 1986), que otrora harían parte de un continuo proceso de vida instrumental en el cual estarían siempre oscilando entre el plano indiferenciado de la “naturaleza”, la captura de ésta a modo de materia prima, su devenir-mercancía y su inevitable transformación en desecho. Al singularizar ciertos materiales de manera sistemática se le da un orden a un aparente caos de objetos y “naturaleza”, que permite en su ordenamiento la aparición de una cierta gramática susceptible de ser leída. Al ser legible desde su registro y categorías se abre un régimen de sentido curatorial posible, así como unas exigencias administrativas para esta naciente colección. Agenciada de este modo, la Colección de escombros que aquí se desembala comienza a incitar de manera concreta la aparición de órdenes políticos relativos a las tensiones entre la vida y la muerte dentro del lago de Texcoco.

Ésta es la primera vez que el MALT operará plenamente como museo. El primer mecanismo para “animar” su colección parte de las experiencias de un taller para emplazarla de un modo particular en una sala de exhibición: dicho taller ha especulado y construido una posible perspectiva curatorial y museológica para esta reunión de piezas. Aquí, la colección se ha desembalado en primera instancia para labores de registro de estado de conservación, medición y diseño expográfico, con el fin de producir su despliegue en la ciudad de Morelia durante abril de 2018. En primer plano, posando para la cámara, Daniela y Alina sostienen dos botellas de refresco guardadas en bolsas de plástico transparente. Ellas han elegido estas botellas sobre otros objetos igualmente empacados, dispuestos sobre la mesa de trabajo. Atrás hay una caja de cartón con unos rótulos blancos que denotan códigos y nomenclaturas en marcador

negro, concordantes con aquellos adheridos a las bolsas que contienen los objetos. Al fondo, Ana Sofía, Leonardo y Diana han marcado con cinta adhesiva una zona de la mesa, en la cual se organizan los objetos según la serie de los códigos marcados. Los estudiantes discuten los tamaños de los objetos, su disposición en la mesa y la organización que deberán tener para poder producir interpretaciones, agrupamientos y sentido a partir de estos. Junto a este grupo de estudiantes, Víctor registra todo el ejercicio en fotografía y vídeo mientras Melisa hace lo indebido: rascarse el rostro y los ojos con los guantes puestos inmediatamente después de manipular objetos recogidos del suelo lacustre, salitroso y contaminado de aguas negras del lago Texcoco.

La evidencia material recolectada por el MALT nos permite poner a temblar el relato histórico que ha constituido a este territorio: el “mar interior” que nombró Hernán Cortés, que si existiese hoy cubriría dos terceras partes del área metropolitana de la Ciudad de México. A través de estos materiales recogidos en su suelo se constata, por ejemplo, que el lago de Texcoco se convirtió en un terreno desertificado de aproximadamente 8.000 hectáreas, localizadas en el margen metropolitano nororiental, producto de la desecación total de este cuerpo de agua; se descubre que este lago es también el escenario de consolidación de márgenes urbanas y territorios rurales vecinos a la urbe; se observa que esta cuenca también está hecha de diversos proyectos de recuperación ecológica que han buscado adaptar vidas foráneas, vegetales y animales a una tierra cuyas anteriores formas de vida habían sido deliberadamente borradas; se advierte que el lago de Texcoco es un escenario de especulación sobre la tierra, en el cual se fragmenta el antiguo lago en parcelas vendibles, cultivables, urbanizables; evidenciamos que este antiguo cuerpo de agua es ahora un lugar que acoge enormes proyectos infraestructurales que surgen de una ciudad desbordada necesitando administrar su agua y desechos fuera de ella;

se ve cómo ciertos proyectos de desarrollo intentan borrar la huella del lago por completo, implantando un aeropuerto sobre estos terrenos lodosos y en constante proceso de hundimiento; se atestiguan las resistencias políticas de una serie de comunidades que defienden sus opciones de vida en la ribera lacustre; se esbozan muchas otras biografías simultáneas, hechas de relaciones políticas, geohistóricas, ambientales, económicas humanas y más-que humanas, que no sólo integran formas de experiencia de entidades vivas (minerales, vegetales, animales, humanas, híbridas, nativas, migrantes, rurales, ciudadanas, entre otras) sino también incluyen a una serie compleja de huellas materiales de sus diferentes tránsitos.

De acuerdo con esto, el estatuto de “escombros” de los materiales que componen la colección del MALT devela las contradicciones del mismo “sitio” del cual proviene, reconociendo que este “sitio” posee cierto valor y lo enmarca una serie circunstancias ontológicas (¿qué es el lago de Texcoco?), epistemológicas (¿cómo lo conocemos?) y de uso social (¿quién usufructúa su territorio?). Habitando la contradicción, denominar escombros a estos materiales del lago de Texcoco nos permite jugar con sus significados y sus posibles lecturas, en una trama compleja de relatos que cuentan qué es y cómo se vive y muere en el lago de Texcoco.

En esta situación, un taller de administración de colecciones, atravesado por la fuerza inquietante de las operaciones del MALT, no sólo es un ejercicio de aprendizaje de procedimientos sobre las colecciones en general, sino también una labor cuidadosa de (re)construcción de las historias, memorias y agenciamientos que los escombros y sus relatos producen en la discusión pública del lago de Texcoco: un “desembalaje crítico”. Como lo plantea Carla Pinochet, el espacio del taller es un performance en el cual “ciertas cosas se fabrican, se reparan, se transforman o se construyen por medio de actividades corporales y acontecimientos. Entran insumos e inquietudes y

salen productos, y el taller es, entonces, aquello que acontece en medio: la cocina, la trastienda, el work in progress” (Pinochet, 2015). Según la apuesta de Richard Sennet (2009 y 2012), un taller es “un lugar en el cual el trabajo y la vida se entremezclan”. Un taller es un “estar juntos” haciendo algo sobre una materia que, reflexivamente, se considera importante para la vida misma de uno y de los otros conjuntamente. Según Ezequiel Ander-Egg, la lógica del taller “es una pedagogía de la pregunta, antes que la pedagogía de la respuesta propia de la educación tradicional” (Ander-Egg, 1991). El taller es entonces una plataforma de interacción social configurada por inquietudes, una metodología participativa, un entrenamiento que tiende al trabajo interdisciplinario y al enfoque sistémico. En él, los conocimientos surgen de la práctica, siendo la práctica concreta aquello que marca el derrotero de los conocimientos a construir y ser aprehendidos.

