

GALA PORRAS-KIM

Vistas más allá de la tumba

Las contradicciones y tensiones en los museos que nacieron tanto del proyecto ilustrado de la modernidad, como también fruto de los últimos siglos de colonialismo, señalan al proceso de acumulación de productos culturales de otras geografías –a menudo mediante el expolio más extractivo–, como un claro ejemplo de la cara oculta de las iniciativas dedicadas a la investigación y el conocimiento en las ciencias sociales. El museo como institución es una de esas herramientas –ligada en el ámbito norteamericano en muchas ocasiones a universidades–, que ha permitido la construcción de discursos que a menudo colisionan y vulneran tanto la función como el significado con los que fueron fabricados determinados artefactos, considerados actualmente como obras artísticas y/o históricas. Dos casos especialmente graves son los relacionados con funciones funerarias o sagradas, más aún si contienen o son directamente restos humanos.

Los almacenes, las áreas de reserva de esos museos arqueológicos y/o antropológicos, son a menudo el inicio de las investigaciones de Gala Porras-Kim. También la indagación en los archivos. A veces una carta al responsable de esas instituciones desencadena o explica toda una panoplia de cuestionamientos, valiéndose para ello casi de las mismas herramientas que la museología emplea para su rígida catalogación científica y a través de sus restrictivos métodos de conservación. ¿Cómo preservar, no sólo materialmente sino también espiritualmente, esos objetos o utensilios? ¿Cuál es la legitimidad de posesión que todo acto de coleccionar conlleva frente a los derechos al menos simbólicos de quienes los crearon y sus

posibles descendientes? ¿Qué sería necesario en hipotéticos procesos de restitución para que no fueran meras transferencias de propiedad y qué huellas señalarían en esos museos enciclopédicos de las metrópolis colonizadoras?

El polvo, las esporas, los hongos y la salinidad que amenazan lo coleccionado –a veces como si de un botín de guerra se tratara–, son algunas de las herramientas que emplea Gala Porras-Kim. Frente a lo infraleve de dichos elementos no deberíamos olvidar su labor de zapa, constante y silenciosa. En este sentido, su trabajo ha sido programado en el CAAC con toda la intención y resuena especialmente en sus espacios monumentales, hoy despojados de sus antiguas funciones. Los ecos de lo ausente retumban ahora en las obras de Gala Porras-Kim expuestas en nuestras salas cargados de historias y significados: ya sea en el pliegue barroco de las telas que pintó Zurbarán o en la tumba de Colón también hoy vacía, ecos que respectivamente parecen susurrarnos mediante esta exposición escritos de Gilles Deleuze o Édouard Glissant.

Gala Porras-Kim nació en Bogotá, Colombia, en 1984. Desde el año 1996 reside en Los Ángeles, Estados Unidos. Ha expuesto en las Bienales de Gwangju, Corea (2021); São Paulo, Brasil (2021); Whitney, Nueva York (2019) o Made in L. A., Hammer Museum, Los Ángeles (2016). El pasado año tuvo dos importantes exposiciones individuales en Gasworks, Londres y en Amant, Nueva York. Actualmente, además del CAAC, está exponiendo en el MUAC, México.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

GALA PORRAS-KIM

Sights Beyond the Grave

The contradictions and tensions inherent to museums that are the product of both the Enlightenment project of modernity and recent centuries of colonialism remind us that the accumulation of cultural assets from other places and cultures—often obtained by outright looting—is an example of the dark side of social science research and scholarship initiatives. The museum as an institution is one of several tools—which in North America are often linked to universities—that have been used to construct discourses which often collide with and undermine the original purpose and meaning of items now considered works of art and/or historical artefacts. The potential for harm is magnified when dealing with objects that once served a sacred or funerary purpose, especially if they contain or consist of human remains.

Gala Porras-Kim often begins her research in the storage areas and back rooms of archaeological and/or anthropological museums. She also likes to explore archives. Sometimes a letter to the person in charge of such an institution unleashes or explains a whole host of questions, using practically the same tools that museum professionals employ in their rigid scientific cataloguing and restrictive conservation methods. How can we preserve the spiritual as well as the material essence of those objects or implements? Collecting an item always entails a claim of possession, but how legitimate is that claim in comparison to the less symbolic rights of the people who created it or their descendants? What would we need to ensure that a hypothetical

restitution process is more than just a transfer of ownership, and what marks would that process leave on the encyclopaedic museums of former colonial powers?

The dust, spores, fungus and salt that pose a threat to collected treasures—sometimes hoarded like the spoils of war—are some of the tools that Gala Porras-Kim uses. The infrathin, almost imperceptible quality of those elements should not make us forget their steady, silent burrowing action. The decision to display her work at the CAAC is fraught with intention and resonates with particular intensity in its monumental settings, now stripped of their original functions. Gala Porras-Kim's pieces, displayed here in spaces layered in history and meaning, reverberate with the echoes of the absent: whether they emanate from the Baroque folds of fabric painted by Zurbarán or the now-empty tomb of Christopher Columbus, in this exhibition those echoes seem to whisper the words of Gilles Deleuze or Édouard Glissant, respectively.

Gala Porras-Kim was born in Bogotá, Colombia, in 1984, and has lived in Los Angeles, California, since 1996. She has exhibited at the Gwangju Biennale in South Korea (2021), the São Paulo Biennial in Brazil (2021), the Whitney Biennial in New York (2019), and Made in L.A. at the Hammer Museum, Los Angeles (2016). Last year she had two major solo shows at Gasworks, London, and Amant, New York. In addition to the CAAC, she is currently exhibiting at the MUAC in Mexico City.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Sunrise for 5th-Dynasty Sarcophagus from Giza at the British Museum, 2022

Amanecer para el sarcófago de la 5ª dinastía del Museo Británico procedente de Guiza

Réplica del sarcófago EA71620
Poliestireno, madera y pintura acrílica,
106 x 228 x 89 cm

Esta obra es una réplica a tamaño real de uno de los sarcófagos egipcios conservados en el Museo Británico. Los antiguos egipcios enterraban a sus difuntos mirando hacia el este, por lo que la artista simplemente propone, a través de una flecha en el suelo que indica una rotación de unos 50 grados, que el museo tenga esto en cuenta en la exhibición del sarcófago: «Se supone que debe mirar en una dirección específica, y [en el Museo Británico] no es así. La obra es solo una propuesta para rotar el sarcófago, de manera que quede expuesto en la orientación correcta».

