

# **Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de los museos**





# ÍNDICE

.....

<b>Museos ¿Para qué?</b> Américo Castilla .....	5
<b>Descolonialidad y museos</b> Walter Mignolo .....	8
<b>Lista de ensayos</b> .....	16
<b>Mirar y pensar desde la decolonialidad</b> .....	17
<b>Otras formas de mirar (y de pensar): una propuesta para hacerlo.</b> Museo Regional (Querétaro, México)   Paulina Macías, María del Rosario Bravo y Eva Lilia Acosta	
<b>Tiempo para escucharnos</b> .....	26
<b>Manifestaciones del arte indígena en Colombia</b> Museo de Arte Moderno de Medellín (Medellín, Colombia)   Jorge Bejarano Barco	
<b>Barrio Adentro</b> .....	39
<b>Laboratorio de curaduría y museografía comunitaria.</b> Museo La Tertulia (Cali, Colombia)   Carlos Hoyos Bucheli	
<b>Programa Memorabilia</b> .....	50
<b>Por uma decolonização toponímica da cidade</b> Arquivo Histórico Municipal (São Paulo, Brasil)   Gabriela Almeida da Silva, Guilherme Galuppo Borba	
<b>Eurindia</b> .....	60
<b>Sonidos del territorio</b> Museo Casa Ricardo Rojas (Ciudad de Buenos Aires, Argentina)   Dra. Valeria C. Diaz y Dra. Carla V. Maranguello	
<b>Nuevas Narrativas Decoloniales</b> .....	78
<b>Proyecto: Ladx duu // Pueblo de hilo</b> Museo Textil de Oaxaca (Oaxaca, México)   Hector Manuel Meneses Lozano	
<b>El canon revisitado</b> .....	87
<b>Una mirada al arte europeo desde América Latina</b> Museo Nacional de San Carlos (Ciudad de México, México) - Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile)   Claudia Garay Molina, Mariano Meza Marroquín y Manuel Alvara- do Cornejo, Eva Cancino Fuentes, Gloria Cortés Aliaga; Jaime Cuevas Pérez, Paola López Eguiluz	
<b>Galería de imágenes</b> .....	98
<b>Descolonizar la cultura en clave digital</b> .....	99
Angela Cervellera y Giovanna Fontenelle	

Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de tu museo / Angela Cervellera... [et al.] ; Compilación de Angela Cervellera ; Editado por Angela Cervellera ; Gisela Curioni. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Wikimedia Argentina ; Fundación TyPA, 2024.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-631-90461-0-6

1. Museos. 2. Acceso a la Cultura. 3. Internet. I. Cervellera, Angela, comp. II. Curioni, Gisela, ed.  
CDD 060.9

**Fundación TyPA:** Es una organización sin fines de lucro radicada en Buenos Aires, Argentina, que promueve la reflexión y el contacto entre culturas, impulsando cambios positivos en los museos de América Latina.

**Web:** [www.tyapa.org.ar](http://www.tyapa.org.ar)

**Contacto:** [contacto@TyPA.org.ar](mailto:contacto@TyPA.org.ar)

 [www.wikidata.org/wiki/Q61931966](http://www.wikidata.org/wiki/Q61931966)  
 [ror.org/02by8jy67](http://ror.org/02by8jy67)

**Wikimedia Argentina:** Es una asociación civil que depende de la Fundación Wikimedia y cuyo objetivo es realizar programas e iniciativas que promuevan el uso y la participación de la comunidad local en los proyectos Wikimedia.

**Web:** [wikimedia.org.ar](http://wikimedia.org.ar)

**Contacto:** [cultura@wikimedia.org.ar](mailto:cultura@wikimedia.org.ar)

 [www.wikidata.org/wiki/Q18559618](http://www.wikidata.org/wiki/Q18559618)  
 [ror.org/03kky3p48](http://ror.org/03kky3p48)

**Compilación y edición:** Ángela Cervellera y Victoria López Zanuso

**Diseño gráfico y editorial:** Gisela Curioni



Este archivo está disponible bajo la licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional.

([creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.es](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.es))

La versión electrónica de acceso abierto de esta obra está permanentemente disponible en:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Publicacion\\_TyPA\\_Wikimedia\\_Argentina](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Publicacion_TyPA_Wikimedia_Argentina)

**Wikidata QID:** [www.wikidata.org/wiki/Q124461010](http://www.wikidata.org/wiki/Q124461010)

# MUSEOS ¿PARA QUÉ?

---

Quienes nos interesamos en las narrativas de los museos y encontramos significativa su presencia, no podemos dejar de constatar que en sus orígenes respondieron a los intereses de las elites políticas, económicas y culturales las que, con sus particularidades, aplicaron cierta correlación entre sus sistemas políticos de enunciación y los propios de sus museos. Tan eficaz fue esa estrategia, que aún hoy parece natural que muchos de los museos públicos -y por imitación también muchos privados- mantengan modalidades verticales de enunciar y no llama la atención la vetustez en que sus museos se expresan, sin dar lugar al diálogo con sus contextos sociales. Una vez que el capitalismo consolidó el sistema de mercado con sus estrategias y habilidades para incentivar el consumo, tampoco sorprendió que muchos museos apliquen esas técnicas de marketing para captar públicos y acoplar los hábitos corrientes de la ansiedad consumista y en particular turística con sus gift shops<sup>1</sup>, ofertas gastronómicas, y exposiciones de gran atractivo mediático. De todos modos, aún en los grandes museos con todas sus distracciones, es posible la mirada aguda, pausada y reflexiva de un sector del público que goza de la intimidad de la visita, mientras que otros transeúntes pasean, o corren<sup>2</sup>, sin mayor interés por las galerías. A partir de la segunda mitad del siglo XX se vivieron esas fuertes y contradictorias tendencias y, aunque con menor promoción, también surgieron ejemplos de una revisión del objetivo de los museos que tuvieron en cuenta a sus contextos mediante los ecomuseos, los comunitarios, y sorpresivamente la teoría del Museo Integral surgida de la Mesa de Santiago en 1972. Esas ideas como la de la nueva museología, sin embargo, no lograron abrirse camino en las acciones de los museos más establecidos de América Latina, a pesar de que en el campo doctrinario, como señala Walter Mignolo en esta misma publicación, existe suficiente bibliografía acerca de la teoría de la dependencia, la pedagogía del oprimido en el campo de la educación, la filosofía y teología de la liberación y la perspectiva de la colonialidad del poder.

La dramática desigualdad social de nuestra región contribuye a que las discusiones sobre esos temas continúen vigentes. En otras regiones, y en nombre de la descolonización, suena cada vez más fuerte el reclamo por la devolución de las piezas rapiñadas por Europa del Norte durante la época colonial, pero, salvo excepciones notables como las de Australia y Nueva Zelanda, la

---

<sup>1</sup> El Carrusel del Louvre, o el del Met de NY, serían casos extremos.

<sup>2</sup> Cineastas geniales como J L Godard, Bernardo Bertolucci y Agnes Vardá se mofan del museo vetusto, en este caso el Louvre, en tomas de sus respectivas películas *Bande á part* (1964), [https://www.youtube.com/watch?v=\\_6B-AZfwIGk](https://www.youtube.com/watch?v=_6B-AZfwIGk); *The Dreamers* (2003), <https://www.youtube.com/watch?v=FM6i-gESrQmk>; y *Rostros y Lugares* (2017), <https://www.youtube.com/watch?v=J0ybvJO2YmQ>

discusión acerca de la dependencia de la narrativa de los museos no es usual. En América no se restringe la discusión a las rapiñas desde una óptica “pos-colonial”, sino que somos conscientes de que la colonialidad del poder no operó solo en el pasado sino que lo hace al día de hoy en la conformación de nuestras subjetividades, lo que exigiría como primera medida un cuestionamiento de las funciones y condiciones que impone la modernidad/colonialidad a la institucionalidad y la narrativa de los museos. Esa constatación motivó el llamado a concurso y publicación de los proyectos guiados a modificar las narrativas de los museos de América Latina.

La intención de la sinergia entre Fundación TyPA y Wikimedia Argentina es conjugar, por un lado, los más de 20 años de experiencia de TyPA promoviendo el pensamiento crítico, la reflexión y los cambios superadores en los museos, entendidos como agentes de cambio y transformación a favor de las comunidades que los definen; y el rol estratégico que ocupa Wikimedia Argentina como organización a nivel regional en la construcción de conocimiento colectivo, abierto y diverso, bajo el compromiso de impulsar el desarrollo de una Internet más representativa de las comunidades del Sur.<sup>3</sup>

De la convocatoria participaron 50 proyectos provenientes de nueve países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala, México y Uruguay. Tras un exhaustivo análisis y el amplio interés que demostraron todos los proyectos, el jurado compuesto por Walter Mignolo, Américo Castilla (Fundación TyPA) y Giovanna Fontenelle (Fundación Wikimedia) seleccionó siete ensayos excepcionales que forman parte de la presente publicación.

Cuatro de los siete proyectos seleccionados mediante este concurso, tuvieron lugar en México y Colombia, y los otros tres provienen de Brasil, Chile y Argentina. Ellos registran acciones y reflexiones de los museos con plena consciencia de los contextos sociales en que operan y los condicionamientos y mandatos implícitos en su funcionamiento. Los casos que a continuación se presentan, exhiben la posibilidad de que los museos puedan servir de plataformas de restitución de saberes invisibilizados por la matriz colonial de poder. La co-creación de programas conjuntamente con representantes de comunidades postergadas, del modo en que lo incentiva el Museo Textil de Oaxaca; la construcción de vínculos afectivos y duraderos que habilitan la liberación del flujo de la polisemia del barrio, como lo ejemplifica el Museo La Tertulia de Cali; la conciencia de la racialización y jerarquía de los cuerpos marcados por el canon europeo, y demostrado de modo empírico por el Museo Nacional

---

<sup>3</sup> Desde 2021, Wikimedia Argentina ha incorporado el eje de descolonización en sus programas operativos. La línea de descolonización fue abordada como estrategia a nivel regional, convocando a organizaciones afiliadas del movimiento Wikimedia y de la sociedad civil de Argentina, de América Latina y el Caribe a trabajar colectivamente en una definición de descolonización que invitara a reflexionar y situar este proceso en los territorios digitales. A partir de esto, fue confeccionado un documento que ha servido como punto de partida para posicionar a Wikimedia Argentina en el debate sobre la descolonización de internet desde sus propias prácticas. El documento se encuentra disponible en <https://wikimedia.org.ar/2022/05/30/un-marco-de-descolonizacion-para-las-iniciativas-de-wikimedia-argentina>

de Bellas Artes de Chile en un programa en conjunto con el Museo Nacional San Carlos de México; la pausa que exige la conexión emotiva por medio de la apelación a la ritualidad, a fin de que afloren las fuentes legítimas de conocimiento y sabiduría y sean restituidas, como lo hizo el Museo de Arte Moderno de Medellín; los procesos colectivos de activación patrimonial por medio de la apelación a las lenguas maternas como nos muestra el Museo Ricardo Rojas; la pedagogía de la pregunta conforme a las enseñanzas de Paulo Freire que conduce a desaprender lo aprendido según lo ejemplifica el Museo Regional de Querétaro; y las acciones en una especie de museo expandido de una ciudad con sus calles y barrios periféricos de Sao Paulo, donde se propone reconstruir vínculos entre subjetividades y colectivos para los que la historiografía resulta insuficiente.