En nuestro caso, orientamos a los estudiantes no sólo a entender las coyunturas éticas que enmarcan a los escombros coleccionados, sino a producir formas de intervención museológica para emplazarlos en el contexto de la ciudad de Morelia desde su propia experiencia, situación y saberes. Los escombros activarían entonces distintas posibilidades de lectura, en términos de su propia biografía o de las historias que los públicos de Michoacán pudiesen traer, así como historias en relación a los retos de esta región frente al agua y a la situación de sus lagos.

Así pues, los relatos que organiza esta colección fueron redescubiertos a partir de los marcos de orden propuestos por el mismo MALT.⁴ Las y los estudiantes decidieron mantener las

categorías que Adriana identificó en los escombros al momento de su recolección, a manera de una “retícula” que pudiera soportar los nuevos órdenes derivados de este ejercicio. Más aún, sus operaciones se orientaron a la traducibilidad de estas categorías en al menos tres sentidos:

1. El estatuto del objeto-escombro a presentarse en un Museo de Arte en la ciudad de Morelia y las implicaciones que esto trae para la noción de arte que opera en las instituciones culturales de la ciudad;
2. La mediación de los relatos sobre el lago de Texcoco y cómo estos permiten ser citados para abordar no sólo sus problemas sino también los de los cuerpos acuíferos de Michoacán (Cuitzeo, Pátzcuaro, La Mintzita, Zirahuén, entre otros);
3. La vinculación y activación de las luchas por la supervivencia de los lagos entre activistas y académicos pertenecientes

de la cuenca; *b*) Ruinas, escombros, documentos de trabajo institucional, herramientas y planos geográficos, materiales geológicos y biológicos que señalan la existencia de varios proyectos gubernamentales construidos a medias, truncados o abandonados sobre el lecho del lago de Texcoco: un parque ecológico, obras de infraestructura, plantas de tratamiento de agua y programas agrícolas, entre otros; *c*) Escombros de viviendas que ocuparon el predio rural Hidalgo y Carrizo, anexo recientemente a los terrenos del lago de Texcoco. Dichas viviendas fueron desalojadas y demolidas por el gobierno mexicano, en un operativo cuya legitimidad está aún en proceso de esclarecimiento; *d*) Vestigios de ocupaciones del gobierno federal mexicano en los terrenos que pertenecieron al lago de Texcoco hasta 2014, pero que actualmente constituyen el emplazamiento del Nuevo Aeropuerto para la Ciudad de México. Este aeropuerto será el proyecto de desarrollo más grande de la región a la fecha, aunque cuestionable por sus altos costos, viabilidad técnica e impacto social y ambiental.

4 Las taxonomías que organizan a los escombros son: *a*) Ruinas de edificaciones derrumbadas durante el terremoto de 1985 que sacudió Ciudad de México, que fueron llevadas al lecho del lago de Texcoco y depositadas en su suelo para nivelar el terreno lodoso

a ambos territorios. Estos tres ámbitos proponen, desde diferentes pliegues, varias formas de acción política que ya se esbozaban desde su desembalaje en un espacio pedagógico.

Desde que fueron desembalados en el taller, algunos públicos y administradores rechazaron la presencia de estos escombros que desde entonces se anticipaba en los espacios de exhibición del “Arte” en la ciudad de Morelia. El calificativo utilizado para referirse a los materiales del MALT fue “basura” que, si bien podía referirse a las huellas residuales de aguas negras de los bordos y desagües sobre el lago de Texcoco —a las cuales Melissa tuvo que saber reaccionar en su momento—, esta enunciación operaba sobre todo en un ejercicio de valoración de ciertos objetos en relación a cánones y convenciones relativos a determinadas tradiciones del arte occidental. Si bien el Museo es uno de los artefactos fetichizadores por excelencia para dichas tradiciones, sus mecanismos permiten también discutir los valores jerárquicos de “alta cultura” atribuidos al arte (Bishop y Perjovschi, 2013). Como nos lo indica Jill Bennet (2012: 6, 11-12): “El arte no es el producto de un pensamiento unificado que se ha ensamblado en una serie de propiedades comunes dentro de una noción singular, es el producto de una intrincada disociación de pensamiento [...] ya no es la pregunta ¿qué es el arte? sino ¿qué está el arte haciendo?”. Este “hacer”, en nuestro proceso con el MALT, implicó imaginar la posibilidad de una “museología animista”: una museología que permitiera configurar presencias de objetos no esperables en las lógicas instituidas de museo, para que operen, a través de estos objetos, situaciones no previsibles en la experiencia museística de cultura.

