



El arte colaborativo: repercusiones sociales y limitaciones Durante Blais-Billie

El artista chileno Felipe Mujica comenzó a relacionarse con las comunidades indígenas del sur de Florida en 2019, en un viaje de investigación en vistas de una exposición que realizaría por encargo del Museo de Arte Pérez de Miami (PAMM). La muestra consistía en una instalación de *cortinas* diseñada específicamente para el espacio del museo, que se encuentra ubicado en el territorio ancestral de los pueblos calusa, tequesta, miccosukee y seminola. En ese contexto, la comisaria Jennifer Inacio invitó a Mujica a explorar la posibilidad de incorporar en su obra las tradiciones textiles locales. Como él ya había trabajado con algunas de estas comunidades, decidió, junto a Jennifer Inacio, iniciar una colaboración con las comunidades restantes: las tribus seminola y miccosukee de Florida, con la intención de crear un diálogo entre su arte y las prácticas culturales materiales regionales. Esto llevó a Felipe Mujica a conocer al reverendo Houston Cypress, artista y activista miccosukee de dos espíritus¹ que ya tenía contacto con el PAMM. Fue a través del reverendo Cypress que Mujica conoció a la artista miccosukee Khadijah Cypress, costurera e instructora de costura de la comunidad, cuya actividad se centra en la creación de ropa miccosukee tradicional y contemporánea mediante el uso de un estilo artístico de patchwork típico de los seminola-miccosukee. De 2019 a 2021, Khadijah Cypress trabajó junto a Mujica, contribuyendo al desarrollo tanto de las *cortinas* de tela como de la programación que el PAMM creó para acompañar la muestra. La exposición resultante, *The Swaying Motion on the Bank of the River Falls* [El movimiento oscilante a orillas de las cataratas], presentó más de veinte *cortinas* de tela que combinaban los dibujos geométricos de Felipe Mujica con los diseños de patchwork de Khadijah Cypress. Esta exposición colaborativa, que fue la primera gran exposición individual de Mujica en EE.UU. y la primera gran colaboración de Cypress, se inauguró en mayo de 2021 y se prolongó hasta la primavera de 2022. Tanto en el programa como en la promoción de la exposición se enfatizó el carácter colaborativo y participativo de la misma. Se reflexionó además en torno a la creación deliberada de oportunidades que permitieran al artista, a la institución y al público, entablar un diálogo conjunto y fomentar las relaciones mutuas, así como con las comunidades indígenas locales.

Entendiendo la intención de esta exposición colaborativa de fomentar las conexiones entre grupos sociales, espacios e instituciones, el presente

ensayo analizará las repercusiones sociales de la exposición colaborativa de Felipe Mujica y las contribuciones de Khadijah Cypress, a través de la mirada de una artista e historiadora del arte seminola. En mi análisis me centraré en la manera en que la colaboración y la participación pueden fomentar las relaciones entre estos tres grupos sociales principales: las comunidades indígenas, el público en general y las instituciones artísticas. Conociendo las limitaciones de tales repercusiones, examinaré las dinámicas de poder y de acción que subyacen a estas relaciones, analizando en qué medida los distintos grupos sociales pudieron colaborar y participar en las distintas actividades. Teniendo en cuenta estas limitaciones, concluiré aportando algunas consideraciones esenciales para garantizar la equidad y la soberanía entre los grupos sociales implicados.