Además, se otorgaron premios a dos ensayos (“Mirar y pensar desde la descolonialidad. Otras formas de mirar (y de pensar): una propuesta para hacerlo” del Museo Regional de Querétaro, México y “Tiempo para escucharnos. Manifestaciones del arte indígena en Colombia”, del Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia) por destacarse en su planteo descolonial y su proyecto museístico. Estos recibieron 10 libros fundamentales sobre descolonización<sup>4</sup> a los fines de ampliar las bibliotecas de sus espacios culturales y continuar profundizando en esta línea.

Todos los proyectos tienen en común el compromiso con la escucha activa, que demanda no solo un par de oídos alertas sino el ejercicio de empatía que compromete a los cuerpos, las nociones de tiempo y la apertura amorosa a lo inapresable e incierto. Los ejemplos que nos brindan los proyectos seleccionados pueden interpretarse en una o más de las macro perspectivas originadas en América con alcance global, como las describen Walter Mignolo y Rita Segato, en el artículo que se lee a continuación, y nos introducen a una apreciación compleja de las enunciaciones que propiciamos para los museos del siglo XXI.

---

**Américo Castilla**

Fundación TyPA

---

<sup>4</sup> *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*, de Anibal Quijano; *Crítica de la Colonialidad en ocho ensayos*, de Rita Segato; *Rutas decoloniales*, de María Eugenia Borsani; *El lado más Oscuro del Renacimiento*, de Walter Mignolo; *Hind Swaraj*, de Mahatma Gandhi; *Discurso sobre el colonialismo*, de Aimé Césaire; *Siete ensayos sobre la realidad Peruana*, de Juan Carlos Mariátegui; *Una lectura decolonial de la historia de los haitianos*, de Jean Casimir; *Indisciplinar las Ciencias Sociales*, de Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez (editores) y *A descolonizar las Ciencias Sociales*, de Tuhiwai Smith.

# DESCOLONIALIDAD Y MUSEOS

---

“Descolonizar las narrativas de tus museos” es una consciente invitación a reflexionar en las narrativas que generaron y mantienen la imagen implícita de la institución Museo y en particular de tu Museo, es decir, el museo en el que están involucradas las personas que participaron en el llamado a este concurso. Es más, la invitación a descolonizar la narrativa de tus museos no es una invitación en la que el verbo descolonizar flota en las nubes a disposición de quien desee invocarlo y usarlo sin referencias y anclajes, sino que invita a hacerse cargo de una de las cuatro grandes perspectivas que surgieron en América del Sur (la América Ibérica, castellana y portuguesa, también denominada “Latina”).

**Esas cuatro macro-  
perspectivas de factura  
local con alcance global  
fueron identificadas por  
Rita Segato<sup>1</sup>:**

**1**

Los debates (a veces teoría) de la dependencia. Si bien estos debates en los 60s atendieron específicamente los aspectos político-económicos del Tercer Mundo dependiente del Primer Mundo, los museos y las universidades, el conocimiento y el sensorio, ni son ni pueden ser independientes cuando el estado, la economía, la universidad, los museos, son dependientes. Por eso “la narrativa de tu” museo convoca irrevocablemente “la narrativa del Museo”. El Museo, como institución europea creada en Europa occidental en el siglo XVII como tal es una institución eurocéntrica. La institución no es sólo espacio físico y los objetos que colecciona y organiza, sino que es también un *conjunto de narrativas* que proyectan la imagen de lo que el Museo es. La invitación de TyPA y Wikimedia Argentina fue la de “descolonizar las *narrativas de tu museo*”. Lo cual implica, desde el vamos, comenzar por la *dependencia de la imagen y narrativas museísticas*.

---

<sup>1</sup> Segato, R. (2013). La Crítica de la Colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda. Prometeo Libros.



## 2

La segunda macro-perspectiva identificada por Rita Segato es la de *la colonialidad del poder*, que abarca todos los órdenes de nuestra existencia: la colonialidad del saber, del creer, del sentir, del pensar. Esta perspectiva fue inaugurada por el sociólogo peruano Aníbal Quijano. Quijano estuvo vitalmente involucrado en los debates dependentistas. Por eso, es necesario entender que la colonialidad del poder es una extensión y profundización de la dependencia. Que incluye, recordemos, las *dependencias narrativas* que prohíben -no por ley sino por disuasión- cuestionar aquello que la prohibición da por sentado. En este caso, la narrativa y creencia de que el Museo es una institución que está y que no debemos preguntarnos *por qué está, desde cuando está, quién la creó, para qué, a beneficio de quién*. Descolonizar las narrativas de tu museo presupone preguntarte por la *modernidad (imperialidad) de la institución Museo* y por la *colonialidad de tu museo*. Si no comenzamos por interrogar la modernidad/colonialidad del Museo y de tu museo, la descolonialidad no tiene sentido. Descolonizar no es una tarea solo material -las exhibiciones que hagamos- sino conceptual: lo que podamos hacer en y con el Museo y con nuestro museo, depende de las estrategias de desprendimiento (de la modernidad/colonialidad) narrativo imbricado en el desprendimiento de nuestro accionar museístico y de las narrativas descoloniales que podamos construir.

## 3

La tercera macro-perspectiva surgida en América del Sur es la *pedagogía del oprimido*, asociada con el nombre de Paulo Freire. No es por azar que la pedagogía del oprimido surgió contemporáneamente con los debates de la dependencia. Sabemos, después de Quijano, que el *poder* es una malla simultánea de relaciones de *dominación/explo-tación-opresión/conflicto*. Es decir, no es posible dominar a quienes son iguales. Para dominar es necesario establecer la creencia tanto en quien domina como en quien es dominado/a y oprimido/a que el segundo factor es inferior al primero. No obstante, tal creencia no es nunca ni puede ser totalizadora, por eso de los intentos de dominación,

explotación y opresión surgen los conflictos. Tanto la teoría de la dependencia, la colonialidad del poder y la pedagogía del oprimido/a son manifestaciones diversas del conflicto que se proyectan en la *liberación y/o de la descolonialidad/descolonización*.

La expresión “educación bancaria” acuñada por Freire, nos dispone a distinguir *escolaridad de educación*. La escolaridad nos disciplina, la educación nos libera de la escolaridad. La institución Museo, y tu museo, fueron creados para escolarizar. La tarea de descolonizar las narrativas implica liberarlas de la dependencia y de la colonialidad. Pero para ello, la intuición y el empleo superficial del verbo “descolonizar” está lejos de ser suficiente. Es necesario investigar y revelar las tácticas y estrategias moderno/coloniales que mantienen las narrativas museísticas en el marco de la colonialidad del poder sensorial, educativo y reflexivo. *La pedagogía del oprimido es, a su manera, un proyecto de descolonización de las narrativas pedagógicas*. La descolonialidad necesita apoyarse sobre una comprensión cabal de la colonialidad imbricada en la institución Museo y en tú museo. Las narrativas por descolonizar son aquellas que proyectan la imagen “real” de los museos y que, en general, son pedagogías de opresión sensorial y gnoseológica ocultas bajo las dulces máscaras de la educación que modula y modela la colonialidad del saber y del ser. Por eso es imprescindible investigar cómo se ha gestado y perdura la colonialidad del concepto de Museo oculta bajo las máscaras de su misión civilizatoria.

## 4

La cuarta macro-perspectiva identificada por Segato tiene dos vertientes: la teología de la liberación y la filosofía de la liberación. La primera asociada a nombres como Gustavo Gutiérrez en Perú y Leonardo Boff en Brasil; la segunda, asociada al nombre de Enrique Dussel. Que estas dos perspectivas fueran contemporáneas a los debates de la dependencia tampoco es casual. Es el ethos de la época, de los 60s. El Movimiento de los Derechos Civiles en Estados Unidos explotó en 1969. Si bien fue básicamente un movimiento secular, la versión equivalente, aunque

preponderantemente masculina en sus inicios, fueron la teología y filosofía de la liberación<sup>2</sup>. Ambas presuponían la dependencia teológica y filosófica en el Tercer Mundo. Por lo tanto, la liberación implicaba la liberación teológica y filosófica de esa dependencia. Teología y Filosofía son, en estos casos, la colonialidad del marco del cual la teología y filosofía de la liberación intentan liberarse, para ser redundante. Por todo ello no es extraño que Dussel, en los últimos años, se haya incorporado a la descolonialidad entendida como proyecto de liberación. La Museología sería, en su respectivo ámbito, equivalente a la colonialidad de la Teología y la Filosofía. Podríamos así imaginar la “Museología de la Liberación”.

---

<sup>2</sup> Un caso excepcional fue el de la teóloga feminista argentina Marcella Althaus-Reid (2003). *La Teología Indecente*. Ediciones Bellaterra.

En este contexto podemos entender también *La Declaración de la Mesa de Santiago de Chile*, en 1972, un año antes del golpe militar que derrocara a Salvador Allende. Sin embargo, y a pesar de que la *Declaración* responde al espíritu de la época, fue convocada por la UNESCO, una institución comprometida con la *colonialidad*. Lo cual significa que la UNESCO intenta ser a la vez liberadora (La Organización de las *Naciones Unidas* para la Educación, la Ciencia y la Cultura), es un ente bajo el paraguas de las Naciones Unidas y sabemos que las Naciones Unidas fueron denominadas “Naciones” y no “Estados” porque el nominativo estaba ya ocupado: no podrían haberse denominado “Estados Unidos”, aunque el desplazamiento del nominativo no oculta, para quienes presten atención, la estrecha vinculación de la Institución que pregona lo global regulada por lo local. Descolonizar la narrativa del Museo, como institución, y de tú museo en particular no puede prescindir de la colonialidad en la cual se enmarca. De ahí los esplendores y miserias de la *Declaración de Santiago*.