Los objetos-escombro fueron entonces centrales para debatir las políticas de exhibición del arte, así como las políticas de conocimiento académico. En las discusiones de cierre de la activación del MALT en Morelia, por ejemplo, se evidenció la

disrupción que produjeron estos objetos para quienes los consideraron “basura” a lo largo de su aparición en Morelia. El término basura es de una complejidad inmensa: opera como un régimen de calificación de las cosas según la situación que trae consigo el observador. Pensando con Igor Kopytoff (1986), el valor nunca es una propiedad inherente a los objetos, sino un juicio hecho por sujetos. Calificar a un objeto como basura es ubicarlo en una relación en la cual éste es despojado de sus atributos de permanencia y utilidad a la vez que se le atribuyen cualidades estéticas y simbólicas de “desagrado” (huelen, saben y cargan consigo signos y evidencias de rechazo y asco). Por tanto, pierden valor, se “desfetichizan”: la energía que porta consigo un determinado objeto se “ensucia” al ser éste desechado (Gutiérrez, 2010). El objeto desechado es desprovisto de valor simbólico, cultural y epistémico; es despojado de todo aquello que podría ser aprehendido, despojando simbólicamente con ello a quien alguna vez los poseyó. Re-insertar un objeto “sucio” en el territorio baluarte de los objetos altamente valorados es pues lidiar con el problema político del rechazo a ciertas materialidades que se construyen desde valores que plantean qué (y quién) debe existir en este territorio. Esta irrupción fue colocada en el centro del debate en este espacio pedagógico que dio origen al ejercicio moreliano del MALT.

Animar el abandono del suelo lacustre del lago de Texcoco desde una serie de objetos-escombro es rescatarlos de su estatuto de basura, para luego re-valorarlos y re-insertarlos en el espacio de exhibición defendiendo su estatuto de vestigio: encontrando en este escombro la potencia del relato y su memoria (Gutiérrez, 2010). Animarlos es también constituirse con estos escombros, hacerse su sujeto y asumir en ello la incidencia de esta sujeción en la propia constitución comunitaria de aquellos que los atendemos, los rescatamos, los cuidamos. Ahora bien, este nuevo estatuto animado del vestigio sólo tiene sentido si no se le borra su previa biografía de desalojo y abandono. A

diferencia de otras propuestas de “vuelta al uso”, aquí el objeto-escombro se valida en tanto hay un ejercicio de mirada y conocimiento que quiere narrar el desalojo y el abandono interpe-lando su materialidad intrínseca, entendiendo dicha materialidad como una “polisemia especulativa” de sus trayectos vitales. Dar cuenta de esos trayectos es una labor de reconocimiento de la densidad problemática inherente a su abandono.

Eleonora Fabiao (2006) nos ayuda a entender cómo esta particular museología puede considerar la mediación y los tránsitos de la experiencia vital del lago de Texcoco como una plataforma para que surja en ella la experiencia de los lagos y reservorios de agua de Michoacán:

Estos objetos tienen la naturaleza paradójica de ser; simultáneamente de convertirse en vida y convertirse en muerte. Por lo tanto, me gustaría sugerir que por la cualidad intrínseca y latencia paradójica... deberían denominarse *Becoming Objects* (Deviniendo Objetos) [...] Estos *Becoming Objects*, como seres paradójicos, son simultáneamente corporizados y momificados, ideas y cuerpo: ambos siendo paridos y muriendo, siendo paridos mientras mueren, muriendo mientras son paridos. Los *Becoming Objects* son paradójicamente palabra y cosa, nombre y objeto, sentido y designación: son objetos anormales en su inexorable modo de combinar lenguaje, palabra y forma (Fabiao, 2006).

El trato que dimos a los objetos-escombro, a partir de su estatuto de colección de museo, los asumí como elementos de “importancia relativa”: esto quiere decir que si bien importaba desgreñar las implicaciones, significados y relatos del objeto mismo en relación a la taxonomía que lo hace parte del MALT, éstas no serían de valor universal sino que se producirían según la mirada, experiencia singular, conocimientos y afectos de la persona que le narra. Los “escombros” del MALT son *Becoming Objects* que se van connotando y ontológicamente

configurando como verbos progresivos: no son fijos, están “siendo”. Están siendo provistos de sentido, por ejemplo, por el geólogo Víctor Garduño, invitado al proceso de taller a narrarnos las historias milenarias de los sedimentos lacustres; están siendo apreciados o depreciados por diversos agentes quienes los miran como vestigio, como objeto cotidiano, como basura; están siendo dispuestos para ser narrados por Ana, Leonardo y Diana. Todas estas operaciones son además tanto artísticas como políticas:⁵ el grupo de gestores, estudiantes, participantes, colegas y cómplices somos su albacea. No hay museología sin comunidades enredadas de entidades, viviendo todas a su modo: cosas siendo cosas, personas siendo personas, vegetales siendo vegetales, animales siendo animales, minerales siendo minerales; personas y cosas confundándose con vegetales, animales, minerales y documentos; cosas siendo escombro y vestigio a la vez, mientras algunas personas luchan por sujetarlas.

En este sentido, la mediación propuesta por el MALT se acercó al “SF” que nos propone Donna Haraway (2016): SF puede leerse como *speculative fabulation*⁶ (especulación fabulativa): una narración no domesticada en la cual es posible la construcción de diferentes órdenes así como la imaginación de posibles futuros. Según esto, el “siendo” del objeto tiene todo que ver con los conocimientos, perspectivas, disensos, incluso

5 La relación entre procesos artísticos y objetos es de importancia vital en las genealogías de los procedimientos estéticos, más aún cuando inciden en la configuración de las memorias que buscan ser visibles. Para ello ver Pilar Riaño (2003) “Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, Arte Público y conmemoración”.

6 En la película de Fabrizio Terranova (2016) *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, la autora propone una definición de SF. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zFGXTQnJETg>

vindicaciones de orden político que se hicieron manifiestos en el contexto del encuentro con dicho objeto. La historia reciente del lago de Texcoco es por tanto un ejercicio de especulación fabulativa: una acción de significados a ser producida por todos aquellos, entre estudiantes y públicos, que le encuentren y le nombren. Esta historia bien puede convertirse —puede devenir— la historia de los lagos de Michoacán. En esta nueva historia, si bien existen datos y textos que enmarcan la trayectoria de la biografía del territorio lago de Texcoco, provistos por mecanismos expográficos claros —cédulas, textos y materiales pedagógicos que debimos trabajar—, las interpretaciones y sentidos que se produzcan de su lectura pueden ser tan diversos que no se estabilizan en una verdad única. Cada una de las especulaciones e historias (SF) que se produzcan nos hace saber algo legítimo, en la medida en que se refieren a una materialidad concreta recogida en una geografía tangible, considerando que se aterrizan en una disposición museográfica particular.