Repercusiones sociales

El aspecto más cuantificable en términos de las repercusiones de la exposición de Felipe Mujica junto a Khadijah Cypress radica en la inclusión de una artista indígena local en las galerías del PAMM por primera vez en los entonces 37 años de historia del museo. Se inicia así una relación social entre el público, las comunidades indígenas y las instituciones artísticas locales en el contexto de una exposición de bellas artes. En este marco, el éxito de Mujica y Cypress en establecer un paralelismo visual entre sus formas de abstracción propias contribuye de forma vital a esa relación social. En la muestra aludida, la práctica miccosukee del patchwork se alejó del contexto de las exposiciones etnográficas o del turismo para presentarse como una forma de abstracción con valores estéticos deliberados, técnicas innovadoras y una historia cultural compleja. Dicha práctica se mantiene al margen de los cánones artísticos occidentales de la abstracción geométrica, siendo al mismo tiempo relevante para el discurso artístico mundial. Una repercusión de ello es la capacidad del público y de las instituciones artísticas de reconocer las prácticas artísticas indígenas fuera de las jerarquías coloniales, y de encarar a las/os artistas indígenas contemporáneas/os como artistas universales que no sólo participan, sino que contribuyen activamente a las comunidades artísticas dominantes. En mi opinión, esta manera de presentar el arte miccosukee refuerza la relación entre el público, las instituciones artísticas y las comunidades indígenas, al eliminar parámetros impuestos que limitan la forma en que el público se relaciona con el arte indígena.

1. "Dos espíritus" es un concepto contemporáneo de origen indígena que se refiere a las identidades de género amplias.

Para las personas que, como yo, formamos parte de las comunidades seminola y miccosukee, encontramos con la obra de Khadijah Cypress en el contexto de una exposición del PAMM repercute en nosotras/os, al obligarnos a cuestionar los contextos en los que nos imaginamos nuestras prácticas artísticas y al presentarnos una representación de nuestra cultura que es a la vez consensuada y que sustenta la acción de Cypress como artista, algo que normalmente no se espera cuando encontramos culturas nativas en un museo. Esto refuerza el vínculo entre las comunidades indígenas y las instituciones artísticas, porque nos muestra que una artista autóctona como Cypress puede desenvolverse en estructuras que históricamente han explotado el arte indígena y que las instituciones artísticas no se interesan solo en nuestra historia, sino también en nuestras prácticas artísticas actuales. Por otro lado, esta exposición transmite a instituciones artísticas como el PAMM la existencia de artistas indígenas contemporáneos en el sur de Florida, así como el interés y la capacidad de nuestras/os artistas de dar a conocer su trabajo en este ámbito.

Para las instituciones de arte, la presentación de artistas indígenas como Khadijah Cypress ayuda a desarrollar su comprensión de las comunidades indígenas al ofrecer un punto de contacto para la comunicación. Asimismo, al observar la participación del público en la exposición, estas instituciones pueden comprender mejor el interés de comprometerse con un arte creado por indígenas. El interés consiguiente en la práctica artística de Cypress repercute no sólo en la cantidad de artistas miccosukee a las/os que se expone la comunidad artística en general, sino también en la calidad de exposición en términos de capacidad de la acción indígena y de inclusión real. Concretamente, la presentación de Khadijah Cypress por parte de la comunidad artística local a través de una exposición del PAMM de un año de duración, rompe con la tendencia del sur de Florida de reconocer e incluir a artistas indígenas únicamente durante los simbólicos meses de octubre, en que se celebra el Día de los Pueblos Indígenas, y de noviembre, Mes del Patrimonio Nativo Estadounidense. Esto posibilita que el arte de Cypress exista fuera del encasillamiento habitual de una muestra de corta duración en la que se presentan exclusivamente artistas indígenas. Este tipo de exposiciones limita la cantidad de tiempo que el público y la comunidad tienen para interactuar con el arte realizado por

los pueblos indígenas, a la vez que segrega a sus artistas como una subcategoría que se presenta momentáneamente en una institución de arte, en lugar de apoyarse en una perspectiva equitativa que debería centralizarse y normalizarse en la comunidad artística. Evitar exposiciones performáticas que solo se realizan en ciertos meses permite a la obra de Cypress eludir mejor el *atrapamiento etnográfico*.