«Es una cuestión de cuidado», comenta la artista. «Las medidas de conservación de las instituciones se refieren sobre todo al mantenimiento físico de los objetos, la conservación y preservación de los elementos físicos, pero cuando hay alguna otra función intangible que debería tener prioridad sobre el objeto físico, no se considera. ¿Podría haber un departamento en el museo encargado de preservar la parte espiritual de la colección?».

Sunrise for 5th-Dynasty Sarcophagus from Giza at the British Museum, 2022

Replica of sarcophagus EA71620
Polystyrene, wood and acrylic paint,
106 x 228 x 89 cm

This work is a scale replica of an ancient Egyptian sarcophagus from the British Museum. In Egyptian tradition the dead were buried facing the rising sun in the east, so the artist simply suggests, by means of an arrow on the floor indicating an approximately 50-degree rotation, that the museum take this into account when displaying the piece. “It is supposed to be facing a specific direction, and [at the British Museum] it’s not. The work is just a proposal to rotate the sarcophagus, so it’s still on view, except now it’ll be facing the right way.”

“It is a question of care,” the artist explains. “So much of the institutional language about caring concerns the physical maintenance of objects, like the conservation and preservation of the physical things, but when there’s some other intangible function that might take priority over the physical object, there is no space for this to be considered. Could there be a department within the museum tasked with looking after the spiritual aspect of an item in the collection?”.

Mastaba Scene, 2022

Interior de mastaba

Grafito sobre papel, 269,5 x 183,5 cm

Este dibujo de grafito representa la oscuridad, imagina el interior de una tumba egipcia desde la perspectiva de los muertos que yacen en ella. Esta oscuridad perenne de su interior impide ver las escenas del difunto en el más allá que decoran sus paredes.

Mastaba Scene, 2022

Graphite on paper, 269.5 x 183.5 cm

This graphite drawing of enveloping darkness imagines the interior of an Egyptian tomb from the perspective of the dead lying within. The perennial gloom makes it impossible to see the scenes of the deceased in the after-life that decorate the walls.

Recital of the Granodiorite Stela of Hor and Suty at the British Museum, 2022

Recital de la estela granodiorita de Hor y Suty en el Museo Británico

Grafito sobre papel y sonido, 207 x 174 cm
Música compuesta por la egiptóloga Heidi Köpp-Junk, 4' 7"

Este dibujo a tamaño natural de una piedra con jeroglíficos en bajorelieve representa la estela de Hor y Suty del Museo Británico, cuya inscripción contiene un himno que celebra el vínculo entre dos hermanos. Se ha sugerido que el texto podría referirse también a una pareja del mismo sexo, aunque la inscripción los describe como gemelos. Del dibujo emana una banda sonora que interpreta este antiguo canto de amor, obra de la egiptóloga Heidi Köpp-Junk, utilizando réplicas de instrumentos musicales de la época.

Recital of the Granodiorite Stela of Hor and Suty at the British Museum, 2022

Graphite on paper and sound, 207 x 174 cm
Music composed and interpreted by Egyptologist Heidi Köpp-Junk, 4' 7"

This life-size drawing of a stone slab with hieroglyphs carved in sunk relief depicts the stela of Hor and Suty at the British Museum, whose inscription contains a hymn celebrating the bond between two brothers. It has been suggested that the text could also refer to a same-sex couple, although the inscription presents them as twins. From the drawing emanates a soundtrack that interprets this ancient love song, by Egyptologist Heidi Köpp-Junk, using replicas of musical instruments from the era.

Sights Beyond the Grave, 2022

Vistas más allá de la tumba

Grafito y lápiz de color sobre papel y carta a Daniel Antoine, conservador del departamento del antiguo Sudán y Egipto del Museo Británico, 150 x 277,5 cm

En 2020, Porrás-Kim llevó a cabo una residencia en la Delfina Foundation (Londres) enfocada en la vasta colección de arte funerario del Museo Británico, procedente del antiguo Egipto y Nubia. Su trabajo se centró en la segunda vida de estos objetos ceremoniales y restos humanos, expuestos en vitrinas o almacenados en áreas de reserva, y planteó alternativas para equilibrar la convivencia de esta vida institucional en el museo, con la presencia de las fuerzas invisibles que velan por el descanso eterno de sus primitivos dueños.

En este gran dibujo a lápiz se representa un paisaje desértico plegado, de tal forma que puede envolver la vitrina que rodea la estatua funeraria de Nenkheftka, un antiguo noble egipcio que creía que se reencarnaría en una escultura de granito, actualmente expuesta en el Museo Británico. El dibujo intenta transmitir la tranquilidad de una vista familiar y ofrecer descanso, una cierta intimidad frente al hecho de estar siempre expuesto. La obra va acompañada de una carta al guardián de granito.

Sights Beyond the Grave, 2022

Graphite and color pencil on paper and letter to Daniel Antoine, keeper of the Department of Ancient Sudan and Egypt at the British Museum, 150 x 277.5 cm

In 2020, Porrás-Kim participated in a residency at Delfina Foundation, London. With a focus on the British Museum's vast collection of funerary art from ancient Egypt and Nubia, she worked with the institutional afterlife of ceremonial objects and human remains displayed inside vitrines or assembled in storages, thinking through alternative ways of negotiating between the museum's agenda and the invisible forces governing the eternal rest of their original owners.