Luego de este taller y durante cinco meses, trabajamos con los estudiantes de las asignaturas de Taller de Crítica y Curaduría I y II en entender la especificidad de cada una de las operaciones museológicas que permitirían disponer el MALT para sus devenires. Este trabajo consistió en experimentar —no sin errores, cansancio, fatiga, desacuerdos y problemas de administración con las entidades culturales de la UNAM y la ciudad misma— con un museo que no fuera la mera disposición de cosas y textos en una sala, sino que fuera un “teatro epistémico”: un lugar donde cada objeto, texto, persona y mecanismo didáctico produjera un performance de interpelación acerca del agua en la cuenca de Texcoco resonando con el agua en Michoacán.

A la larga, el proceso generó un mecanismo propio de las artes vivas: conjugar de forma sensible y reflexiva procesos poéticos y de conocimiento. La museología animista —colectivamente creada, cabe anotar— se dispuso a activar y producir,

cuestionar e incidir, antes que simplemente mostrar las tensiones del lago de Texcoco.

Así, siguiendo esta perspectiva, surge este proyecto como una entidad mutante: aparece como proyecto de “investigación artística”, como ejercicio pedagógico, como proyecto cultural y como ejercicio político para la protección del agua y el territorio. Es decir, el MALT surge para “artísticamente” producir investigación e incidencia política, entendiendo que “artístico” no consiste en la voluntad autoral de hacer objetos contemplativos o bellos, sino en la procura de mecanismos sensibles e ingeniosos que identifican formas y modos —tomados de la vida cotidiana o de diferentes disciplinas y saberes— para generar situaciones experimentales que operan en el mundo. En el ejercicio de clase aquí discutido, este “investigar artísticamente” se intensifica al reunir energías y recursos (institucionales, sociales, interdisciplinarios, somáticos e incluso fisiológicos) en procesos de trabajo que operan tanto en la vida como en el aula. Esto requiere del afecto y disposición de los agentes (gestores, estudiantes, profesores, amigos, activistas, entre otros roles) para atreverse a producirlos. Si los agentes no se sienten convocados, no hay manera de desenvolver un performance de saber y hacer en el mundo. Construimos una comunidad política que se hizo cargo de la memoria y discusión sobre la desecación de los lagos. Hicimos de la clase un taller donde lo que íbamos identificando cómo la curaduría o museología se connotaba y contrastaba en el ejercicio mismo del MALT. Si bien había roles —unos éramos los maestros y otros los estudiantes— las ejecuciones se gestaron de forma horizontal.

Para lo anterior, trabajamos entre disciplinas y estrategias —sensibles y epistémicas— que pudiesen generar espacios culturales, siguiendo las orientaciones desde las premisas de una “museología animista”. Se consideró que los problemas complejos son irreductibles y no pueden ser abordados desde un único punto de vista: estos requieren ser asumidos desde la constante

inquietud entre formas de trabajo, opiniones personales, tomas de posición política, afectos y deseos. Son colaborativos. Lo más importante para esto es saber qué se desea que suceda con el trato del problema: no hay alcance, por modesto que sea, que no importe. Es por ello que el aula es un laboratorio de producción de experiencias entre colegas, donde al ir creando un mapa de referencias, lenguajes y procedimientos en común (incluso bajo tensión), se pueden ir produciendo e ingeniando formas de abordaje. El Museo Animista del Lago de Texcoco (MALT) en la Escuela Nacional de Estudios Superiores en Morelia fue un proyecto de investigación artística aunque también pedagógica. Así pues, para nosotras y nosotros, el animismo que convocaba este museo performativo se entendió en primera instancia como la manifestación de fuerzas afectivas y epistémicas detonadas por un conjunto de escombros, agenciados de forma colectiva, produciendo conocimiento mientras el objeto mismo a conocer (el lago de Texcoco en tanto territorio) se gestaba, transformaba y nos atravesaba.

Sobre el suelo de la sala 3 de exhibiciones del Centro Cultural Clavijero hay unas plataformas de madera que no se elevan del suelo más de quince centímetros: funcionando como pedestales, las plataformas obligan al espectador a mirar hacia abajo. Sobre sus superficies se dispone una serie de materiales de diferentes formas y tamaños. En el primer plano de esta fotografía se pueden ver unos objetos, escombros y varillas que pertenecen a construcciones derrumbadas por el sismo que removió a Ciudad de México en 1985. Atrás, se ven materiales de proyectos fallidos dentro de los terrenos del Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. En una esquina, igualmente a ras de suelo, un monitor nos muestra cómo se ve la tierra en el lago de Texcoco: un híbrido de estratos geológicos e intervenciones humanas que podríamos pisar si el monitor fuese una ventana abierta. En el fondo, sobre el muro central de la sala, un mapa: los territorios disputados hoy en la antigua cuenca



Imagen 2. Vista de la instalación del *Museo Animista del Lago de Texcoco* en el Centro Cultural Clavijero en Morelia, mostrando algunas piezas y dispositivos museográficos.

central mexicana parecen retazos de distintas tierras que no se recomponen en un territorio unitario. Al lado derecho, junto a la entrada de la sala, hay un texto que resume las premisas del Museo Animista del Lago de Texcoco (MALT):

En su origen, la noción de animismo buscaba nombrar, someter y dividir un conjunto de saberes y prácticas que no encajaban en la visión moderna del mundo: lo vivo y lo inanimado debían separarse el uno del otro para así permitir el surgimiento de un único orden, en medio de un aparente desorden. El Museo Animista del Lago de Texcoco transita entre diferentes disciplinas, saberes y prácticas, buscando actualizar y potenciar esta palabra. Situado en el contexto del actual lago de Texcoco, este proyecto presenta la desecación de la cuenca central mexicana como un complejo fenómeno en el cual lo vivo y lo inanimado se confunden, y el pasado se anima en el presente: este museo convoca nuevos saberes en lugar de interpretar objetos como signos de una narrativa histórica

unívoca; busca borrar las fronteras entre espectadores, mediadores y objetos en vez de separar objetos a partir de dispositivos museológicos; acoge al cambio y al deterioro en lugar de preservar reliquias históricas (Declaración del Museo Animista del Lago de Texcoco, n.d.).⁷