No obstante, la preeminencia de estas cuatro perspectivas que a la vez relegan a segundo plano la hegemonía, ya en decadencia, de las teorías concebidas en el Atlántico Norte para resolver problemas del Atlántico Norte y se afirman en su localidad, conllevan también sus límites. Las cuatro perspectivas, además de ser en sus comienzos predominantemente masculinas, sobrellevan el peso de la “latinidad”. Esto es, las cuatro perspectivas germinan en el terreno de la experiencia de la población de ascendencia europea. Hoy ya no es posible ignorar que la población que descende de los pueblos originarios y de la diáspora africana tienen sus propios modos y perspectivas al enfrentarse con la colonialidad. Descolonizar las narrativas del Museo y de tú Museo en América del Sur/Central y Caribe, ya no puede ignorar que el pensamiento indígena y afro-diaspórico ya no necesitan “ser salvados”, puesto

que después de quinientos años estas poblaciones no sólo coexisten con la población “Latina” sino que han mantenido sus propias memorias, de sus saberes, de sus maneras de ser y de estar y de organización política para no sucumbir ante las dificultades de convivir en y con la sociedad “Latina”. Hoy por hoy podemos ya hablar de seis perspectivas locales de alcance global: la perspectiva de los pueblos originarios (diversas sin duda, pero arraigadas en sus cosmologías, no en la cosmología de occidente) y la de la población afro-diaspórica, diversas sin duda, dependiendo de los legados coloniales. El candomblé, santería, vudú y rastafari responden respectivamente a los legados portugueses, españoles, franceses e ingleses. No obstante, su “diversidad” tiene en común las memorias de África reconstruidas en el continente americano.

De modo que, para descolonizar las narrativas del Museo en América del Sur y Caribe, y de *tú museo*, no es suficiente que curadoras y curadores descendientes de Europeas y Europeos (aunque sean mestizas/os y mulatas/mulatos de sangre pero europeas y europeos de mente) “incluyan” *lo indígena o lo africano*, puesto que toda inclusión depende de las decisiones de las y los incluyentes. Por otra parte, no es seguro que el museo sea una institución relevante para los pueblos originarios y la diáspora africana. Si lo es, es a ellas y ellos que les corresponde decir qué hacer. Y si no lo es, pues ya al ignorar la relevancia del museo en su propia cultura es, de hecho, una contundente descolonización de las narrativas museológicas.

Dos observaciones finales: una sobre la **descolonialidad/descolonización**, y la otra sobre los **objetivos de la institución museística**.

Una pregunta frecuente interroga las relaciones y diferencias de la descolonialidad y la descolonización. Las respuestas están en la misma lengua. Lo obvio muchas veces se nos escapa. Cuando decimos *modernidad y modernización* en general sabemos de qué hablamos. Asumimos que modernidad es un estado de cosas mientras que modernización es el proceso o los procesos para llegar a ese estado de cosas. El sobrecargo es que, la generalización del sentido común presupone que modernidad no es sólo un estado de cosas, sino que es EL estado de cosas. Por eso la modernización conlleva, para quienes la promueven, un signo positivo. Las narrativas que pregonan “modernizar (las narrativas) del museo” presuponen que el museo en cuestión está rezagado con relación a los parámetros asignados a la modernidad.

Pero, desde el momento en que Quijano nos mostró que no hay *modernidad sin colonialidad* -por lo tanto, escribimos modernidad/colonialidad y decimos que la colonialidad es el lado oscuro de la modernidad- la colonialidad es también un *estado de cosas*. El estado de cosas necesario para que las narrativas de la modernidad tengan signos positivos y que para ello le sea necesario ocultar la colonialidad que le es inherente. Lo que debe quedar claro es que para que se entienda modernización debe haber un estado de cosas al que

se pretende llegar, un horizonte. Este horizonte es la modernidad. Al mismo tiempo, para que se entienda colonización es necesario que exista, en el horizonte, un estado de cosas que es la colonialidad. Ahora bien, a ese estado de cosas quieren llegar quienes colonizan, a la vez que es un estado de cosas que es necesario evitar para quienes habitan el horizonte a ser colonizado.

La pregunta en torno a la descolonialidad y descolonización puede ya ser inferida por quien lee; no obstante, digamos un poco más. La *descolonialidad* es un estado de cosas, un horizonte al que aspira y orienta el accionar de quien se propone descolonizar. Es decir, desprenderse de la colonialidad para prenderse al accionar y pensar descolonial. Para avanzar hacia ese ambicionado a la vez que huidizo horizonte, son necesarios procesos específicos de *descolonización*. Estos procesos son una combinación de decires y de haceres, de haceres y decires. Y aquí nos encontramos en el jardín de senderos que se bifurcan. Para encontrar el camino es necesario encontrar dónde nos anclamos, dónde y en qué nos arraigamos. Hoy “descolonizar” es un verbo usado muchas veces intuitivamente, sin arraigo. Es decir, descolonizar “suena” bien para quienes buscan formas de liberación de la modernidad/colonialidad. Pero si no hay un arraigo sensorial y gnoseológico, lo cual implica investigación y argumentación para entender de qué manera la modernidad/colonialidad nos secuestra, el uso del vocablo no pasa de ser un uso mágico a la espera de que por sólo invocarlo conseguirmos lo que deseamos. La descolonialidad, como todo proyecto, que involucra nuestro sensorio, nuestra inteligencia, nuestras investigaciones y haceres en colaboración con otras y otros que marchan hacia el mismo horizonte por distintos caminos, involucra *trabajo y fundamento* para enfrentarnos a las narrativas moderno/coloniales que nos aprisionan. Sin saber cómo tales narrativas nos aprisionan, mal podremos desprendernos de ella, por el solo hecho de invocar la descolonización.

Y aquí llegamos a las narrativas que sostienen la institución Museo en el marco de la modernidad/colonialidad y a la derivación dependiente de las narrativas que sostienen tu museo, es decir, el museo en el que o con el que trabajas y procuras descolonizar. Sugerí antes que las preguntas iniciales para todo aquello que procuramos descolonizar son las preguntas por su historicidad, tanto de la palabra como de la institución. La palabra griega -griega y no china, o árabe, o persa, o aimara, o náhuatl, etc.- *museion* significa algo así como “el lugar de las musas”. La afamada hoy Biblioteca de Alejandría fue originalmente un *museion*, es decir, un lugar de aprendizaje e investigación. Una parte de ella era *biblioteca*, el lugar *thékhe* para los *biblion* (libros). Es decir, biblio-teca. La función y los objetivos del *museo* nada tienen que ver con la exhibición de objetos, sino con el saber y la investigación.

De ahí las famosas nueve *Musas*: *Calliope* (narrativa épica), *Clio* (historia), *Erato* (poesía amorosa y lírica), *Euterpe* (música, en especial flauta), *Melpomene* (tragedia), *Polymnia* (himnos), *Terpsichore* (danza), *Thalia* (comedia), *Urania* (astronomía). Es recién hacia 1680 que en las lenguas modernas *museo*

comienza a designar un lugar de repositorio (*repositorium*, lugar donde se guarda algo). Fue recién en 1759 que se inauguró el British Museum y en 1793 el Louvre. De ahí en más, el Museo pasó a ser un lugar donde se guardan *cosas* y se preservan memorias. De modo que *Mnemosine* o *Mnemosina*, la deidad de la memoria, pasará a ser el alma del Museo. ¿Pero de qué memoria? El Museo Británico se arrogó la autoridad de preservar la memoria de su territorio, pero también la memoria de Grecia y, con la colonización, la memoria de pueblos colonizados. Cuando el magnífico Museo de Antropología en la ciudad de México fue inaugurado, las elites criollas y mestizas se arrogaron la autoridad de preservar la memoria de las grandes civilizaciones Mesoamericanas, en nombre de la memoria nacional. Las poblaciones indígenas continuaron en la marginalidad y el desconocimiento.

En noviembre-diciembre del 2010, Pedro Pablo Gómez, Elvira Ardiles y yo mismo organizamos las primeras jornadas -exhibición y taller de ponencias y debates- de *Estéticas Descoloniales*, en Bogotá, Colombia. En la descripción de entrada a la exhibición y para el catálogo, usamos la palabra *colonialidad*. Las descripciones fueron traducidas al inglés y al *quichua* de Ecuador (no quechua, de Perú). Benjamín Jacanamijoy Tisoy es un artista indígena de Ecuador. Le preguntamos cómo traduciría *colonialidad* al quichua. Silencio, quedamos a la espera. Al rato Benjamín nos dijo “memoria robada”. Ahora bien, las memorias robadas se han mantenido y transformado en la transmisión oral de generación a generación. El museo puede contribuir a preservarlas y transformarlas, pero no puede suplantar la memoria en el diario vivir de las comunidades. Al mismo tiempo, es posible pensar en otras formas materiales de preservación de la memoria que no sea el museo.

De tal manera que una de las tareas descoloniales en América del Sur y el Caribe -pero no sólo en estas áreas- es la de **reconstituir** y **restituir** (puesto que sin reconstitución gnoseológica y sensorial la restitución quedará atrapada en el sensorio epistemológico de la modernidad) **memorias, saberes, haceres, pensares, sentires robados y robadas**. Dado que no hay una memoria universal, sino que las memorias son constitutivas de conjuntos semióticos transmitidos de generación en generación, arraigados a un territorio aunque algunas y algunos de sus pobladores migren, la restitución de las memorias robadas no puede ser universal y dictada “desde arriba”. Tal restitución es la tarea de quienes sientan la necesidad de hacerlo. Mal podría uno cuyas memorias no son la de los pueblos originarios o las poblaciones de la diáspora africana, intentar la restitución de *sus* memorias. A no ser que me arrogue (con toda la inconsciencia de la arrogancia) el saber y el poder reconstituir lo que es ajeno en mis memorias de inmigrante en América Latina, aunque no es ajeno a los privilegios que tengo con respecto a la marginalización institucional de las poblaciones indígenas y afros con las cuales convivo.