Here, a large pencil drawing depicts a desert landscape, creased in such a way that would enable it to wrap around the vitrine surrounding the funerary statue of Nenkheftka, an ancient Egyptian nobleman that believed he would reincarnate into a granite sculpture, currently on display at the British Museum. The drawing is meant to provide the small gesture of comfort of a familiar view, and a break with some privacy from being on view. The work is accompanied with a letter to the granite's keeper.

***Untitled (Efflorescence)*, 2018**

Sin título (eflorescencia)

Cemento y sal, 10 x 2 m

Esta obra es el resultado de la investigación de la artista sobre la eflorescencia, una estrategia de demolición utilizada en México. Cuando había un edificio que alguien quería derribar y no se lo permitían por ser histórico o por otras razones, le hacían pequeños agujeros en la pared y los llenaban de sal, de forma que se descomponía el cemento y la pared se derrumbaba sola.

Gala Porrás-Kim ha realizado varias versiones de esta pieza, con la intención de hacer una escultura y ver si este proceso funcionaba. El primer muro fue construido con el asesoramiento de la cristalógrafa Margaret Hinkle en una playa de Jalisco, hecho de hormigón sobresaturado de sal. Un tercio del mismo estaba por debajo de la arena, así que cada día, cuando subía la marea, succionaba el agua salada que hacía florecer más sal en su superficie. Con el tiempo, el muro se derrumbaría.

Con los mismos materiales, cemento y sal, se ha construido esta versión específicamente para esta exposición, que irá modificándose a lo largo de la misma con la aparición de más eflorescencias de sal en su superficie.

***Untitled (Efflorescence)*, 2018**

Concrete and salt, 10 x 2 m

This work is the result of research into efflorescence, which is a demolition strategy used in Mexico. When someone wanted to tear down a building but could not because it was listed as historical or for other reasons, they would drill small holes in the wall and fill them with salt, which would break down the cement and cause the wall to collapse on its own.

Gala Porrás-Kim has created several versions of this piece, with the aim of making a sculpture to see if the process actually worked. The first wall was built with the expert advice of crystallographer Margaret Hinkle on a Jalisco beach and made of salt-saturated concrete. One third of the wall was buried in the sand, so every day when the tide came in, the suctioning action of the salt water caused more salt blooms to appear on the surface. Over time, the wall will crumble and fall.

The same materials, cement and salt, were used to build another version specifically for this occasion, which will gradually change over the course of the exhibition as more salt blooms materialize.

Ring Mountain PCN's, 2018

Petroglifos de Ring Mountain
Grafito sobre papel, 183,5 x 184 cm

Ring Mountain (Tiburón, California) conserva algunos de los petroglifos más antiguos de los pueblos indígenas de la bahía de San Francisco, los miwok. Se cree que la gran roca era un lugar sagrado dedicado a la fertilidad, ya que su cara sur recuerda a un cuerpo femenino. En dicha cara, se conservan numerosos petroglifos de formas redondeadas u ovaladas de entre 3.000 y 5.000 años de antigüedad.

Ring Mountain PCN's, 2018

Graphite on paper, 183.5 x 184 cm

Ring Mountain (Tiburon, California) has some of the oldest petroglyphs made by the Miwok people, indigenous residents of the San Francisco Bay Area. It is thought that the massive rock was a sacred spot associated with fertility, as the south face recalls the shape of a female body. That face is covered in pecked curvilinear nucleated (PCN) petroglyphs, circular or oval forms made between 3,000 and 5,000 years ago.

Precipitation for an Arid Landscape, 2021

Precipitación para un paisaje árido

Copal, polvo del almacén del Museo Peabody y agua de lluvia

Uno de los últimos trabajos de investigación de Gala Porrás Kim está centrado en el saqueo del Cenote Sagrado de Chichen Itzá realizado entre 1901 y 1940, cuando la expedición patrocinada por el Museo Peabody de Arqueología y Etnología de Harvard extrajo del cenote más de 30.000 piezas, ofrendas al dios de la lluvia que se habían conservado durante todos esos siglos al estar sumergidas en agua. Los objetos extraídos del cenote eran en su mayoría piezas de jade, oro y cobre, pero también madera y tejidos, así como figuras modeladas en copal. El copal, resina considerada la sangre de los árboles, era utilizada en distintas ceremonias y rituales mesoamericanos, especialmente los dedicados a Chaac, dios de la lluvia.

En esta obra, producida específicamente para la exposición, la artista ha creado un bloque mezclando copal con polvo obtenido del área de reserva del museo; periódicamente, este bloque es humedecido con agua de lluvia durante la exposición. Así, la escultura contiene los materiales extraídos del Cenote Sagrado: copal, polvo y lluvia, de forma que la artista indaga sobre el desplazamiento de esos objetos culturales, desde su función original a su «nueva vida» en las colecciones, donde desvelan nuevos relatos. Es una fusión de dos materias, copal y polvo, que a su vez refieren los dos tiempos, contextos y funciones del objeto: por un lado, la función primigenia del artefacto en tanto pieza de ritual y ofrenda; por otro lado, su actual condición de objeto de estudio, clasificado en una institución patrimonial. El copal y el polvo, el pasado y el presente, se entremezclan y se disuelven gracias al agua.

Precipitation for an Arid Landscape, 2021

Copal, dust from the Peabody Museum storage and rainwater

One of Gala Porrás-Kim's latest research projects is about the looting of the Sacred Cenote at Chichén Itzá between 1901 and 1940, when an expedition sponsored by Harvard's Peabody Museum of Archaeology and Ethnology removed over 30,000 items from the sinkhole, offerings to the rain god that had been preserved underwater for centuries. Most of the objects were jade, gold or copper, but there were also pieces made of wood, textiles and copal figurines. Copal, a resin called the "blood of trees", was used in different Mesoamerican ceremonies and rituals, particularly those associated with the rain god Chaac.