El MALT, tal como se ve en la fotografía, se construye como un espacio provisto de herramientas museográficas diversas esperando a ser usadas, movidas, habitadas. Para darle forma a estas herramientas ha sido necesario llevar a cabo labores tan diversas como los dispositivos museográficos mismos: labores de investigación que producen marcos de saber sobre las entidades vivas y muertas de la memoria ecológica del lago de Texcoco —su suelo, sus plantas, las aves que migran cada año a sus riberas, las comunidades que habitan su orilla, las empresas que explotan sus terrenos y el producto de estas explotaciones contaminado por múltiples hibridaciones, intercambios y procesos productivos—; labores de pedagogía experimental tales como las que se describen más arriba en relación al taller llevado a cabo en el Laboratorio de Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM, Unidad Morelia; labores de expografía que le dan forma al espacio, para recibir en él a los escombros del MALT; labores de mediación que orientan los saberes que el MALT trae consigo hacia el encuentro con nuevos saberes sobre la cuenca michoacana; labores de espera, de cuidado, de persistencia que atraviesan a todas las anteriores instancias. Los saberes que se producen aquí deben ser entonces tan diversos como estas entidades vivas, muertas y en tránsito, tan variados como las labores mismas que se entrecruzan en su espacio museográfico: la diversidad, como lo dice

Brigitte Baptiste (2017), a propósito de ciertos ecosistemas que se hibridan y transforman tras la llegada de nuevos artificios, produce más diversidad. Los saberes sobre lo diverso necesitan operar en diversos sustratos de sentido, en diversos espacios de legitimación, en múltiples espacios de interlocución y deben producir una variedad de relaciones interpersonales: los saberes sobre lo diverso deben producir diversidades epistemológicas, espacios intermedios antes no habitados, nuevas conversaciones multivocales.

Según lo anterior, el MALT se abrió en la sala 3 del Centro Cultural Clavijero de Morelia para construir un escenario de producción de saberes sobre la diversidad del lago de Texcoco, usando las características de su sala de exhibición, teniendo presentes sus afiliaciones institucionales y situándose geopolíticamente en Michoacán. El MALT se emplaza aquí de un modo particular: se dispone en un espacio que le permite desplegar sus herramientas (escombros, documentos, plataformas de exhibición, mapas, pizarrón, textos y espacios vacíos) para luego posibilitar su posterior repliegue y futuros despliegues en otros espacios que presenten otras exigencias arquitecturales, institucionales, políticas. El MALT es una colección de escombros producto de las labores de reconocimiento de la materialidad de la cuenca de Texcoco; es un ejercicio de revaloración, especulación y pedagogía; es una museología migrante y mutante, una multiplicidad (Deleuze y Guattari, 2008), que a medida que se emplaza y despliega, se transforma. El MALT no es entonces una unidad discreta que se inserta en un espacio determinado de manera unívoca —manteniéndose inerte, autónoma, sin requerir adaptaciones, sin ser afectada—, sino que circula a través de él, produciendo y acumulando saberes en su tránsito. En este sentido este proyecto no es una “obra de arte”, ni un conjunto de piezas agrupadas en compartimentos exhibitivos, dispuestas para ser fijadas por dispositivos como el pedestal, la vitrina o la ficha técnica.

7 Escrito emplazado como texto de sala en el Centro Cultural Clavijero de Morelia.

El MALT debe habitar un territorio que le permita ser procedimiento investigativo y emplazamiento sensible, tanto como ser espacio de discusión, convergencia, producción y depósito de saberes: necesita ser exhibido mientras su propia exhibición lo produce y afecta; necesita revelar los marcos de las categorías y modos de clasificación ya producidos, presentándolos como puntos de fuga hacia otras clasificaciones y posibles trayectorias; requiere que las narrativas sobre el lago de Texcoco se sumen a nuevas narrativas; demanda presentar su siendo-escombros y su siendo-museo como procesos antagónicos en constante conversación, lucha y tensión; necesita recoger y desplegar los devenires pedagógicos ocurridos en el salón de clase, así como sus desbordes hacia la vida cotidiana y sus contingencias institucionales. Tal espacio podría ser el territorio recientemente nombrado de la “investigación artística” (Borgdorff, n.d.). Un territorio en el cual “investigar desde el arte” se sitúa como una forma legítima de indagación que se diferencia de “investigar sobre el arte” tanto como de “investigar para el arte”. El “arte” al cual se remiten las investigaciones artísticas se considera como un espacio de libertad de tránsito y experimentación epistemológica más que como un campo autónomo, auto-normado y autocontenido por mandatos disciplinarios. Este territorio particular de investigación se ha delineado al interior de algunas instituciones educativas (Borgdorff, n.d.), algunas prácticas artísticas (Steyerl, 2010) y espacios extra-disciplinarios (Holmes, 2008) que identifican cómo ciertos procesos artísticos no están situados en otro lugar diferente de la investigación. La categoría investigación artística es híbrida —como lo es el territorio del lago de Texcoco—, contemplando como su rasgo constitutivo a procesos transdisciplinarios aún en debate: procesos que se encuentran en bisagras disciplinares, en espacios intermedios entre disciplinas académicas y acción directa, o entre espacios culturales y espacios políticos; procesos que son artísticos pero operan en lugares diferentes a lo artístico, o que vienen de otros

territorios diferentes al arte y transitan por el arte; procesos que al configurarse se piensan y repiensen; procesos que conocen, no “a pesar del debate” sino “en debate”.