Por lo tanto, las tareas descolonizantes orientadas a conservar y reconstituir *memorias robadas* que invoquen la colonialidad del saber, del creer y del

sentir, son **tareas conjuntas y colaborativas** entre gentes identificadas étnica y sexualmente por la colonialidad del saber. Con ello quiero decir que las identidades no son esenciales sino sociales: somos lo que somos porque hemos nacido identificados en las opciones existentes étnica, sexuales, lingüísticas (el español no tiene el mismo estatuto que el inglés, y el aimara que el español), religiosas, nacionales. Hemos sido identificados en los mismos actos moderno/coloniales: al robarnos las memorias nos escolarizaron en sus propias memorias. ¿Qué tiene que ver América “Latina” con Grecia y Roma fuera de la escolarización en la que nos han implantado que estos lugares son el origen de “nuestra” civilización “Latina”, que destituye las civilizaciones de los pueblos originarios y de la diáspora africana?

Como conclusión dos sugerencias:

**1**

Si el objetivo fundamental de la descolonialidad museística es la de reconstituir memorias robadas, el museo como institución puede no ser necesario. Podríamos inventar otras maneras de hacerlo obviando las evidencias materiales moderno/coloniales propias de las colecciones.

**2**

Sin embargo, y porque la institución Museo existe, podemos aprovecharnos de su existencia, y la tarea será la de destituir la preeminencia de las narrativas museísticas moderno/coloniales y abocarnos a la reconstitución gnoseológica de las narrativas que pueden ser proyectadas sobre los mismos objetos que el museo tradicional mostró para destituir y silenciar las memorias no modernas occidentales.

El robo persiste, pues eso es la colonialidad del saber, del sentir, del creer. La memoria fue robada y no fue devuelta. Las investigaciones y narrativas actuales de los museos pueden mostrar por un lado las razones y las formas del robo de memorias preexistentes, y por otro **habilitar narrativas y proyectos museísticos colaborativos que construyan nuevas memorias descoloniales**. En otras palabras, si bien la memoria fue robada en el pasado, es en el presente que se advierte y denuncia que la memoria fue robada y por lo tanto, y por mucho tiempo, la tarea de los museos re-imaginados será la de **preservar y reconstituir las memorias robadas**, en tanto no se puede ni esperar ni admitir que quienes las cancelaron sean quienes las restituyan.

CONSULTA  
CUARENTENA 3

LIBROS DE CONSULTA  
EN SALA

**MIRAR Y PENSAR DESDE LA DESCOLINIALIDAD  
OTRAS FORMAS DE MIRAR (Y DE PENSAR):  
UNA PROPUESTA PARA HACERLO.**

Museo Regional (Querétaro, México)

**TIEMPO PARA ESCUCHARNOS. MANIFESTACIONES  
DEL ARTE INDÍGENA EN COLOMBIA**

Museo de Arte Moderno de Medellín (Medellín, Colombia)

**BARRIO ADENTRO. LABORATORIO DE  
CURADURÍA Y MUSEOGRAFÍA COMUNITARIA**

Museo La Tertulia (Cali, Colombia)

**PROGRAMA MEMORABILIA. POR UNA  
DECOLONIZAÇÃO TOPONÍMICA DA CIDADE**

Arquivo Histórico Municipal (São Paulo, Brasil)

**EURINDIA, SONIDOS DEL TERRITORIO**

Museo Casa Ricardo Rojas (Ciudad de Buenos Aires, Argentina)

**NUEVAS NARRATIVAS DECOLONIALES  
PROYECTO: LADX DUU // PUEBLO DE HILO**

Museo Textil de Oaxaca (Oaxaca, México)

**EL CANON REVISITADO: UNA MIRADA AL ARTE  
EUROPEO DESDE AMÉRICA LATINA**

Museo Nacional de San Carlos (Ciudad de México, México)

Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile)

LISTA DE ENSAYOS

**Título:** Intervención de vitrinas en la sala del escritorio del Museo Casa Ricardo Rojas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA)  
**Autor:** Eurindia sonidos del territorio  
**Año:** 2023 **Licencia:** C.C Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional





**Título:** Josefa Vergara, queretana  
ilustre **Autor:** Adrián Colchado  
(Fotógrafo del Museo Regional de  
Querétaro) **Año:** 2022 **Licencia:** C.C  
Atribución-CompartirIguual  
4.0 Internacional

## MIRAR Y PENSAR DESDE LA DECOLONIALIDAD.

Otras formas de mirar  
(y de pensar): una propuesta  
para hacerlo.

**María del Rosario Bravo**  
[Restauradora del Museo]

**Paulina Macías**  
[Directora del Museo]

**Eva Lilia Acosta**  
[Investigadora del Museo]

**Museo Regional**  
(Querétaro, México)

## I. Introducción

Desde su establecimiento en la modernidad como espacios para instituir los fundamentos de la identidad de las civilizaciones occidentales y para el despliegue de esta identidad a escala imperial (e incluso como justificación del acto colonial al ostentarse como espacios de preservación de los tesoros de lo conquistado), como lo afirma Walter Mingolo en la publicación *Activar los archivos, descentralizar a las musas*, los museos son contenedores del pensamiento occidental y han sido instituciones vinculadas con lo público y con el poder, particularmente con el poder colonial.

En México, luego de los movimientos sociales que culminaron con la Independencia, museos e instituciones culturales se fueron estableciendo, algunos como iniciativas locales, como es el caso del Museo Regional, en donde realizamos el proyecto *Otras formas de mirar (y de pensar)*; otros como proyectos nacionales, entre los cuales resalta como hito ejemplar el *Plan Nacional de Museos* de 1964, “iniciativa que permitió que en una semana se abrieran casi al unísono cinco de estos recintos<sup>1</sup> [...] todos cargando la impronta oficial del poderoso Estado Mexicano de medio siglo: constantes referencias al esplendor prehispánico, a la sacralidad, escalas masivas buscaban despertar impulsos de adoración.” (Cebey, 2017, p.41). En ambos ejemplos, el impulso de creación de los museos como instituciones públicas estuvo relacionado con un planteamiento occidental y colonial: como vehículos para establecer identidades (ya sea nacionales o regionales), como guardianes del esplendor prehispánico mexicano ahora en manos del estado y como estrategia en la que se reproducía esta identidad imperial ostentada por los nuevos gobiernos establecidos e independientes.



**Título:** Carmen y Luci instalan en la sala Virreinato. **Autor:** Museo Regional **Año:** 2023 **Licencia:** C.C Dedicación de Dominio Público CC0 1.0 Universal

<sup>1</sup> Los cinco museos inaugurados fueron: el Nacional de Antropología e Historia, La Anahuacalli o Casa de Anáhuac dedicada a Diego Rivera, el Nacional del Virreinato y el de Arte Moderno.

## II. Contexto

El caso particular que nos ocupa es el del Museo Regional de Querétaro, fundado en 1936 gracias a las gestiones de Germán Patiño -artista, maestro, fotógrafo y protector del patrimonio local-, a Jorge Enciso -Inspector General de Monumentos Artísticos y Coloiales- y los entonces Gobernadores Abraham Araujo (1927-1929) y Ramón Rodríguez Familiar (1935-1939). El museo integró colecciones formadas con objetos provenientes de templos clausurados y una pequeña pinacoteca proveniente de San Carlos, con el objetivo de abrir un espacio con un “un carácter absolutamente regional, que le dará mayor interés dado el desarrollo que tuvieron las artes plásticas en Querétaro<sup>2</sup>”. Este espacio ha sido un referente para el arte y la historia locales desde hace poco más de 80 años.

Herederero de una idea moderna -y en consecuencia colonial-, donde se exponen objetos artísticos excepcionales para el disfrute y educación del pueblo -el proyecto original de Germán Patiño incluía además una escuela de artes y oficios- este sitio, tras dos reestructuraciones, la primera en la que se reproducía el discurso nacional planteado en los grandes museos nacionales y la segunda, en donde esta gran y única historia<sup>3</sup> se narra en términos y con objetos relacionados con la localidad. El Museo Regional cuenta con seis salas permanentes: Querétaro prehispánico, Pueblos Indios, Sala de Sitio, Querétaro Virreinal, Querétaro en el México Independiente, dividida en dos secciones: Independencia y Constitución; además de tres salas temporales y espacios diversos para la atención a públicos, con actividades culturales diversas.

En este sentido y a pesar de algunos esfuerzos relacionados con las propuestas de la nueva museología mexicana; la narrativa localizada y una reestructuración durante los años dos mil con contenidos desarrollados por investigadores que han trabajado fuentes de la entidad y con una perspectiva crítica<sup>4</sup>; el Museo Regional cuenta la historia nacional, en la que se concentran varias de las características que Quijano (1992) identifica en el complejo cultural conocido como la racionalidad/modernidad europea que se vincula con el poder y sus instituciones, que es individualista, que sigue el razonamiento sujeto-que-estudia-objeto-que-se-estudia y que constituye una historia única y total.

---

<sup>2</sup> AHCNMH-Fondo: AGJE, Expendiente: Legajo I. Datos históricos: entrega y declaratoria, documento 11, del 17 de mayo de 1937.

<sup>3</sup> A la que se refiere Chimamanda Ngozi Adichie en su popular Ted Talk del 2009.

<sup>4</sup> Por ejemplo, en la Sala que llamamos Querétaro en la Historia de México, en donde se relata la historia de la firma de la constitución, hay un esfuerzo para relatar la historia desde otra perspectiva al incluir en la foto que remata la sala una imagen de los periodistas que vinieron a la ciudad a cubrir el evento y la imagen ya muy conocida de los constituyentes encabezados por Carranza.

Y no es sólo el propio museo, como institución, quien reproduce este paradigma, sino algunos de nuestros visitantes quienes esperan encontrar en este espacio belleza, certeza y educación<sup>5</sup>, lo que nos deja ver la permanencia del poder colonial que “fue y todavía es el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales, de tipo clasista o estamental” (Quijano, 1992, p. 12)

En este contexto, **Otras formas de mirar (y de pensar)** es un proyecto que nació de un deseo de conversación e integración del equipo de algunas de las mujeres que trabajamos en el museo, de la idea de construir un espacio para hacernos preguntas<sup>6</sup>, para dudar, y de la iniciativa de plantear un proyecto significativo y duradero frente a la moda institucional de integrarse a las propuestas con perspectiva de género; es una relectura y reinterpretación del discurso del museo compartida a través de intervenciones en las salas permanentes en tres niveles: el textual, la imagen y la representatividad.