In this work, produced specifically for the show, the artist has created a block by mixing copal with dust from the museum's storage area which is periodically moistened with rainwater during exhibition. In this way, the sculpture embodies the materials extracted from the Sacred Cenote (copal, dust and rain), allowing the artist to investigate the journey of those cultural artefacts, from their original function to their "second life" in a museum where new narratives are revealed. It is a fusion of two substances, copal and dust, which represent the two times, contexts and purposes of the object: on the one hand, the artefact's original function as a ritual offering and, on the other, its current condition as a classified object of study in a heritage institution. The resin and the dust, past and present, blend together and dissolve under the influence of water.

***Leaving the Institution through
Cremation Is Easier than as a Result
of a Deaccession Policy, 2021***

*Dejar la institución por un proceso de
cremación es más sencillo que como
resultado de una política de baja*

Cenizas y carta dirigida a Alexander Kellner,
director del Museo Nacional de Brasil

En 2018, un incendio destruyó casi por completo el Museo Nacional de Brasil, en Río de Janeiro, y unos 20 millones de objetos de la colección quedaron reducidos a cenizas. Entre los elementos afectados estaba el esqueleto de «Luzia», los restos de una mujer joven de cerca de 11.500 años de antigüedad, que fueron descubiertos en una cueva del estado de Minas Gerais en los años 70, y que constituían el fósil más antiguo encontrado en América. En el incendio, se perdieron el 20 % de sus restos. Tras este incidente, Gala Porras-Kim escribió al director del museo, Alexander Kellner, para solicitarle que los restos de Luzia fuesen tratados como restos humanos y no como meros objetos de estudio. En vez de pensar en reconstruir de nuevo el fósil científicamente, la artista instaba a otorgar un reposo digno a sus restos.

Más allá de las cuestiones de la conservación física, el interés de Porras-Kim reside en aquellas características incorpóreas e intangibles que conforman la esencia de los objetos culturales. En esta obra, imprime la huella de una mano en una servilleta, con las cenizas obtenidas del incendio. Así, «una huella enmarcada de una mano carbonizada actúa como la firma afirmativa del espectro de Luzia». Además, en la carta al director, cuestiona el modo en que la conservación material se prioriza frente a los cuidados de la función ritual.

***Leaving the Institution through
Cremation Is Easier than as a Result
of a Deaccession Policy, 2021***

Ash, napkin and letter to Alexander Kellner,
Director of the Museu Nacional do Brasil

In 2018, a fire almost completely destroyed the Museu Nacional do Brasil in Rio de Janeiro, and approximately 20 million artefacts from the collection were reduced to ashes. One of the victims was “Luzia”, the remains of a young woman who lived nearly 11,500 years ago that were found in a cave in the state of Minas Gerais in the 1970s and constitute the oldest human fossil discovered in the Americas to date. Twenty percent of the remains were lost in the fire. After the incident, Gala Porras-Kim wrote to the Museum’s Director, Alexander Kellner, with a request that Luzia’s bones be treated as human remains rather than mere objects of study. Rather than trying to scientifically reconstruct the fossil, she urged him to let her bones rest in dignity and peace.

More than physical conservation, Porras-Kim is primarily interested in the non-physical, intangible characteristics that constitute the essence of cultural artefacts. In this work, she used ashes from the museum fire to leave a handprint on a napkin, “the framed impression of a blackened hand that acts as the affirmative signature of Luzia’s ghost”. In her letter to the director, she also challenged the fact that an object’s material conservation takes precedence over the preservation of its ritual significance.

Out of an Instance of Expiration Comes a Perennial Showing, 2022

De una instancia de caducidad surge una muestra perenne

Esporas del Museo Británico y dextrosa de patata con agar sobre muselina

Esta obra ha sido realizada a partir de esporas obtenidas de los almacenes del Museo Británico, incorporando este moho museístico a una tela blanca. En las colecciones del museo, el moho se posa invisible sobre los objetos llegando a formar parte del propio museo y de sus fondos. Al ser ahora cultivado, la colección sale de alguna manera de la institución a través de sus esporas. Este moho que en las áreas de reserva se comería los objetos, crece fuera de ese contexto en una nueva forma, pues a través de los microorganismos, se va expandiendo como materia viva, floreciendo aleatoriamente en la superficie y reproduciéndose por toda la superficie de la tela.

De nuevo, se introduce en esta obra, como protagonista, un elemento indeseable en el ámbito de la conservación museística: el moho y la descomposición subsecuente. Al igual que en un proceso alquímico, en sus obras Porrás-Kim interviene las cenizas, el polvo y el moho y les otorga un nuevo valor y significado. Al hacerlo, invierte el enfoque institucional: el valor de un objeto se legitima con su presencia en el museo, y en este caso, la presencia de moho en una obra transforma los restos en algo valioso.

Out of an Instance of Expiration Comes a Perennial Showing, 2022

Spores from the British Museum and potato dextrose agar on muslin

This work was made by collecting spores from the storage facilities of the British Museum and transferring that museal mould to a piece of white cloth. Settling on artefacts invisibly yet ubiquitously, mould becomes part of the museum and its holdings. Yet this case, the intentionally cultivated spores somehow bring the collection out of the institution. The same mould that would eat away at objects in storage takes on a new form outside that context; the living microorganisms spread, blooming in random spots and taking over the entire surface of the fabric.

The star of this piece is, once again, an undesirable element from the perspective of museum conservation: mould and its decomposing effects. In her works, Porrás-Kim treats ashes, dust and mould as ingredients in an alchemical process, giving them new worth and meaning. In doing so, she essentially reverses the institutional approach: an artefact's value is confirmed by its presence in a museum, and in this case the presence of mould spores on a work transforms the remains into something valuable.

***A Terminal Escape from the Place that
Binds Us, 2021***

Un escape terminal del lugar que nos ata

Tinta sobre papel y carta dirigida a Soomi Lee,
directora del Museo Nacional de Gwangju,
180 x 131 x 5 cm

En la búsqueda de una convivencia de los restos humanos como objetos de estudio y sus derechos como cuerpos después de la muerte, se encuentran los deseos de las personas a las que pertenecieron esos restos. Realizada a través de la encromancia, la adivinación por manchas de tinta, la pieza es un marmoleado sobre papel donde se suspenden en agua pigmentos vívidos que permitan contactar con los espíritus de esas personas para que nos indiquen el lugar que prefieren como emplazamiento digno de reposo.