Las investigaciones artísticas generan formas a la vez sensibles y epistémicas, maleables y actualizables que, citando a Donna Haraway (2016) “se quedan en el problema de los problemas que tratan”.⁸ Esto quiere decir que sus procesos de trabajo inciden tanto en la construcción como en el cuidado de los problemas mismos, reconociendo la complejidad de los mismos y la gran maraña de factores y dinámicas que los constituyen, al punto de enfrentarse con franqueza a la imposibilidad de una solución plena o del todo ecuánime. La sensatez de estas interpelaciones no es entonces quedarse en la construcción de símbolos, representaciones o imágenes colectivas, sino develar e incidir en la densidad vital que se cuida por medio de prácticas y procesos de trabajo.

Las formas de las investigaciones artísticas interpelan y desacomodan los mecanismos por los cuales la investigación “disciplinada” se ejecuta metodológicamente, se socializa entre pares excluyendo públicos, funda procedimientos académicos legitimantes: la investigación, en su sentido instituido, apela a ciertas operaciones de saber objetivo (datos o fuentes), formas de verificación (demostración, deducción, conclusión) y formas de divulgación (revisión entre pares, *paper* científico) para establecerse como el conocimiento unívoco o “verdad” de un problema. Al arte, al diseño y a otros saberes extra-académicos, por su parte, se les ha asignado lugares (históricamente, culturalmente, socialmente, económicamente, políticamente

8 Ésta es nuestra traducción de la frase *stay with the trouble*: la palabra *trouble*, tal y como la emplea Haraway en su texto, tiene múltiples dimensiones que permiten incluir en ella todas las complejidades que están presentes y latentes en aquello que se quiere nombrar.

estratégicos) en los cuales su estatuto de conocimiento no puede operar como tal: la exposición, la oficina, la vitrina de la tienda, la sala de subastas, entre otros espacios que están diseñados para congelar, atrapar y posteriormente desactivar sus potencias para hacer aprehensibles una serie de “obras” que puedan ser determinadas como mercancías. Las “obras” ya están “obradas”: si producen algún saber, este saber sólo operaría dentro de unos marcos cerrados de especificidad, vigilados a distancia por “el superego institucional disciplinario” (Gibbs, 2005), y sus facultades policivas. Este “superego institucional” suele ubicarse en las coordenadas de las ciencias y las humanidades, las cuales poseen las llaves de los protocolos de validación institucional de todo producto de conocimiento. Las investigaciones artísticas, por el contrario, están “en obra”: construyen un marco, entre sensible y epistemológico, que permite acoger sus devenires, tránsitos y transformaciones. Dentro de dicho marco las disciplinas tiemblan, a medida que se construyen nuevos conocimientos que no se acomodan a ningún protocolo instituido, impidiendo ser plenamente validadas por los mecanismos académicos o artístico-culturales. Estas investigaciones abren además un espacio para el conocimiento parcial, afectivo y situado (Haraway, 1988), e igualmente alientan el fracaso⁹ como fenómeno productivo y los caminos divergentes como potencias del saber: la diferencia en pleno “diferir” aparece como su horizonte epistemológico, en lugar de la síntesis que propondría una obra —en ocasiones unida a los procesos de estetización y neutralización política que demandaría una determinada forma fija—.

Ciertas investigaciones, como aquella que realiza el MALT, ponen en crisis la configuración del estatuto político, estético e incluso profesional de lo que se podría denominar “arte”, no sólo porque su ser-basura confronte las formas esperadas para aquello que desea verse exhibido en una sala de un museo: lo hace también al hacer uso de sus espacios de “confinamiento disciplinar” como lugares de encuentro y tránsito de objetos, cuerpos y saberes. El aula en la cual se desembalaron los escombros, por ejemplo, fue usada como laboratorio de producción de saberes y especulaciones sobre una cierta geografía, tanto como fue un espacio para desarmar y rearmar las disciplinas mismas que estaban dispuestas para ser “enseñadas” (la curaduría y la museología). El espacio de exposición, en el mismo sentido, es más un “espacio expectante” en el cual se dispone una serie de materiales para que algo se produzca, se transforme y se sume al cuerpo de una investigación artística multiforme y viviente. La sala del Centro Cultural Clavijero que se muestra en la imagen es uno de los muchos emplazamientos posibles para el MALT, tanto como el MALT que se manifiesta en Morelia es un momento dentro de un cuerpo de saber dinámico que está en constante proceso de actualización.¹⁰ Los escombros que se ordenan esta vez en sus plataformas, en filas y columnas, son susceptibles de ser movidos, reorganizados de diversas maneras, produciendo diversas configuraciones gramaticales que se leen e interpretan. La lectura e interpretación de los materiales del MALT es permitida además por el marco de su museología animista, que opera como el andamiaje sobre el cual se soportan, en el cual se depositan y desde el cual se

9 Una interpelación al “fracaso”, a propósito del libro *The Queer Art of Failure* de Jack Halberstam (2011), puede revisarse en: <http://paroledequeer.blogspot.com/2018/07/el-arte-queer-del-fracaso.html>

10 Es importante considerar que esta capacidad entre humanos, objetos-escombros e instituciones para co-constituirse y producir acciones, la llamaremos “agenciamiento”, siguiendo el trabajo de Alfred Gell (1998).

construyen saberes, historias, objetos y sujetos: en este andamiaje se ubican los escombros como objetos parciales, como fracasos en sí mismos (en tanto son residuo, basura y huella indeleble de un abandono) que nunca se resolverán como los “éxitos” escultóricos que inciten la borradura de su impronta política: la impronta de vidas humanas despojadas de su tierra y la pisada marcada de otras vidas susceptibles a migrar, mutar o morir a causa de las transformaciones violentas impuestas sobre esta geografía lacustre del centro de México. Por el contrario, estos objetos-escombro están dispuestos para ser discutidos y ser los detonantes de un constante proceso de rescate, contextualización y valoración: de ellos mismos, de los sujetos que los miran e interpelan, del estatuto (presente, pasado y futuro) del lago de Texcoco, de las situaciones que resuenan en otros lugares cuya tierra y agua son objeto de disputa.