**(...) la idea de construir un espacio para hacernos preguntas, para dudar, y de la iniciativa de plantear un proyecto significativo y duradero frente a la moda institucional de integrarse a las propuestas con perspectiva de género; es una relectura y reinterpretación del discurso del museo compartida a través de intervenciones en las salas permanentes en tres niveles: el textual, la imagen y la representatividad.**

---

<sup>5</sup> En 2022 se inauguró en el museo Fuimos, somos y seremos, una exposición que relataba la historia de la disidencia sexual en la ciudad y, a pesar del trabajo colectivo hecho con la Universidad Autónoma de Querétaro y con colectivos que luchan por los derechos LGBTQ+, así como la apertura de que se mostraba en muchos de los comentarios del libro de comentarios de la exposición, llegaban comentarios como este: 17 de Julio 2022. Me pareció algo grotesca la Exposición de la “diversidad”, Algunas fotos de Desnudos o Semidesnudos, creo que caen en el mal gusto. La exposición de revistas gay igualmente, pues vi que algunos niños y adolescentes las veían con morbo y se reían, estas fotos no me gustaron. Creo que el Museo Regional de Querétaro no es digno de recibir este tipo de exposiciones. Nunca había visto algo así en sus salas. Creo que hay otros lugares para este tipo de exposiciones. Me desagrada que se haya permitido exponerla aquí. Vienen familias completas y vi que se sienten incómodas a ver que sus niños ven estas fotos. Tache para el museo x. Edgardo Muñoz. Para más referencias de la exposición, consultar estos sitios: <https://cecriticc.org/fuimos-somos-seremos/> - <https://objetosendialogo.mx/2022/07/sobre-fuimos-somos-seremos/>.

### III. El proyecto

Inspiradas en un artículo titulado *La exposición como máquina de guerra* publicado en la revista online Minerva por George Didi-Huberman que establece que: “El museo, la institución encargada de organizar exposiciones, es un aparato de Estado que exige centralismo, territorializa, no puede prescindir de ideas como «obra maestra», «colección». Pero, al mismo tiempo, una exposición es una máquina de guerra, un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización. Los aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia.” (Huberman, 2011, párr. 3), y en el poema *Meditación en el umbral*<sup>6</sup> de Rosario Castellanos, diez trabajadoras del Museo Regional de Querétaro de distintas disciplinas y áreas del museo (custodia, administración, restauración, investigación y comunicación) nos juntamos desde julio hasta octubre del 2022 para comentar la lectura de las cédulas de nuestro espacio museal y reflexionar sobre las salas, sus objetos, el discurso y el lugar de las mujeres en el guión de las salas permanentes. De estas lecturas surgió la idea de intervenir, de manera temporal, dichas salas como una *máquina de guerra* dentro del discurso oficial con el objetivo de desaprender lo aprendido, cuestionar las narrativas oficiales e imaginar otra realidad.



**Título:** Taller de Collage para Otras formas de mirar (y de pensar) en el Museo Regional.  
**Autor:** Museo Regional  
**Año:** 2023 **Licencia:**  
C.C Atribución 4.0 Internacional.

---

<sup>6</sup> De hecho, parte de nuestra bibliografía básica para la intervención fue el texto “*Hacia una pedagogía de la pregunta*”, de Freire.

El público objetivo del proyecto en principio fuimos nosotras mismas: el equipo involucrado en el proyecto que a través de las sesiones de discusión y reflexión íbamos poco a poco dudando en un espacio de confianza y seguridad. Luego, nuestro público fue el resto del personal del museo, nuestros compañeros y compañeras que decidieron no participar y a quienes presentamos la propuesta y resultados de la intervención a medida que la fuimos haciendo y, finalmente, nuestros públicos: tanto los visitantes al museo como la comunidad que nos sigue en las redes sociales.

La implementación del proyecto fue hecha por nosotras. Organizamos brigadas para proponer las ideas para la intervención, las diseñamos, escribimos, revisamos en colaboración y con nuestros propios medios, llevamos a cabo los montajes en distintos momentos, dentro del período que elegimos ocupar. Tuvimos algunas sesiones de sensibilización con profesorado de la Universidad Autónoma de Querétaro, pero fue un proyecto principalmente interno.

Hay un aspecto importante sobre la decisión del emplazamiento de esta exposición: internarla frente al discurso permanente es un esfuerzo por hacer que esta *máquina de guerra* opere desde dentro ya que, citando de nuevo a Huberman, “una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento.” (Huberman, 2011, para 3).

Por otro lado, la organización de la intervención en los tres niveles antes mencionados -textual, de representación y visual- permitieron cuestionar no sólo la forma tradicional de construcción y divulgación del conocimiento a través de un texto escrito, sino la producción de imágenes que tienen un punto de vista colonial y patriarcal. Este ámbito, el cuestionamiento de las imágenes, fue el que más ámpulas generó en los comentarios de nuestros asistentes y el que más preguntas provocó por parte de los visitantes hacia el área de custodia durante la intervención: muchas veces las personas se quejaron de que el discurso de la perspectiva de género irrumpiera sobre las piezas o que alterara la originalidad de las imágenes bellamente producidas y exhibidas. También fue esta parte de la intervención la que más trabajo le costó al equipo ser planteada, resuelta e integrada a la propuesta porque entendíamos que había un acto de franca rebeldía, un acto descolonial en proponer una forma distinta de construir las imágenes que constituyen nuestra identidad. En este sentido, recordemos que, de acuerdo a Quijano, “La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación, sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual, o visual” (Quijano, 1992, p. 12)

¿Cómo es este proyecto descolonial? ¿Cómo se inserta en la convocatoria de TyPA y Wikimedia? De entrada, el proyecto se plantea como una forma pública de dudar. La duda, como una grieta que se abre frente al discurso inamovible,

permanente, intocable y total que plantea el museo desde el paradigma de la racionalidad/modernidad europea complementado por el cuestionamiento sobre los roles de género que hemos jugado como sociedad, como resultado de la regulación sobre las subjetividades del mismo sistema colonial (Lugones, 2014).

Frente al paradigma colonial del relato histórico y del museo, ese centrado en el conocimiento europeo (que es el válido y al cual se aspira), con un carácter individual e individualista (hay un sujeto, individual y con propiedad sobre el conocimiento, investigando un objeto) y con la idea de un conocimiento que describe a una sociedad total e históricamente homogénea, *Otras formas de mirar y de pensar* plantea un conocimiento hecho por el equipo mismo del Museo Regional y no por investigadores o textos externos: fue una propuesta desarrollada -con todos sus problemas- de manera colectiva, no individual, que dudó y repensó la construcción del conocimiento desde otra perspectiva y propuso una materialidad (cartón, collage) que se plantea como antagonista a la idea de lujo, permanencia y sacralidad del museo.

**Hay otra cosa que vale la pena resaltar:  
al intervenir las salas y proponer otra narrativa,  
se le quita al museo la condición de intocable y  
de acabado. Así, el discurso histórico deja de ser  
estático, se abre a otras formas de mirar el pasado  
y sus consecuencias en el presente. Esto tiene  
una potencia descolonizadora enorme.**

Todo lo anterior no sucedió sin desafíos. En primera instancia, la resistencia de nuestros propios compañeros y del público<sup>7</sup> a una intervención de este tipo, no sólo en términos de discurso sino la resistencia a intervenir y cuestionar los objetos que en un museo se vuelven intocables<sup>8</sup>. Por otro, trabajar en un proyecto colectivo e interdisciplinario fue un reto; la integración de un equipo con perfiles distintos, con personas contratadas para hacer un trabajo en particular en una estructura institucional bastante jerárquica planteó ciertas dificultades que se acentuaban con las complicaciones logísticas que implicó

---

<sup>•7</sup> Nota al final.

juntarnos a discutir mientras teníamos que mantener el museo abierto y dar servicio a nuestra comunidad. Así, por ejemplo, el taller de collage sucedió fuera del horario de algunas de las compañeras que, sin embargo, se quisieron quedar a colaborar, así como los espacios de discusión requirieron de apertura de parte de todas las que participamos.

Sin embargo, la preselección de convocatorias como éstas, el sentido de compañerismo y pertenencia que se generó en el grupo de las participantes a través de esta actividad y los comentarios, tanto del público<sup>9</sup> como de colegas del propio INAH, nos animan a continuar con este proyecto que busca extender sus otras formas de mirar y de pensar a diversos ámbitos e interseccionalidades. Con esto buscamos que el Museo Regional abone a una mirada crítica y diversa, y gestionar de manera consciente, actual y responsable esa administración hacia los símbolos y las imágenes que Carol Duncan (1995) describe en las labores que desarrollan los museos para así aprovechar el prestigio modernista/racional europeo que ha sido dado a las instituciones museales para poner al servicio de la descolonialidad la potencia que se lee en esta afirmación de Duncan: “Controlar un museo significa precisamente controlar la representación de los más altos valores y verdades de una sociedad” (Duncan, 1995, p. 8) y así lograr que nuestros proyectos hagan realidad esa potente frase que le hemos escuchado a directores de museos en diversas conversaciones: los museos son espacios seguros para conversaciones difíciles.

---

•<sup>8</sup> A continuación, copiamos uno de los comentarios dejado en el buzón del museo durante la intervención como muestra de la resistencia: “Los mensajes subliminales de la ideología de género (color morado) en la sala segundo imperio y la revolución es indignante querer imponer una redacción sin sentido y lógica, querer de resaltar a la mujer es simplemente una lucha de género entre hombre y mujeres, lejos de buscar igualdad. Respeten la redacción ortográfica según la Real Academia Española por ejemplo: mexicanos se refiere tanto hombres como mujeres en dicha palabra no se excluye a nadie y solo redactan con ello una redundancia ¡NO A LA IMPOSICIÓN DE LA IDEOLOGÍA DE GÉNERO!” (Comentario anónimo, enero

•<sup>9</sup> Otro comentario sobre las imágenes y las piezas originales: “Al Director del Museo y o a los responsables: Sería mejor conservar la originalidad de los cuadros y obras, nos gusten o no, estemos de acuerdo o no con ellos, pero pegarles encima [no estaba pegado] muñecos o muñecas, niños o niñas como protesta de una justa reivindicación feminista es VIOLENTAR LOS CUADROS ORIGINALES. Sería mejor una explicación grabada explicando la idea de la ausencia, protesta o reivindicación y puesta al lado de los cuadros más no encimados.” (Comentario de Alfredo López, enero 2023) .

•<sup>10</sup> Copiamos acá dos comentarios del libro de comentarios sobre la exposición. “Sólo comentar que no me gustó la exposición sobre puesta color morado sobre las fotos originales o querer hacer feminista todo... deberían de respetar la originalidad.” (Comentario anónimo, mayo de 2023). “Gracias por tomar en cuenta a las mujeres como debe ser, y por mostrar lo que hicieron las mujeres para poder ser lo que somos ahora.” (Comentario anónimo, mayo de 2023).