***A Terminal Escape from the Place that
Binds Us, 2021***

Ink on paper and letter addressed to Soomi Lee,
Director of the Gwangju National Museum,
180 x 131 x 5 cm

In the quest for a proper balance between preserving human remains as objects of study and respecting their right to dignity after death, we should consider the desires of the individuals who once inhabited those bodies. Created using encromancy, the art of divination by ink stains, the piece uses paper marbling techniques, in which brightly coloured dyes float on water, to contact the spirits of those people and ask about their preferred place of eternal rest.

Forecasting Signal, 2021

Señal predictiva

Arpillera, grafito líquido, tinta, agua ambiental y panel

El agua se encuentra literalmente presente en algunas obras de la muestra, como esta, conformada por una tela impregnada de grafito que se va mojando con la humedad de la atmósfera de la sala y acaba goteando para crear una llovizna de grafito, que registra y mancha un soporte en el suelo. El nombre de la pieza no sólo alude a la previsión meteorológica, sino también al presagio del devenir, al vaticinio de las futuras derivas de los objetos frente a la interpretación y la descripción arqueológica que se les impone.

Se trata de una transición del aire de la sala por los estados de la materia, del gaseoso al líquido. La acuosidad de la atmósfera, extraída de ese aire y filtrada a través del grafito, se convierte en el instrumento de dibujo que captura la esencia del lugar sobre un lienzo en blanco.

Forecasting Signal, 2021

Burlap, liquid graphite, ink, ambient water and panel

Water is literally present in several of the works on display, like this one, a piece of graphite-impregnated fabric that sucks the moisture from the air inside the gallery. The cloth eventually starts to drip, creating a graphite shower that marks and stains a panel on the floor. The title alludes not only to weather forecasts but also to second sight, the prediction of the future becomings of objects through the interpretation and archaeological description that is imposed on them.

What we see here is the air in the room transitioning from one state of matter to another, from gas to liquid; the moisture, absorbed from that air and filtered through the graphite, becomes the drawing tool that captures the essence of the place on a blank canvas.

Rongorongo Text K (RR19), Living and Non Living, 2017

Rongorongo texto K (RR19), vivos e inertes
Grafito sobre papel, adhesivo y marco de caoba,
56 x 74 x 6 cm

Rongorongo Text M (RR24), 1 5 8 10 4 6 7 2, 2017

Rongorongo texto M (RR24), 1 5 8 10 4 6 7 2
Grafito sobre papel, adhesivo y marco de caoba,
49 x 49 x 6 cm

En la Isla de Pascua se descubrieron partir del siglo XIX una serie tablillas de madera con un sistema de escritura, *rongorongo*, que sigue sin ser descifrado actualmente.

En esta obra, Porrás-Kim combina dibujos de este lenguaje con dibujos de objetos de dicha isla, creando un sistema de conocimiento donde el texto parece dar significado al objeto. Sin embargo, dado que no se puede obtener ningún significado de la conexión de los dos elementos, la obra plantea una reflexión sobre cómo las instituciones dependen de la combinación de los dos sistemas (obra/artefacto y texto), y cómo los humanos se comunican de múltiples maneras, a menudo simultáneamente.

Rongorongo Text K (RR19), Living and Non Living, 2017

Graphite on paper, adhesive, mahogany frame,
56 x 74 x 6 cm

Rongorongo Text M (RR24), 1 5 8 10 4 6 7 2, 2017

Graphite on paper, adhesive, mahogany frame,
49 x 49 x 6 cm

A number of wooden tablets were discovered on Easter Island, beginning in the nineteenth century, that bear a system of writing called *rongorongo*. To date, no one has been able to decipher the carved tablets.

In this work, Porrás-Kim pairs drawings of this unknowable language with drawings of objects from the island, creating a system of knowledge where the text appears to attribute meaning to the object. Yet, since no meaning can be gleaned from the connection of the two elements, the work has more to say about how institutions depend on pairing the two systems (artwork/artefact and text) and how humans communicate in multiple ways, often simultaneously.

Mesoamerican Negative Space 1, 2017

Mesoamérica espacio negativo 1

Plexiglás, grafito y luz fluorescente,
122 x 121 x 2 cm

Mesoamerican Negative Space 2, 2017

Mesoamérica espacio negativo 2

Plexiglás, grafito y luz fluorescente,
122 x 83 x 2 cm

Estas dos piezas forman parte de una serie en la que se destacan los espacios negativos de los glifos prehispánicos que nunca han sido descifrados, por lo que no se ha podido acceder a su significado original.

Las cajas de luces toman antiguos textos mesoamericanos del centro de México. Cada uno de estos glifos se recontextualiza en un nuevo orden simbólico, presentando diferentes posibilidades de significado y centrándose exclusivamente en las cualidades formales y estéticas de la escritura.

Mesoamerican Negative Space 1, 2017

Plexiglass, graphite, fluorescent light,
122 x 121 x 2 cm

Mesoamerican Negative Space 2, 2017

Plexiglass, graphite, fluorescent light,
122 x 83 x 2 cm

These two pieces are part of a series that focuses on the negative spaces of pre-Columbian glyphs which have never been deciphered, denying us knowledge of their original significance.

The lightboxes take ancient Mesoamerican texts from central Mexico and recontextualize each glyph in a new symbolic order, suggesting different possible meanings based solely on the formal and aesthetic properties of the writing.