El MALT no queda entonces atrapado en las vitrinas de un museo como una pieza más añadida a sus colecciones, sino que es un museo dentro de otro museo: una serie de operaciones de ordenamiento, interpretación, mediación y producción de saber unidas a un conjunto de objetos, que se insertan como una entidad parásita dentro de las paredes y vocaciones de un espacio determinado. Por esto, la exhibición en este caso es el laboratorio mismo en el cual los saberes se producen, siendo a la vez un *workshop* (un espacio en el cual se desarman y rearmen cosas, para en ello repararlas) para el museo: un parásito que mueve sus muros, derrumba sus paneles y cuestiona su institucionalidad como una institucionalidad cuya voz determina qué es exhibible y qué no lo es, qué es basura y qué es arte, qué es patrimonio local y qué es objeto foráneo, qué es pasado y qué es presente. Así como la investigación artística —en tanto proceder epistemológico, estético y político— “desobra” a la obra de arte, la museología animista que se produce en la investigación que aquí relatamos busca “desobrar” al museo.

La “museología animista” opera pues como un conjunto de coordenadas de validez que orientan saberes, que acogen saberes nuevos, que incorporan contradicciones irresueltas, que incitan especulaciones y animan objetos, escapando en ello —en la medida de lo posible y lo probable— de las determinaciones que dictan los espacios institucionales que acceden acogerla. Basada en una adopción abierta de la palabra “animismo”, dicha museología cuestiona permanentemente su modo de existir y cuestiona también aquello que existe en ella. Este uso del concepto de animismo se ha informado de ciertos debates recientes dentro del campo de la antropología. El término animismo ha sido adoptado por algunos autores adscritos al “giro ontológico” (Morrison, 2013) como una forma de dar cuenta de los límites de algunas herramientas teóricas tradicionales frente a ciertas formas “no occidentales” de sociabilidad. En ello, el animismo puede señalar el límite de las formas logocéntricas de conocer, al revelar el modo en el cual éstas confinan algunas formas de conocimiento (amerindio, vernáculo o no occidental) a los ámbitos de la “creencia” o la “vida concreta”. Dentro de estas discusiones disciplinares, al interior y alrededor de la antropología, también han surgido nuevas categorías onto-epistemológicas que critican a las tradiciones decimonónicas asociadas a la noción de animismo, encontrando a estas últimas insuficientes para explicar fenómenos dinámicos en los cuales ninguna distinción es del todo estable. Neologismos tales como “perspectivismo” y “multinaturalismo”, acuñados por Eduardo Viveiros de Castro (2014), por ejemplo, se han empleado para abordar el pensamiento amerindio como un sistema filosófico en sí mismo: tal pensamiento considera a la “cultura” como el plano de consistencia donde pueden surgir diferentes “naturalezas”, convirtiendo así los pasajes entre lo vivo y lo inanimado en un problema (a la vez ontológico y epistemológico) que ya no se puede considerar dentro de las coordenadas animistas tradicionales. Teniendo en cuenta el

surgimiento de estos nuevos conceptos antropológicos, la noción logocéntrica y colonial de animismo ha sido defendida por el MALT: sus limitantes y problemas son precisamente aquello que puede revelar nuevas potencias. Al nombrar lo "incognoscible" como animista, dicha enunciación se puede revelar como una maniobra en tensión con el logos en lugar de simplemente opuesta a él. Apelar a la palabra animismo también puede ayudar a considerar "lo animista" como un "Otro espectral" que se infiltra en lo moderno, desafiando sus órdenes desde adentro (Garuba, 2012). A la vez, nombrar un fenómeno como animista puede ser una manera de resistir al peso que ciertas tradiciones epistemológicas y herencias colonizadoras aún inflige en nuestras labores y vidas (Stengers, 2012), dentro de las cuales los museos —en tanto artefactos de alta producción simbólica— ocupan un lugar central.

Siendo exhibición, el MALT ha sembrado saberes en "puntos ciegos" no detectados por las condiciones colonizantes del museo. Siendo investigación, este museo ha desafiado a las políticas académicas que han dado forma a las tradiciones epistemológicas anteriormente mencionadas. En tanto investigación, el MALT produce sus propias operaciones, mecanismos y formas de saber, en lugar de acogerse a las operaciones, mecanismos y formas del saber científico: abre juego hacia formas post-epistémicas de validación que den cabida a lo múltiple (una multiplicidad de relatos sobre el lago, sus objetos y sujetos), lo parcial (el escombros, la parcela, la cuenca sin su agua), o lo siempre diferido (la promesa de desarrollo que justifica la manipulación constante de un territorio), entrando en juego con ciertas producciones académicas y extra-académicas que desean desbordar los marcos de poder que las confinan en las lógicas de la univocidad y la correspondencia (Lather, 1993). En este sentido su hacer no es un "gesto" sino una "labor" animista.