## Bibliografía

Anderson, B. (1983). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

Cebey, G. (2017). *Arquitecturas del fracaso. Cap. El Museo de Arte Moderno, una caja de cristal en medio del bosque*. Fondo Editorial Tierra Adentro.

Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Revista digital Minerva*, (16). <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=449>

Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Routledge.

Mignolo, W. (2013). *Enacting the Archives, Decentering the Muses*. IBRAAZ. <https://www.ibraaz.org/essays/77>

Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indig.*, 13(29), 11-20.

V.V. A.A. (2014), *Género y descolonialidad. Cap. Colonialismo y Género: hacia un feminismo descolonial por María Lugones*. Ediciones del signo.

<sup>7</sup>Nota al final:

*Meditación en el umbral  
de Rosario Castellanos*

No, no es la solución  
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi  
ni apurar el arsénico de Madame Bovary ni  
aguardar en los páramos de Ávila la visita  
del ángel con venablo  
antes de liarse el manto a la cabeza  
y comenzar a actuar.

Ni concluir las leyes geométricas, contando  
las vigas de la celda de castigo  
como lo hizo Sor Juana. No es la solución  
escribir, mientras llegan las visitas,

en la sala de estar de la familia Austen  
ni encerrarse en el ático  
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra  
y soñar, con la Biblia de los Dickinson,  
debajo de una almohada de soltera.  
Debe haber otro modo que no se llame Safo  
ni Mesalina ni María Egipcíaca  
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser



**Título:** Tiempo para escucharnos. Manifestaciones del arte indígena en Colombia **Autor:** Museo de Arte Moderno de Medellín MAMM  
**Año:** 2022 **Licencia:** C.C Atribución 4.0 Internacional

## **TIEMPO PARA ESCUCHARNOS.**

Manifestaciones del arte  
indígena en Colombia

**Jorge Bejarano Barco**  
[Curador de proyectos  
especiales MAMM]

**Museo de Arte Moderno  
de Medellín**  
(Medellín, Colombia)

## I. Introducción

La exposición *Tiempo para escucharnos. Manifestaciones del arte indígena* en Colombia realizada por el Museo de Arte Moderno de Medellín en el año 2022 representa un hito importante en la exploración de la relación entre el concepto de colonialidad en la historia del Museo. Esta exposición es para el MAMM un ejemplo destacado de cómo desafiar la narrativa colonial tradicional, abrazar la diversidad cultural y promover una verdadera interconexión entre las culturas indígenas y la sociedad colombiana. Este texto reúne algunas notas a manera de ensayo en torno al proyecto y los aprendizajes para la institución, como si fueran semillas que pueden inspirar a otros museos.

La historia de las comunidades indígenas en Latinoamérica es una historia de luchas y resistencias por la preservación de su cultura, su lengua, cosmovisiones y territorios; en el contexto colombiano esta lucha ha sido aún más persistente, pues además de las múltiples violencias, despojos y racismo a los que han sido sometidas desde la colonia, se suma el conflicto sociopolítico armado y la guerra del narcotráfico. La colonialidad y el conflicto han dejado una profunda huella en la forma en que se perciben y representan las culturas indígenas en Colombia. Los museos, durante mucho tiempo, han sido instrumentos de esta colonialidad al coleccionar, exhibir y narrar la historia de las culturas indígenas desde una perspectiva eurocéntrica, dominante o exotizante. Esto ha llevado a la objetificación y la apropiación cultural, donde las voces y las perspectivas indígenas han sido relegadas a un segundo plano. En el contexto colombiano las exposiciones que abordan lo indígena son frecuentes, la mayoría desde una perspectiva arqueológica, antropológica o folclórica. Sin embargo, el abordaje desde el arte y las prácticas artísticas contemporáneas -aún con lo problemático de los conceptos en este contexto- es un enfoque nuevo. El MAMM ha realizado cientos de exposiciones desde su fundación, pero esta es la primera de ellas que de forma directa y con un nutrido grupo de obras, artistas y programa educativo, logra atender el reto de integrar algunas de las cosmovisiones y prácticas de las comunidades indígenas al Museo.

## II. Contexto

El origen del MAMM en 1978 se remonta a la autogestión y la vida comunitaria. Lejos de ser un espacio creado por instituciones gubernamentales,

este Museo fue concebido y gestado por un grupo de artistas y ciudadanos que percibieron la necesidad de establecer un lugar que canalizara el interés del público por el arte y que se enfocara en una labor educativa íntimamente relacionada con el desarrollo de la ciudad.

A partir del año 2009, el MAMM inició un proceso de expansión que lo ha convertido en el museo más activo de Colombia en la actualidad. En primer lugar, se abrió una sede tras la restauración de un edificio que en el pasado albergó una siderúrgica construida en la década de 1930. Luego, en 2015, se inauguró un edificio adicional de 7.220 metros cuadrados, lo que permitió disponer de más salas de exhibición, un teatro, aulas multiusos e incluso un espacio dedicado especialmente a la escucha y la experimentación sonora.

Más allá de sus espacios físicos, el Museo ha mantenido un enfoque constante en la educación, los programas públicos, las exposiciones temporales, proyectos especiales en comunas y municipios, así como una amplia programación de eventos culturales, incluyendo el cine, como una forma directa de involucrar a la comunidad y mantener un ambiente vibrante. El Museo ha encontrado inspiración en las tendencias de la nueva museología y la museología social, algo que resulta familiar en una ciudad donde prácticamente todo el ecosistema cultural asimila el *arte como vehículo para la transformación social*, pues este enfoque ha ayudado en la resiliencia y recuperación luego de décadas oscuras relacionadas con la guerra y el narcotráfico.

A lo largo de este tiempo, el Museo ha presentado más de 300 exposiciones temporales, organizado miles de actividades públicas e incrementado significativamente su colección, indicadores de públicos y espacios. Sin embargo, el proyecto *Tiempo para escucharnos. Manifestaciones del arte indígena en Colombia*, que tuvo lugar entre julio y octubre de 2022, ha marcado un hito tanto en términos de su temática como en su metodología de trabajo. Si bien esta exposición no ha sido la más grande ni la más visitada del Museo, ha dejado valiosos aprendizajes tanto para la institución como para su público. Estos aprendizajes no solo merecen ser destacados, sino que también pueden contribuir a la reflexión sobre las prácticas museales en América Latina.

### III. Escucha, empatía y descolonialidad

El título mismo de la exposición hace referencia a la importancia de la oralidad, la palabra y la escucha en las culturas indígenas, establece un enfoque en la comunicación y la interconexión, en contraposición a la imposición colonial de narrativas estáticas y monolíticas. La escucha va más allá de la percepción auditiva o de un programa museístico de arte sonoro; es un acto de

empatía. Al escuchar activamente a los otros y *lo otro* se genera una conexión emocional con las experiencias y las luchas. En este sentido, la preparación de este proyecto comprendió varios meses de reuniones y escuchas múltiples con líderes, artistas y sabedores pertenecientes a algunas comunidades indígenas de Colombia.

En el espacio del Museo y algunos de los territorios nos reunimos en torno al palabreo acompañados del mambe y múltiples elementos característicos de las ceremonias de los pueblos originarios, para llevar a cabo conversaciones de muchas horas de duración, marcadas por la ritualidad, la reconstrucción de cosmovisiones e hitos en las luchas indígenas, para llegar a consensos necesarios en torno a la exposición y la forma que adoptaría. Esto marcó una ruptura en la forma tradicional de gestionar los proyectos de arte en el Museo: lejos de ser reuniones ejecutivas donde el tiempo cuenta, los palabreos toman tiempo, un tiempo en espiral dedicado a la escucha, un ir y venir entre lo aparentemente pragmático de la exposición y el diálogo con el mundo de los ancestros y el origen para pedir permiso, el pago. Esta práctica se expandió y se hizo pública en el programa de actividades educativas, por ejemplo en el círculo de la palabra realizado en agosto de 2022, el cual reunió durante dos días a más de 20 líderes indígenas, chamanes, taitas, mamos, artistas, abuelas y sabedores que llegaron desde los territorios de la Colombia profunda alrededor del fuego para compartir con el público de Medellín: unas 100 personas en torno a la palabra, las músicas y las danzas. Fueron jornadas memorables para los que allí estuvieron, de profunda emotividad, respeto, escucha y empatía; días después algunos de los participantes, vecinos del sector, decidieron plantar un árbol que hoy crece en el lugar donde se hizo el pago.



**Título:** Círculo intercultural de palabra **Autor:** Sala de Estudio MAMM **Año:** 2022 **Licencia:** Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

## IV. Resonar con la tierra

Uno de los elementos destacados de la exposición fue la curaduría de sonidos titulada Resonar con la tierra que se presentó en la sala de experimentación sonora (Lab3), que amplificó cantos y paisajes sonoros de 16 comunidades indígenas diferentes. Este enfoque en el sonido y la oralidad no sólo permitió a los visitantes experimentar sensorialmente, sino que también enfatizó la importancia de la escucha activa y la empatía en la comprensión intercultural; muchos de los cantos fueron traducidos por primera vez o sus traducciones originales fueron corregidas y complementadas con motivo de la exposición y presentadas como apoyo museográfico, lo que permitió dimensionar la diversidad lingüística de Colombia. Aún se hablan 62 lenguas indígenas en el país.

La colonialidad se ha basado en gran medida en la imposición de narrativas visuales y textuales, a menudo ignorando la riqueza de las expresiones orales y sensoriales de las comunidades indígenas. La relación entre la escucha como estrategia descolonial en la exposición es fundamental para comprender cómo este enfoque desafía la colonialidad; en la colonialidad, se estableció una jerarquía de conocimiento en la que la perspectiva occidental, en gran medida visual, se ha considerado superior y dominante. La escucha en la exposición invierte esta jerarquía al dar voz y espacio a las perspectivas indígenas. La oralidad, la música, los cantos y paisajes sonoros indígenas se convierten en fuentes legítimas de conocimiento y sabiduría. Esto desafía la supremacía de la escritura y la imagen, que históricamente se han utilizado para imponer narrativas coloniales.

**La escucha en la exposición invierte esta jerarquía al dar voz y espacio a las perspectivas indígenas. La oralidad, la música, los cantos y paisajes sonoros indígenas se convierten en fuentes legítimas de conocimiento y sabiduría.**

La escucha en esta exposición no es pasiva; es activa y comprometida. Invita al público a sumergirse en las narrativas de los pueblos originarios, a entender sus perspectivas y a respetar sus conocimientos.