Provenance

(Marseille Reconstruction 3), 2016

Procedencia (Reconstrucción de Marsella 3)

Lápiz de color y tinta acrílica, 76,2 x 63,5 cm (c/u)

Durante una residencia en el FRAC de Nantes, la artista descubrió un vertedero de piezas cerámicas que eran descartadas por no cumplir los requisitos de calidad y fue recogiendo los diferentes fragmentos para reconstruir las piezas que nunca fueron, a modo de restos arqueológicos. Por cuestiones relativas a su titularidad, el trabajo resultante no puede ser trasladado. Por ello, cada vez que se incluye en una exposición, la artista realiza un dibujo del mismo para exponerlo junto a las otras piezas.

Provenance

(Marseille Reconstruction 3), 2016

Coloured pencil, acrylic ink, 76.2 x 63.5 cm (each)

During a residency at the FRAC in Nantes, the artist came across a pile of pottery that had been discarded because of their inferior quality. She decided to collect different sherds and try to reassemble the pieces they never were. For reasons of ownership, the resulting work cannot be moved, so every time it is included in an exhibition, the artist makes a drawing of it to be displayed alongside the other pieces.

Cascajal Block, Transfer Slab, 2013

Bloque de Cascajal, piedra de transferencia

Piedra caliza, 68,58 x 53,34 x 5,08 cm

Descubierta a finales del siglo XX en Veracruz (México), el Bloque de Cascajal está considerado como la muestra más antigua de escritura en el continente americano perteneciente a la cultura olmeca.

Pertenece a la serie *The Mute Object and Ancient Stories of Today*, en ella la artista realizó réplicas de algunos objetos arqueológicos que contenían sistemas de escritura sin descifrar de lenguas de Mesoamérica, invitando a la abstracción del lenguaje a través de su recodificación. La acción se completa con la participación activa del espectador, al poder realizar un calco las piezas por medio de la técnica del frotado.

Cascajal Block, Transfer Slab, 2013

Limestone, 68.58 x 53.34 x 5.08 cm

Discovered in the late twentieth century in Veracruz, Mexico, the Cascajal Block was made by the Olmec culture, and the characters on it are considered to be the earliest writing system in the New World.

It belongs to a series titled *The Mute Object and Ancient Stories of Today*, in which the artist made replicas of archaeological artefacts bearing undeciphered writing systems of Mesoamerican languages, recoding language to invite its abstraction. The work is completed with the active participation of spectators, who can make rubbings of the replicas if they wish.

***Rehearsal for Surveying the Ruins*, 2014**

Ensayo para inspeccionar las ruinas

Vídeo, 3' 20"

El vídeo muestra imágenes de una roca submarina que oculta tanto como revela, permitiendo vislumbrar las superficies indeterminadas de las rocas que se desvanecen dentro y fuera de la vista a lo largo del fondo oscuro del río Papaloapan, donde se han encontrado piedras con escritura ístmica sin descifrar.

***Rehearsal for Surveying the Ruins*, 2014**

Video, 3' 20"

Video shows footage of an underwater boulder that conceals as much as it reveals, allowing glimpses of the indeterminate surfaces of rocks that fade in and out of view along the murky bottom of the Papaloapan River where stones with undeciphered Isthmian writing have been found.

Whistling and Language

Transfiguration, 2012

Silbidos y transfiguración lingüística

Sonido, 11' 29"

Esta pieza sonora es una grabación del zapoteco, lengua indígena de Oaxaca (México), que traduce directamente palabra por palabra la forma hablada a la silbada. Al ser una lengua tonal, el significado de las palabras se encuentra en la misma entonación, por lo que se pueden codificar en silbidos y así comunicarse. Al relacionarse mediante silbidos, la población indígena era capaz de disfrazar las palabras ante los españoles, que lo veían como un juego. Hoy en día, en Oaxaca hay una lucha lingüística en la que el zapoteco se ha convertido en una lengua en peligro de extinción.

Whistling and Language

Transfiguration, 2012

Sound, 11' 29"

Recording of Zapotec, an indigenous language of Oaxaca (Mexico), which words are translated directly one-to-one from spoken to whistled form. As a tonal language, the meaning of the words is in the same intonation, so they can be encoded in whistles and thus communicated. By communicating through whistling, the indigenous population was able to disguise the words to the Spaniards, who saw it as a game. Today, in Oaxaca there is a linguistic struggle in which Zapotec has become an endangered language.

One Iron Nail Reconstruction, 2018

Reconstrucción de un clavo de hierro

Madera de deriva, arcilla, grafito, cuero, metal y grafito sobre papel, 134 x 28 x 32,5 cm y 30 x 22,5 cm

One Dirt Ring Reconstruction, 2016

Reconstrucción de un anillo de tierra

Caoba y metal, 58 x 114 x 8 cm

Interesada por las técnicas de conservación y colección del museo y en los objetos culturales y su significado, Porrás-Kim colaboró con el Museo Fowler de la Universidad de UCLA (California, Los Ángeles) seleccionando con el personal del museo los objetos que no estaban identificados y que no contenían indicadores conocidos de procedencia, fecha o sitio de origen. Con ellos realiza una serie de propuestas en forma de nuevos objetos con posibilidades de interpretación infinitas, especulando sobre las posibles historias de estos fragmentos. El gesto artístico de recomponer y redibujar genera nuevas narrativas potenciales de objetos que de otro modo se perderían para la historia.

A través de una serie de enfoques que impregnan de un nuevo significado a materiales con poco o ningún valor cultural, Porrás-Kim reflexiona sobre los límites de las prácticas museológicas a través de las estrategias del arte contemporáneo, permitiendo que los materiales se muevan de sus ubicaciones y generen una nueva lógica expositiva.

One Iron Nail Reconstruction, 2018

Driftwood, clay, graphite, leather, metal and graphite on paper, 134 x 28 x 32.5 cm and 30 x 22.5 cm

One Dirt Ring Reconstruction, 2016

Mahogany and metal, 58 x 114 x 8 cm

Motivated by her interest in museum conservation and collecting practices and in cultural artefacts and their meanings, Porrás-Kim worked with the staff of the Fowler Museum at UCLA to select objects within the collection that are unidentified, lacking indicators of provenance, date or site of origin. She then presented them as new objects whose possibilities for interpretation are endless, speculating on the potential histories of those fragments. The artistic gesture of reframing and redrawing breathes new life into the potential narratives of objects that would otherwise be lost to history.