El atrapamiento etnográfico se refiere a una dinámica social determinada por el derecho colonial a “conocer” a las/os indígenas². En esta dinámica, quienes ocupan posiciones de aparente autoridad, como las/los comisarias/os de exposiciones, sólo intentarán incluir a los pueblos autóctonos si la autoridad puede garantizar que dicha inclusión permite de alguna manera enseñar la cultura indígena a un público no autóctono. De este modo, la tarea de “darse a conocer” recae en los pueblos autóctonos, que deben compartir o representar su cultura como requisito previo para poder participar en los movimientos sociales y políticos dominados por una población no autóctona. Al eludir dicha dinámica, la obra de Cypress puede existir como obra de arte contemporánea que puede negociar su significado con el público de manera dinámica, en lugar de considerarse únicamente como un artefacto etnográfico que existe para el consumo inevitable de las/os no autóctonas/os y para que estas/os les conozcan “en seguridad”. Como artista seminola en ejercicio e historiadora del arte del sur de Florida, considero que el hecho de que Cypress se vea confrontada a la comunidad artística representa un cambio perceptible en la relación social entre nuestras comunidades indígenas y las instituciones de arte convencionales. Cypress explica las repercusiones duraderas que tiene este reconocimiento importante y deliberado de su obra, incluso desde un punto de vista personal:

“La exposición ha tenido grandes repercusiones para mi en relación con la comunidad artística. Me han entrevistado, me han acogido en grupos y he dado discursos en galerías de arte. Esto me ha impulsado a ser más abierta y franca, algo que normalmente no soy”³.

En el espacio de exposición, las obras se exhibían de manera tal que invitaban a la interacción directa entre el público y las *cortinas*. La forma y la función de estas en la exposición hizo posible una implicación tanto física como intelectual orientada a entablar un diálogo entre los grupos sociales. La naturaleza táctil

2. Andrea Smith. “Native Studies at the Horizon of Death: Theorizing Ethnographic Entrapment and Settler Self-Reflexivity” in *Theorizing Native Studies*. (2014) 228.

3. Khadijah Cypress en entrevista de Durante Blais-Billie (2022).

y móvil de las *cortinas* invitaba a la participación y colaboración del público, lo que contribuyó a dar forma a la muestra. Esto trastoca aún más ciertas expectativas estériles de lo que significa vincularse con el arte en un museo: la expectativa de las bellas artes como algo intocable, de la arquitectura como algo permanente y del arte miccosukee como algo escaso e imposible de encontrar. Además, la posibilidad de que el público toque las obras desafía la dicotomía entre las bellas artes y la artesanía, un binarismo que ha marginado durante mucho tiempo la tradición del patchwork a una forma de “arte menor”. Todo esto contribuye a su vez a forjar las relaciones entre los tres grupos sociales, exponiéndolos en mayor medida al arte miccosukee y eliminando los prejuicios para el público y las instituciones artísticas, lo que permite que todos los grupos sociales participen y den forma a espacios de arte en constante mutación. La colaboración de Felipe Mujica y Khadijah Cypress también cuestiona los conceptos institucionales del lugar y la ubicación. La práctica museística de presentar el arte en un entorno estéril que descontextualiza los objetos de arte de sus lugares de origen geográfico concretos proviene de las prácticas de coleccionismo de los albores de la Europa moderna. Estas prácticas aspiraban a crear un lugar limpio para examinar los objetos, donde poder comprenderlos y recontextualizarlos según las categorías europeas del conocimiento⁴. De acuerdo con este sistema, el contexto no se consideraba importante a la hora de entender los objetos de arte, menospreciándose además el valor de los sistemas de conocimiento locales, a menudo indígenas. A través de *The Swaying Motion on the Bank of the River Falls*, la decisión de Mujica y del PAMM de colaborar con las comunidades indígenas locales desafía directamente la práctica museística de descontextualización de los objetos de arte, consolidando la relación entre el arte que se expone y la ubicación geográfica de la muestra. La colaboración de Mujica se centra así en el reconocimiento del contexto geográfico como elemento primordial para el reconocimiento del contexto cultural. Lo anterior subraya además ante el público y las instituciones artísticas, que no es posible ignorar el contexto artístico indígena, ya que el lugar de esta exposición existe dentro del contexto de nuestro territorio indígena ancestral. El efecto social que de ello se desprende es una verdad inexorable: el público y las instituciones de arte viven dentro del contexto indígena de las tierras seminola y miccosukee y esto refuerza su relación con nosotras/os, al reemplazar la visión de los pueblos

indígenas como un “Otro lejano” por la de un pueblo contemporáneo que siempre será parte integrante de estas tierras y aguas.