## V. Minga y Museo

La minga es una tradición ancestral de las comunidades indígenas en América Latina, especialmente en regiones como los Andes y la Amazonía, que implica un trabajo colectivo en beneficio de la comunidad. La práctica de la minga indígena es un ejemplo inspirador de colaboración y participación comunitaria que ha aportado valiosas lecciones a las metodologías de encuentro y trabajo en el Museo a propósito de este proyecto.

De la mano del *colectivo artístico Minga prácticas descoloniales* aprendimos a ponerlo en práctica en el contexto de esta exposición. Al llamado individual que el área de curaduría había hecho a algunos de los artistas de la región del Cauca, la mayoría Misak y Yanaconas, ellos respondieron de forma colectiva, aceptando la participación sólo si era como grupo, nos hicieron saber que existían ya como una Minga de prácticas descoloniales. Así se generaron los acuerdos para que realizaran en las salas del Museo un mural, un espacio ritual para motivar el palabreo y la escucha entre los visitantes inspirado en la chakana o cruz del sur, así como documentación de performances y obras en video realizadas de forma colectiva entorno a la lucha por el agua en el macizo colombiano. Ellos a su vez convocaron a nuevos artistas y trajeron a la agenda de encuentros y círculos de palabra a mayores y mayores del territorio. Para el equipo del Museo fue una buena lección de lo que significa la minga y de cómo se expanden las posibilidades de una exposición y su mensaje cuando se hace de forma colectiva y en conexión con el territorio y lo ritual. Al final de la exposición se buscó devolver algo de la materialidad de la exposición al territorio, así que el Museo dispuso todos los recursos para que se realizará un mural en una la escuela de unos de los resguardos indígenas del departamento del Cauca. Este ejemplo se replicó en otros de los colectivos participantes en la exposición de diferentes maneras.

Si bien se habla desde hace varios años de prácticas colaborativas y procomún en el contexto del arte, para no ir más lejos y usar un concepto propio, los museos de arte podrían emplear el concepto de Minga. La aplicación de los principios de la minga puede enriquecer tanto la relación con la comunidad

como los procesos internos de la institución. Al igual que en una minga indígena, los museos pueden invitar a la comunidad a participar activamente en la creación y gestión de exposiciones y programas. Esto no solo aumenta el sentido de pertenencia de la comunidad al museo, sino que también diversifica las perspectivas y enriquece las experiencias ofrecidas. La minga es un ejemplo de cómo las personas pueden trabajar juntas de manera armoniosa hacia un objetivo común. En un Museo, fomentar una cultura de colaboración y trabajo en equipo entre el personal y los voluntarios puede mejorar la eficiencia y la creatividad en la planificación y ejecución de proyectos.

La minga se basa en el respeto por la diversidad de habilidades y conocimientos de cada individuo. Los Museos pueden adoptar un enfoque similar al reconocer y valorar las diversas perspectivas y talentos dentro de su equipo y en la comunidad en general. Esto puede llevar a una programación más inclusiva y enriquecedora. La minga indígena se enfoca en proyectos que benefician al entorno y a la comunidad en su conjunto. Los museos pueden incorporar prácticas sostenibles en su funcionamiento y promover la conciencia ambiental a través de sus exposiciones y programas educativos.

## VI. Narrativas Múltiples y Pluralidad Cultural

La exposición también abordó la complejidad y la diversidad de las culturas indígenas de Colombia al presentar obras de artistas y saberes de diferentes comunidades. Esto resalta la importancia de evitar la homogeneización y la simplificación de estas culturas bajo una sola etiqueta, “indígena”. Al hacerlo, la exposición desafía una de las principales trampas de la colonialidad: la tendencia a reducir la diversidad a una única narrativa dominante.

Con este proyecto el MAMM en alianza con otras instituciones culturales y organizaciones comunitarias de base, logró generar una experiencia estética y educativa que visibilizó y puso en valor una cartografía de algunas de las prácticas artísticas que se están gestando en el territorio colombiano desde la óptica del arte contemporáneo, tejiendo puentes entre procesos comunitarios autogestionados, creadores de distinta procedencia, brindando a los públicos visitantes, además de una exposición, una agenda de programas públicos que incluyó conferencias, talleres, músicas, un ciclo de cine con conversatorios y un seminario (Círculo de palabra o palabrero), que activaron reflexiones amplias en la ciudad y los territorios.

Espacios como el Círculo de la Palabra lograron poner en diálogo a líderes de diferentes territorios y pueblos que no se conocían, favoreciendo el trabajo en red para futuras iniciativas, nos acompañaron artistas, líderes,



jóvenes y abuelxs o mayorxs del pueblo Murui, Kanebo, Wanano, Yucuna, Inga, Kamentsá, Misak, Yanakuna, Gunadule, Wiwa y Arhuaco, entre otros.

La exposición transcurrió entre los meses de julio y octubre de 2022, período de tiempo en el que fue visitada por 32.000 personas. Con públicos específicos se lograron desarrollar 15 actividades especiales que incluyeron el Círculo de palabra, encuentros y conversaciones, un laboratorio de escucha profunda, visitas especializadas, un taller de tejido ancestral en chaquira, el conversatorio y lanzamiento del cortometraje Kurruma Kadai, un conversatorio sobre soberanía audiovisual, el ciclo de cine Resonar con la Tierra - con la investigación nos dimos cuenta que uno de los elementos con mayor potencia y emergencia que se está gestando en los territorios indígenas está en la producción audiovisual<sup>2</sup>-, un conversatorio sobre artesanías, diseño, territorios e identidades; un laboratorio sobre maíz y soberanía alimentaria, un conversatorio sobre poesía indígena y como cierre la danza colectiva *Ventre sonoro del cosmos*. Adicionalmente se realizaron recorridos con mediadores cada semana y la realización de una Noche Extendida, programa del Museo que transcurre el último viernes de cada mes con puertas abiertas hasta las 10 p.m., con programación especial. Contamos igualmente con una mediadora exclusiva que acompañó esta exposición perteneciente al pueblo Kamentsa y las visitas especiales de representantes de resguardos del departamento de Antioquia<sup>3</sup>.

---

<sup>•2</sup> La exposición incluyó una selección de realizaciones audiovisuales hechas por directores indígenas que se mostraron en una sala especialmente dedicada a ello, además se organizaron varias actividades públicas como el Conversatorio sobre Soberanía audiovisual con Silsa Arias y Nat Nat Iguarán, y el ciclo de cine Resonar con la tierra que incluyó 12 producciones entre cortos y largometrajes, una de ellas fue la serie El Buen Vivir, en este enlace puede verse el capítulo dedicado a las cosmovisiones de la Sierra Nevada de Santa Marta. [https://www.youtube.com/watch?v=N9UVhkVoP6w&list=PLGsF4QfCJgJkBuY\\_5UO11hFTMB-ExO6M](https://www.youtube.com/watch?v=N9UVhkVoP6w&list=PLGsF4QfCJgJkBuY_5UO11hFTMB-ExO6M)

<sup>•3</sup> En la exposición participaron cerca de 100 artistas y procesos creativos de diferentes comunidades y territorios indígenas de Colombia en colaboración con investigadores, educadores y artistas de las ciudades que tejen puentes culturales: Consejo ancestral Willka Yaku, Phuyu Uma, Ala Kusrei Ya Misak Universidad, Brayan Orozco Valencia, Giamutu Wasantu, Abuelita Prudencia Farekade, Julieth Morales, Carlos Alberto Benavides, Cindy Muñoz Sánchez, Valentina Villena Paredes, Armando Valbuena Vega, Eusebio Siosi, Eliana Muchachasoy, Jeisson Castillo, UMIYAC Unión de Médicos Indígenas Yageceros de la Amazonia Colombiana, Entidad Territorial Indígena Atun Wasi Iuiai-AWAI del pueblo Inga de Colombia, Colectivo Dabucurí cinético, Espora Semillas, Originarias, SentARTE Producciones, Jota Arango, Payés Barasanos (Región del Pirá Paraná, Vaupés) Sagas Wiwa (Sierra Nevada de Santa Marta), Amado Villafaña Chaparro, Bladimir Rivera Macuna y Rafael Mojica Gil, Sabedores U'wa (Cobaría, Boyacá), Sabedores Pastos (Resguardos Cumbal y Pastos, Aldana, Nariño), Mujeres Guna Dule (Caimán bajo, Neclocí, Urabá Antioqueño). Marly Cáceres, Mauricio Telpiz y Olowaili Green, Sabedoras y jóvenes Wayuu (Ranchería Majaly, Maicao, Media Guajira), Taita Kamëntšá (Valle del Sibundoy, Putumayo), Sabedores Murui Muina M+n+ka y, Muinane ( Trapecio Amazónico), Nat Nat Iguarán, Juan Carlos Jamioy Juagibioy, Katherine Gómez, Peñaloza y Nelly Kuiru. Autoridades Embera (Caldas), Mayores Mirañas (Amazonas), Atanacio Gil Moscote, Hernán Miraña Yukuna, Ysai Muñoz Bueno y Erika Giraldo, Sabedores Quillasinga (La Cocha, Nariño), Niñas y Mamas Misak (Cauca), Sabedores y jóvenes Puinave (Guainía) Luis Tróchez, Pablo Vladimiro Trejo, Efraín Bautista, Jorge Mario Arango, Benjamín Calais, Jeisson Castillo, mamó Cezhankwa, León David Cobo, Luis Fernando Franco, Rodolfo Giagrekudo, mamó Camilo Izquierdo, Waira Nina Jacanamijoy, Jaison Pérez Villafañes, Leonel Vásquez, Selnich Viva, Alejandro González Tascón, Gladys Yagarí.



**Título:** Tiempo para escucharnos. Manifestaciones del arte indígena en Colombia Museografía.  
**Autor:** Sala de Estudio MAMM  
**Año:** 2022 **Licencia:** C.C Atribución 4.0 Internacional.