Via different approaches that imbue materials with little to no cultural value, Porrás-Kim considers the limits of museological practices through the strategies of contemporary art, allowing materials to leave their assigned locations and embrace a new logic of exhibition and display.

Prospective Rock Artifact Projection 2,

2014

Proyección potencial de artefactos rocosos

2

Granito descompuesto, caoba, vidrio, grafito
sobre papel y rotulador. Dibujo: 47 x 30,5 cm,
escultura: 30,5 x 46 x 22,5 cm

Dentro de sus estudios sobre los hallazgos arqueológicos y las lenguas prehispánicas de Oaxaca, y más concretamente del idioma zapoteco, la artista presenta las rocas de la región como posibles soportes de unos escritos perdidos por la erosión y el paso del tiempo. Con la técnica del *frottage*, se invita al público a sacar la textura y los detalles lineales que presenta la piedra.

Prospective Rock Artifact Projection 2,

2014

Decomposed granite, mahogany, glass, graphite
on paper, felt-tip pen. Drawing: 47 x 30.5 cm,
sculpture: 30.5 x 46 x 22.5 cm

As part of her research into the archaeological traces and pre-Columbian languages of Oaxaca, particularly Zapotec, the artist presents the rocks of this region as possible “writing tablets” whose texts were eliminated by erosion and the effects of time. Visitors are invited to make a rubbing of the surface to bring out the linear details and texture of the stone.

For Learning Zapotec Verbs, 2012

Para aprender los verbos zapotecos

Madera, lápiz, papel, alambre y rocas encontradas, 127 x 95,25 x 6,35 cm

La obra es un tarjetero para memorizar los verbos zapotecos. Los verbos están escritos por una cara en zapoteco de San Lucas Quiaviní, una lengua oral que ha sido lentamente incorporada a la forma escrita. La ortografía de estos verbos fue decidida por el instructor Felipe López, quien escribió el diccionario de este idioma, por lo que la ortografía fonética también se utiliza para distinguirlos de otros dialectos del zapoteco. La versión en inglés del verbo aparece en la parte posterior. Las piezas son intercambiables para facilitar el aprendizaje.

For Learning Zapotec Verbs, 2012

Wood, pencil, paper, wire and found rocks,

127 x 95.25 x 6.35 cm

This piece is a place card holder for memorizing Zapotec verbs. The verbs are written on one side of the cards in San Lucas Quiaviní Zapotec, an oral language that has slowly developed a written form. The spelling of these verbs was decided by Felipe López, the scholar who wrote the dictionary for this language, so phonetic spelling is also used to distinguish it from other Zapotec dialects. The English translation of the verb appears on the back. The cards are interchangeable for ease of learning.

Notes after G.M. Cowan 2, 2012

Apuntes tras G.M. Cowan 2

Grafito sobre papel y post it, 22,86 x 17,78 x 7,62 cm

Uno de los muchos estudios sobre las lenguas y dialectos de Oaxaca (México) es el publicado en 1948 por George M. Cowan sobre el mazateco. En él se describen los diferentes tipos de silbidos utilizados para comunicarse y cómo realizarlos. El dibujo que vemos aquí está hecho según las instrucciones para la colocación de los dedos y los labios.

Notes after G.M. Cowan 2, 2012

Graphite on paper and post it,

22,86 x 17,78 x 7,62 cm

One of the many studies on the languages and dialects of Oaxaca (Mexico) is the one published in 1948 by George M. Cowan on Mazatec. It describes the different types of whistles used for communication and the instructions for producing them. The drawing we see here is made according to instructions for finger and lip placement.

Composite Reconstruction, 2019

Reconstrucción compuesta

Piedra, goma espuma, pintura acrílica, metal y madera, 15,2 x 23 x 24 cm

Esta obra pertenece a una serie de esculturas creadas a partir de la adhesión de dos piedras cuya unión se cubre con pintura acrílica. En palabras de la propia artista: «Estas formaciones rocosas, compuestas de materia que abunda en el suroeste de EE.UU., son proyecciones de lo que pudieron ser en el pasado, antes de que la exposición a los elementos provocara su fragmentación». Continúa así su interés por reimaginar los objetos que nos rodean y su investigación de la representación visual etnográfica y estética de los modelos museológicos de exposición.

Composite Reconstruction, 2019

Southwest stone, foam, acrylic paint, metal, wood, 15.2 x 23 x 24 cm

This piece belongs to a series of sculptures made by adhering two stones and covering their joint in acrylic paint. In the words of the artist, “These rock formations, composed of matter found in abundance in the southwest of the U.S., amount to projections of what they may have been in the past, before exposure to the elements caused their fragmentation.” The project confirms her interest in reimagining the objects around us and investigating the ethnographic and aesthetic representation of museum display models.

***Muscle Memory*, 2017**

Memoria muscular

Vídeo, 6' 10"

Muscle Memory es un vídeo que graba la sombra de los movimientos musculares de una bailarina mientras ejecuta una danza tradicional coreana. Se pidió a la bailarina que interpretara de memoria una canción tradicional muy antigua, sin indicaciones ni música, para ver cómo su cuerpo retenía los movimientos históricos tradicionales específicamente coreografiados y el impulso de interpretación de su propio cuerpo. La danza alberga, intrínsecamente, una vulnerabilidad ontológica en tanto que es difícil que se transmita de forma perfecta 1:1, de manera idéntica y auténtica. Aquí, un cuerpo bailando en la sombra conserva el registro histórico de la danza tradicional, al mismo tiempo que se mantiene abierto a la variación de la bailarina.