Limitaciones

Si bien la exposición y el programa posterior lograron un cambio perceptible en la calidad y el alcance de las relaciones entre los grupos implicados, muchas de las limitaciones de sus efectos sociales derivan de la naturaleza de la participación y la colaboración, la cual benefició asimétricamente al público en general y a las instituciones artísticas en detrimento de las comunidades indígenas. Estas limitaciones se hacen más evidentes a través de una de las intenciones establecidas por el marketing y la programación de la exposición: ofrecer al público la oportunidad de conocer la cultura seminola y miccosukee. Aunque en cierta forma esta intención favorece la comprensión social por parte del público, sigue siendo una limitación, dado que vuelve a situar a las comunidades indígenas en la dinámica del atrapamiento etnográfico.

Una limitación importante de esta muestra fue la falta de cercanía entre el PAMM y las comunidades seminola y miccosukee en general. Aunque las/os artistas y aficionadas/os al arte de origen indígena conocían el PAMM, no era un museo que nuestros pueblos conocieran bien ni visitaran seguido. Además, aunque el personal del PAMM conocía a líderes de la comunidad como el reverendo Houston Cypress y a instituciones como el Museo Seminola Ah-Tah-Thi-Ki, no existía una relación previa con nuestras comunidades en general ni con nuestras/os artesanas/os textiles. Y si bien con anterioridad la directora de educación del PAMM, Marie Vickles, había comenzado a desarrollar vías respetuosas y consensuadas de superación de la brecha existente entre los pueblos indígenas y el museo, para la época de la exposición de Felipe Mujica estas relaciones todavía no estaban afianzadas. En este sentido, una de las principales limitaciones fue la falta de interés que las/os propias/os seminola y miccosukee mostraron en una eventual colaboración. A lo largo de las etapas de esta exposición y del programa que la acompañó, conseguir que las comunidades indígenas se implicaran más globalmente representó un obstáculo para Felipe Mujica y el PAMM. A pesar de la participación en el programa y de la comunicación con miembros de la comunidad como el reverendo Houston Cypress, Khadijah Cypress y yo misma, forjar relaciones y establecer una comunicación entre el PAMM y los principales grupos de la comunidad

4. Peter Mason. *Infelicitities: Representations of the Exotic* (1998).

como nuestras/os ancianas/os o jóvenes resultó difícil, debido tanto a las expectativas en cuanto al calendario como a la seguridad en materia de Covid-19 y a las limitaciones derivadas de los intereses de la comunidad.

En programas de este tipo, que buscan educar al público respecto a las culturas seminola y miccosukee, ¿puede un/a seminola vivir una experiencia de participación matizada o activa cuando se le relega de ser un/a agente de la discusión a ser el sujeto silencioso sobre el cual se discute? En una programación que pretende involucrar al público atrayendo la atención hacia las formas en que se puede conocer a las/os miccosukee, ¿cómo se supone que el público miccosukee puede participar intelectualmente más allá de enfrentarse a la dinámica del atrapamiento etnográfico que les exige actuar como autoridades, maestros y actores? Esta dinámica invita al público en general y a las instituciones artísticas a enfrentarse a sus prejuicios, a conocer nuevos paradigmas y a entablar nuevos diálogos dentro de sus grupos, mientras que a las/os indígenas no solo se les presenta su propio marco normativo, sino que deben observar cómo este se analiza y discute como tema principal de un programa temporal. Los efectos positivos en este caso se ven obstaculizados por la incapacidad preexistente de la PAMM para involucrar a los pueblos indígenas de un modo constructivo que no les exija actuar ni educar.