Todos los artefactos, tomas de decisión y ejecuciones efectuados por y con el MALT en su paso por Morelia fueron

insuficientes para arrojar luz sobre el problema del agua en Michoacán y sus conexiones con la cuenca de Texcoco. Sin embargo, cosas pasaron, vidas se vivieron, saberes emergieron, afectos se recorrieron, discusiones se hicieron: esto es importante y significativo para desenredar lo enredado, para unir lo fragmentado, para reconstruir pasados e imaginar futuros. Ponerlos en situación fue develar cómo esta situación se encuentra ya marcada en nuestros cuerpos, memorias y relaciones: fue por esto que pudimos narrarla sin ser ecólogos, ambientalistas o habitantes del manantial. Es más, fue precisamente en los hiatos de estas competencias disciplinarias que pudimos poner en movimiento este ejercicio. De este modo pudimos "quedarnos con el problema". No siendo suficiente pero siendo importante, el Museo Animista del Lago de Texcoco dejó Morelia, el Centro Cultural Clavijero y la UNAM el 22 de abril del 2018. Esta es la huella de una memoria colectiva. ✖

REFERENCIAS

- Abderhalden, R. (2010). "M de MITAV". En *Primera Cohorte Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas*. Bogotá: Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia, pp. 12-22.
- Ander-Egg, E. (1991). *El Taller Una Alternativa De Renovación Pedagógica*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.
- Ander-Egg, E. (2006). *La práctica de la animación sociocultural*. México: CONACULTA.
- Baptiste, L. G. (2017). *Ecologías Queer*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nN99JIM5baU> [Consultado el 20 de julio de 2018].
- Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Bennett, J. (2012). *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art after 9/11*. Londres: I. B. Tauris.
- Bishop, C. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics". En *October*, vol. 110. Massachusetts: The MIT Press, pp. 51-79.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.
- Bishop, C. y D. Petrovski (2013). *Radical Museology*. Londres: Koenig Books.
- Borgdorff, H. (n.d.). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts.
- Deleuze, G. y F. Guattari (2008). *Mil Mesetas*. Traducido por José Vásquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Díaz-Barriga, F. (2003). "Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo". En *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 5, núm. 2. Disponible en: <http://redie.ens.uabc.mx/vol5no2/contenido-arceo.html> [Consultado el 5 de mayo de 2018].
- Fabiao, E. (2006). *Precariedad, Precariedad, Precariedad: Historia Performativa y Energías de la Paradoja*. Arthur Bispo y Lygia Clark. *Trabajos en Río de Janeiro*. Disertación para obtener el Título de Doctora en Filosofía del Departamento de Performance Studies de la Universidad de Nueva York.
- Garuba, H. (2012). "On Animism, Modernity/Colonialism, and the African Order of Knowledge: Provisional Reflections". En *e-flux Journal*. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/36/61249/on-animism-modernity-colonialism-and-the-african-order-of-knowledge-provisional-reflections/> [Consultado el 1 de mayo de 2016].
- Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gibbs, A. (2005). "Fictocriticism, Affect, Mimesis: Engendering Differences". En *Text*, vol. 9, núm. 1. The University of Western Sydney.
- González-Ruibal, A. (2014). "Archaeology of the contemporary past". En *Encyclopedia of Global Archaeology*. New York: Springer.
- Gutiérrez, D. (2010). "Después de Omega". En *Ensayos Sobre Arte en Contemporáneo en Colombia 2009-2010 Premio Nacional de Crítica IV*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Haraway, D. (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". En *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, pp. 575-599.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene (Experimental Futures)*. Duke University Press.
- Holmes, B. (2008). "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones". En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, pp. 203-215.
- Kopytoff, I. (1986). "The Cultural Biography of Things". En *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-91.
- Lather, P. (1993). "Fertile Obsession: Validity after Poststructuralism". En *The Sociological Quarterly*, vol. 34, núm. 4, pp. 673-93.

- Mckenzie, J. (2001). *Perform or Else: From Discipline to Performances*. Nueva York: Routledge.
- Morales, M. (2015). *Flujos de Agua, Flujos de Poder: La gestión del agua urbanizada en la ciudad de Morelia, Michoacán*. Tesis para optar al título de Doctora en Antropología Social del Colegio de Michoacán.
- Morales, M., J. Paneque-Gálvez y N. Vargas-Ramírez (2016). "Uso comunitario de pequeños vehículos aéreos no tripulados (drones) en conflictos ambientales: ¿un factor innovador desequilibrante?". En *Revista Teknokultura*, vol. 13, núm. 2, pp. 655-679.
- Morrison, K. (2013). "Animism and a proposal for a post-Cartesian anthropology". En *The Handbook of Contemporary Animism* Routledge. Disponible en: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315728964.ch3> [Consultado el 2 mayo de 2018].
- Pinochet, C. (2015). *Taller Nube*. Santiago de Chile: Taller Nube. Disponible en: <http://fundacionnube.cl/course/1-hacer-taller/>
- Pinochet, C. (2016). *Derivas Críticas del Museo en América Latina*. México: Siglo XXI Editores-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Reynoso-Haynes, E. (2007). "Actividades de Comunicación Directa en Museos de Ciencia". En *Museología de la Ciencia: 15 años de experiencias*. México: Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM, pp. 161-194.
- Riaño, P. (2003). "Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, Arte Público y conmemoración". En *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad*. Medellín: Corporación Región, pp. 11-30.
- Salazar, A. (2016). "Escala de grises: el desalojo del predio Hidalgo y Carrizo". En *Islario*, núm. 1. Disponible en: <http://islario.org/PDF/1/Islario-1-23-37.pdf>
- Salazar, A. (2017). "Curating the Animist Museum of Lake Texcoco". En *The Oxford Artistic and Practice Based Research Journal*, núm. 2. Disponible: <http://www.oarplatform.com/guided-tour-animist-museum-lake-texcoco/>
- Salazar, A. (2018). *Enciclopedia de las Cosas Vivas y Muertas: Lago de Texcoco*. Sin publicar.
- Sara, A. (2010). *The Promise of Happiness*. Duke University Press.
- Sennett, R. (2009). *El Artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (2012). *Juntos: rituales, placeres y políticas de la cooperación*. Barcelona: Anagrama.
- Stengers, I. (2012). "Reclaiming Animism". En *e-flux Journal*, núm. 36. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/> [Consultado el 1 de mayo de 2016].
- Steyerl, H. (2010). "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto". En *EIPCP: European Institute for Progressive Cultural Policies*. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es> [Consultado el 3 de diciembre de 2014].
- Viveiros de Castro, E. (2014). *Cannibal Metaphysics*. Traducido por Peter Skafish. Minneapolis: Univocal.