***Muscle Memory*, 2017**

Video, 6' 10"

Muscle Memory is a video recording the shadow of a dancer's muscle movements as they perform a traditional Korean dance. The dancer was asked to perform a very old traditional song from memory, without any cues or music, to see how her body would retain traditional historical movements that are specifically choreographed and her own body's impulse for interpretation. Fundamentally, dancing harbors ontological vulnerability in that it is difficult for it to be transmitted in a perfectly 1:1, identical and preserved manner. Here, a dancing body under shadow retains historical record of traditional dance, while remaining open for the dancer's variation.

Los Ángeles, a 16 de febrero de 2021

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

RE: Un escape terminal del lugar que nos ata

Estimada Srta. Lee:

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

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

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

Nuevamente le agradezco su atención, consideración y tiempo.

Atentamente,
Gala Porrás-Kim

Los Ángeles, 31 de julio de 2021

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

Asunto: Es más fácil dejar el museo por medio de una cremación que hacerlo como resultado de una política de bajas en la colección

Estimado Sr. Kellner:

Muchas gracias por permitirme trabajar con Luzia, el fósil humano más antiguo que forma parte de la colección del Museo Nacional de Brasil. En el pasado he mantenido numerosas conversaciones con empleados de distintos museos para entender las condiciones de almacenamiento de las personas en instituciones como la suya. Esos restos, que son partes materiales de individuos que no pueden decidir y expresar directamente cómo deben ser conservados, plantean algunas preguntas sobre su existencia actual en el museo —fuera del lugar destinado a su reposo final— e invitan a analizar con más detenimiento algunos sucesos relacionados con su estado que podrían hacer referencia a la vida de ultratumba deseada por ellos.

El incendio que devoró su institución en 2018 fue un suceso trágico y, dado que muchos de estos restos se quemaron en él, ya no pueden existir principalmente como objetos históricos —su función desde que fueron desenterrados—, sino como cenizas de restos incinerados. Esto podría verse como una forma de que las personas atrapadas en la colección escapen de su vida institucional, dado que es más fácil dejar el museo por medio de una cremación que hacerlo como resultado de una política de bajas en la colección.

El Museo Nacional de Brasil ha hecho un esfuerzo considerable para reunir y conservar los restos de Luzia que sobrevivieron al incendio con el fin de restaurar la colección en la medida de lo posible, y en la actualidad se está reconstruyendo el 80 % de su cuerpo. Estos esfuerzos van dirigidos a evitar el deterioro físico actual de Luzia como objeto, sin dar prioridad a sus deseos para la vida de ultratumba, fueran estos cuales fueran. Este tejido mezclado con ceniza del incendio podría ser lo más cercano a una urna cineraria para albergar sus cenizas hasta que intenten verla como persona y deje de ser tan solo un objeto de la colección. Por tanto, me gustaría proponer que se incinerara lo que queda de sus restos, ya que cuando el museo libere la forma que, a su juicio, debería tener Luzia como objeto, regresará de nuevo a su vida como cadáver.

Gracias de nuevo por su atención, su consideración y su tiempo.

Atentamente,
Gala Porrás-Kim

Nueva York, 20 de noviembre de 2021

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

RE: Mediando con la lluvia

Estimada Srta. Pickering:

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

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

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

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

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

Atentamente,
Gala Porras-Kim

Londres, 26 de enero de 2022

D. Daniel Antoine
Conservador interino
C. C.: John H. Taylor
Departamento de Egipto y Sudán. Museo Británico
Great Russell Street, Londres, WC1B 3DG

Asunto: Vistas más allá de la tumba

Estimado Sr. Antoine:

Gracias por su investigación y por poner a disposición del público la información relativa a los planes para la vida después de la muerte de los egipcios de la Antigüedad que forman parte de su colección. Resulta evidente en el trabajo realizado por su departamento que el Museo Británico se preocupa de cuidar e investigar a las personas incluidas en su colección. Los esfuerzos de conservación de los restos materiales de egipcios antiguos que su departamento lleva a cabo son excepcionales e importantes, y parecen coincidir con los planes de esas personas para su vida de ultratumba, según se desprende de su cuidadosa planificación, de su meticuloso nivel de detalle y de los recursos que dedicaban a la preservación del cuerpo y el espíritu. Dado que ellas definieron y expresaron cómo debían conservarse sus partes materiales y espirituales, esto plantea varias preguntas sobre su existencia presente en el museo —fuera del lugar elegido para su reposo final— e invita a realizar un análisis más profundo de su estado en su vida de ultratumba actual y futura.

Probablemente, muchos de estos individuos tienen diversas capacidades de reencarnación y existen hoy en día en innumerables formas, incluidas las momias y las estatuas concebidas como cuerpos alternativos para sus espíritus. Es posible que algunos se hayan adaptado ya a las formas existentes en las salas y los almacenes de su institución, de manera que, al conservarlos, el museo se ha convertido en su alojamiento actual. Puesto que carecemos de certezas sobre la mecánica de la vida en el más allá, podríamos interpretar los planes perpetuos de las personas que están a su cargo como una guía para su cuidado y, por extensión, su exhibición.

Como el museo «alberga la mayor colección de objetos egipcios existente fuera de Egipto y cuenta la historia de la vida y la muerte en el valle del Nilo en la Antigüedad», la tarea de entender y respetar los planes eternos de tantas personas podría parecer abrumadora. Por suerte, muchas de las cartelas que se pueden ver actualmente en el museo ya detallan los requisitos relacionados con su exhibición. Estas directrices podrían no interferir con la museografía y las actividades cotidianas del museo, y tener en cuenta las posturas e ideas de esas personas sobre las vistas más allá de la tumba podría ser una oportunidad de mostrar deferencia hacia esa milenaria audiencia desde el punto de vista de la conservación. Este pequeño paso dirigido a reparar la posible interrupción causada por el traslado de quienes planificaron tan bien su descanso puede ampliar nuestro conocimiento de aspectos de la vida que actualmente nos resultan inaccesibles.

Gracias de nuevo por su atención, su consideración y su tiempo.

Atentamente,
Gala Porrás-Kim