Por otra parte, la ubicación de la exposición y el programa museístico que la acompañaba fueron asimétricamente accesibles, beneficiando al público en general y a las instituciones artísticas, pero no así a las comunidades indígenas. Este problema puede atribuirse a dos razones: por un lado, a la distancia física del PAMM respecto a las comunidades seminola y miccosukee, y por otro, a la naturaleza del lugar, situado en una institución artística euroamericana que históricamente ha excluido a los pueblos indígenas. En la cultura estadounidense, las instituciones de bellas artes son estructuralmente un lugar que excluye a los pueblos indígenas. Las categorías artísticas eurocéntricas no tienen en cuenta ni dan cabida a las prácticas indígenas en materia de cultura visual, ni a los conocimientos indígenas que las definen. Asimismo, las/os artistas indígenas contemporáneas/os se ven marginadas/os de las instituciones de bellas artes a través del atrapamiento etnográfico y de las barreras de acceso derivadas del racismo sistémico que caracteriza a muchas instituciones dedicadas

a la recopilación. La historia de dichas instituciones como instrumento de la autoridad imperial y las consecuencias de su funcionamiento dentro de los sistemas del colonialismo exigen que los museos realicen un análisis de su capacidad para acoger a los pueblos indígenas de forma coherente y respetuosa, si desean que estos últimos perciban la accesibilidad y acogida que dichos espacios les brindan.

En su calidad de institución propietaria de bienes, programadora, comercializadora y documentadora, el PAMM hizo mucho más que simplemente controlar el lugar de la exposición: ejerció el poder de definir la participación y la colaboración en el marco de la exposición y del programa respectivo. Esta jerarquía limitó la participación de la comunidad seminola y miccosukee, ya que la institución definió de forma asimétrica los términos de participación y colaboración. Mientras que Mujica y Cypress establecieron mutuamente un sistema de colaboración como artistas, así como el carácter participativo de las *cortinas* móviles, el PAMM, como autoridad institucional, ejerció el control intelectual de las condiciones de participación in situ, como la frecuencia con la que se difundirían las voces indígenas, los métodos de comunicación que se consideraban válidos y auténticos, y el control de ingreso al recinto de la exposición a través de sus prácticas de admisión. De este modo, el PAMM sólo permite a las comunidades autóctonas participar y colaborar si el intercambio social resultante está dentro de sus expectativas y, en última instancia, dentro de su control. Para volver al tema del atrapamiento etnográfico que afecta a la programación del PAMM, incluso si las/os seminola y miccosukee quisieran participar dando a conocer su cultura indígena, sería necesario “traducir” los aspectos culturales que desean compartir, de modo que encajen en las estructuras normativas y en las expectativas del PAMM. Así, las/os participantes y colaboradoras/es indígenas deben ajustar constantemente su trabajo, su discurso y su voz para adecuarse a la institución de arte y, por extensión, a la sociedad colonial a la que esta sirve, de modo que los conocimientos que se divulgan sean digeribles. Al establecer los límites de la participación en el diálogo cultural e intelectual para que este solo se de en un contexto metodológico eurocéntrico, se reduce el acceso a la participación de los pueblos indígenas. En su obra *Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited*, Robin Boast aborda las

limitaciones de la institución museística. Al analizar la capacidad del museo de servir como zona de contacto, y como espacio donde se entrecrocaban diversas culturas y se crea un diálogo constructivo, el autor describe lo que aprendió a través de una colaboración con indígenas:

“Clifford me mostró que las zonas de contacto no son verdaderamente lugares para la reciprocidad. A pesar de los mejores esfuerzos de [colaboradoras/es no indígenas], son espacios de apropiación asimétricos. Por mucho que intentemos hacer que los espacios sean acomodaticios, siguen siendo lugares donde “los demás” vienen a actuar para nosotras/os y no con nosotras/os”⁵.

Me atrevería a afirmar que en esta estructura tan restrictiva que establecen los museos, la institución busca, en última instancia, una representación de la participación y de la colaboración indígena en vez de una posibilidad de inclusión indígena efectiva. De este modo, el museo se convierte en un lugar de representación para los pueblos indígenas, para seguir siendo un lugar que solo se visita en aras de la representación. Desde la exposición *The Swaying Motion on the Bank of the River Falls*, la participación y el involucramiento de los seminola y miccosukee en el PAMM se ha limitado a eventos específicos en que los miembros de la comunidad asistieron a la inauguración de la exposición y a los eventos presenciales del programa, incluida su participación en los paneles, como un gesto de respeto y apoyo a Cypress y a los demás miembros de la tribu. Más allá de estas instancias, la participación y las visitas seminola y miccosukee al PAMM no han tenido efectos duraderos. Incluso al conversar con miembros de mi comunidad en estos eventos, estos mostraron poco interés en participar en otras exposiciones o eventos del PAMM. Desde la perspectiva de nuestra comunidad, la relación entre la comunidad seminola y miccosukee, y las instituciones de arte no se profundizó de forma apreciable. La institución de bellas artes para nosotras/os sigue teniendo la connotación de un lugar que se nos invita a visitar, pero al que no nos sentimos verdaderamente invitadas/os a pertenecer. Incluso durante el tiempo que duró *The Swaying Motion on the Bank of the River Falls*, la ausencia de pueblos indígenas dentro de las paredes del PAMM fue evidente y la única presencia indígena duradera fue el patchwork en las cortinas colgantes. Una institución de arte en la que tenemos que ajustarnos a expectativas institucionales

y satisfacer la mirada blanca para poder participar sigue siendo un lugar poco prioritario en la batalla por la liberación indígena.

Consideraciones

A pesar de las limitaciones mencionadas, me parece que las siguientes consideraciones pueden ayudar a garantizar una colaboración y participación fructífera de las comunidades que favorezca simétricamente nuestras relaciones con otros grupos sociales. El primer y más importante elemento a considerar a la hora de colaborar con dichas comunidades es dar prioridad a la co-creación con los pueblos indígenas, la cual permite que las comunidades se involucren tanto en la concepción como en la ejecución de los proyectos. De este modo, los pueblos indígenas adquieren más autoridad en la definición de las condiciones de colaboración y participación, al tiempo que se apropian colectivamente tanto de los activos que dan forma a la exposición como de sus resultados⁶. Esta idea de apropiación colectiva incita a los museos a alejarse de su papel de autoridad. Es importante recordar que la consulta y la recepción de una aprobación, así como los aportes superficiales respecto a planes y objetivos preestablecidos por una institución son aspectos que difieren claramente de una co-creación. Esta última no asume nada, sino que debería asignar a cada interesada/o el mismo nivel de decisión y autoridad y, lo que es más importante, asignar el mismo nivel de interés y de importancia a cada grupo involucrado.

Otra consideración importante implicaría dedicar tiempo suficiente tanto a la duración de las exposiciones –con el fin de aumentar la accesibilidad y la exposición a las mismas– como a su desarrollo, para garantizar que los vínculos con las comunidades indígenas no se establezcan precipitadamente y de manera poco natural para cumplir con la agenda del museo, ni que estos dependan de un calendario que escapa al control de los pueblos indígenas. El hecho de permitir que estas relaciones se desarrollen antes de emprender una programación que invite a la participación indígena puede ayudar a reducir las limitaciones de la institución, gracias a una mayor confianza y transparencia entre los dos grupos. Aunque estas consideraciones no dan cuenta cabal de las jerarquías de poder asimétricas heredadas del colonialismo, representan medidas conscientes de protección de la soberanía indígena cuya aplicación por parte de las instituciones de arte sigue siendo muy escasa.

5. Robin Boast. *Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited*. *Museum Anthropology* (2011) 63.

6. Con Christeson, Roseann Weiss, Pacia Elaine Anderson. *Artists at the Community Development Table: Resource Guide*. 9. (s/f)