## VII. El Buen Vivir y la Descolonialidad

El “Buen Vivir”, “Sumak Kawsay” en quechua o “Suma Qamaña” en aymara, es un concepto arraigado en las cosmogonías de muchas de las comunidades indígenas de Suramérica, y fue un elemento transversal a Tiempo para Escucharnos, presente en muchas de las obras y actividades realizadas y evocado en muchos de los círculos de palabra y talleres en los que se reiteró la importancia de buscar el bienestar colectivo en contraste con la cultura hegemónica (y colonial) que a menudo pone énfasis en el individualismo. Los Museos podrían ser espacios donde estos valores comunitarios encuentran su lugar. En el contexto de esta reflexión vale la pena preguntarnos por estrategias para implementar el buen vivir en nuestros museos:

En las cosmogonías indígenas, la naturaleza no se considera simplemente como un recurso para ser explotado, sino como un ser vivo con el que se debe vivir en armonía. Esto implica un profundo respeto por la tierra, los animales, las plantas y todos los elementos naturales. Los museos podrían adoptar esta premisa promoviendo la conservación ambiental y la conciencia ecológica a través de sus exhibiciones y programas educativos. El Buen Vivir enfatiza la importancia de la comunidad y la solidaridad entre sus miembros. Los museos pueden ser espacios que promuevan la construcción de comunidades inclusivas y que fomenten la colaboración entre diferentes grupos sociales, incluyendo a las comunidades indígenas.

**No solo las cosmogonías indígenas sino el movimiento indigenista promueven la autonomía y la autodeterminación de los pueblos indígenas en la toma de decisiones que afectan sus vidas y territorios. Los museos podrían ser aliados en la promoción de los derechos indígenas y en la amplificación de sus voces.**

El antropólogo e investigador Arturo Escobar (Escobar 2014) quien ha realizado varias charlas en el MAMM sostiene que la modernidad es una construcción cultural basada en la lógica del capitalismo y el colonialismo y aboga por una perspectiva desde el Sur Global, que implica considerar las voces y experiencias de las regiones y comunidades históricamente colonizadas y marginadas. Esta perspectiva busca desafiar las narrativas hegemónicas y dar visibilidad a las prácticas culturales y conocimientos locales. Una de sus ideas clave es el pluralismo epistemológico, algo así como reconocer y valorar múltiples formas de conocimiento, incluidos los saberes indígenas y locales, en lugar de privilegiar exclusivamente el conocimiento científico occidental, pues sólo de esta forma podremos acceder a enfoques diversos para abordar los problemas sociales y ambientales. Escobar aboga por replantear la noción de desarrollo y cuestionar su universalidad y propone entonces la idea de “buen vivir” como una alternativa al desarrollo basado en el crecimiento económico. Esto implica un enfoque en la calidad de vida, la sostenibilidad y la armonía con la naturaleza.

## **VIII. Pagamento y Palabreo**

El concepto de “pagamento” en los pueblos originarios es profundamente significativo y representa un acto ritual y cultural de gran importancia; desde las cuatro familias lingüísticas que habitan la Sierra Nevada de Santa Marta, o los Wayu en la Guajira hasta lo profundo de la amazonia, es algo que les une. De forma general se refiere a un proceso de ofrenda y reciprocidad con

la naturaleza, con los espíritus y con la comunidad misma. El pago o pagamento está ligado a la música, la danza y otros elementos ceremoniales, busca establecer un equilibrio y armonía en el mundo. Cada encuentro, tanto del equipo para planear la exposición como del público en torno al fuego, la coca, el tabaco y las bebidas ceremoniales contó con un espacio de pagamento, una forma de dar la gracias y pedir permiso.

Semanas antes de la apertura de exposición, el Museo organiza un ritual de pagamento con todo su equipo de trabajo, como una forma de preparar el camino y sembrar los propósitos de la exposición; para ello convidó a la abuela Prudencia Farekade de la comunidad Uitoto de la amazonia colombiana, a su familia y amigos, entre ellos médicos tradicionales y músicos. El equipo del Museo realizó danzas circulares y pudo entender que la dimensión del trabajo por venir en torno a la exposición no sólo era algo artístico, sino, y ante todo, que implicaba una dimensión espiritual.

Un momento cumbre en los pagamentos se dio el segundo día del palabreo público del mes de agosto, cuando el Mamo Seshankwa (líder espiritual de la Sierra Nevada) condujo el pagamento para el grupo de personas que allí estábamos utilizando el algodón, el cuarzo, los cantos e invocaciones a la tierra propiciando una atmósfera intensa y llena de dulzura. En un momento el fuego se levantó como en un acto mágico y la energía del lugar cambió. Este gesto no sólo enriqueció la experiencia de la exposición para los visitantes, sino que también subrayó la importancia de la colectividad conectada en espacios de encuentro de esta naturaleza y de cómo aún en espacios urbanos es posible generar conexiones profundas con las cosmovisiones ancestrales y la naturaleza. El pagamento nos recuerda la importancia de dar la gracias y pedir permiso en todas las acciones diarias por minúsculas que parezcan.

## **IX. Museos y Malocas, a manera de conclusión**

Los antecedentes de Tiempo para Escucharnos en un plano espiritual están en la visita y ritual que realizamos en el MAMM con el abuelo Rodolfo Giagrekudo (qepd) y su familia, pertenecientes a la comunidad Uitoto (murui-muinane-) de la Amazonía colombiana en el año 2009. En esa ocasión, la primera vez que el abuelo visitaba un Museo, comparó al MAMM, quizás por el parecido de su Nave Central, con una Marca y sembró el propósito colectivo de que los Museos e instituciones culturales tuvieran cada vez más recepción por las cosmovisiones indígenas; él creía firmemente en la urgente necesidad de tejer puentes entre las formas de conocimiento gestado en la selva y el mundo occidental y de las ciudades como la principal vía para encontrar

soluciones a la crisis social y ambiental global actual.

La Maloca o Casa del hombre es la forma tradicional de vivienda de los grupos indígenas en el Amazonas, y actúa como centro ritual y lugar sagrado. Se construye a partir del conocimiento y sabiduría de la cultura indígena. Es el lugar de reuniones, de congregación y de aprendizaje. En el pensamiento indígena la primera Maloca es la Tierra, pues es la gran casa donde vivimos todos. La mayoría de las cosmologías coinciden en que su construcción representa un intento por definir un espacio propio a partir del cual el hombre puede manejar el mundo pasando del caos al orden, al cosmos.

La Maloca es considerada la casa madre, la representación de la vida misma, de la unidad, pues invita al encuentro de la comunidad. Es un espacio para la creación y la circulación del conocimiento espiritual y terrenal donde se da consejo y se transmite la tradición, las creencias, roles y oficios. Pero también se sana el cuerpo, la mente y el espíritu de los miembros de la comunidad, de la tierra y el universo.

**Las malocas tienen una conexión más directa con la espiritualidad y la naturaleza, mientras que los museos pueden tocar estos temas a través de obras y exposiciones específicas como la que estamos reseñando.**



(...) tanto los Museos como las malocas desempeñan un papel crucial en la preservación y transmisión de la cultura. Los museos lo hacen a través del arte y la historia, mientras que en las malocas las comunidades lo hacen a través de rituales y tradiciones orales. Ambos tipos de espacios fomentan la apreciación de la diversidad cultural y la comprensión de las diferentes formas de ver el mundo. Las malocas tienen una conexión más directa con la espiritualidad y la naturaleza, mientras que los museos pueden tocar estos temas a través de obras y exposiciones específicas como la que estamos reseñando.

Este proyecto va más allá de una simple exhibición; incluye un cambio en la visión programática del MAMM, que prevé nuevas exposiciones y proyectos en colaboración con otras tradiciones culturales del país. Es un reconocimiento de que el Museo puede y debe ser un espacio donde conviven diversas formas de arte y expresión cultural. El Museo se ha embarcado en un proceso de transformación, un viaje hacia la descolonialidad y en este momento prepara un gran proyecto expositivo para el año 2024 en torno a las comunidades afro de Colombia.

## Bibliografía

Escobar, R. (2014). Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Universidad Autónoma Latinoamericana (UNAUCLA).

Barco, J. B. (2019). Materiales premonitorios: notas sobre producción cultural, ecología acústica, y tecnologías ancestrales. *REVISTA POIÉISIS*, 20(33), 121-144.

<https://doi.org/10.22409/poiesis.2033.121-144>

Bejarano Barco, J. (2016). Museus, educação e laboratórios experimentais. *Revista GEARTE*, 03(03). <https://doi.org/10.22456/2357-9854.70040>

Pisano, L. *Navegando hacia un sur sonoro: Dos historias sonoras de Sudamérica*. <https://www.researchcatalogue.net/view/823463/823464>



**Título:** Joint Venture, El Museo Popular de Siloé (2018) **Autor:** Coleccionesmlt **Año:** 2018  
**Licencia:** CC-BY-SA-4.0

## **BARRIO ADENTRO. LABORATORIO DE CURA- DURÍA Y MUSEOGRAFÍA COMUNITARIA<sup>1</sup>.**

Acciones para descolonizar las prácticas y narrativas museales en el Museo La Tertulia. Breve genealogía y giros descolonizadores en un museo local.

**Carlos Hoyos Bucheli**  
[Director de educación y Cultura del Museo La Tertulia]<sup>2</sup>

**Museo La Tertulia**  
(Cali, Colombia)

## I. Introducción

Si bien los museos, más allá de sus categorías, vocaciones y especialidades, han sido comúnmente percibidos como instituciones culturales que existen en nuestras sociedades casi de manera natural, con el propósito de preservar y divulgar patrimonios culturales comunes y darle forma a narrativas que den cuenta de la memoria y devenir de los pueblos, resulta fundamental, para garantizar su pertinencia social y carácter democrático en la contemporaneidad, reconocer críticamente que su origen procede de la misma matriz colonial de la modernidad y que ha operado históricamente como vehículo y mediador de su programa estético, ideológico y epistémico. Señalar esa naturaleza particular, es el primer paso para defender los museos en tanto escenarios locales de disputa y tensión, en los que se juega la construcción de un horizonte y devenir ético capaz de desactivar los sistemas de valores hegemónicos, las prácticas silenciosas de exclusión y la colonialidad del saber. El segundo paso, quizá, sea reconocer y comprender el origen singular de las instituciones museales en los cuales trabajamos así como los contextos y las realidades sociales, políticas y culturales de los entornos en los cuales nos encontramos inscritos, para proponer nuevas estrategias y acciones que contribuyan con la descolonización de los museos y sus narrativas. Y por último, potenciar y consolidar las prácticas curatoriales y educativas contemporáneas que, al interior de los museos vienen proponiendo giros éticos, radicales y descolonizadores en la mediación de los vínculos entre la institución, sus colecciones, públicos y comunidades.

Este ensayo aborda esas dimensiones, inicialmente, con un acercamiento al origen del museo y, particularmente, a la construcción de su sede actual a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta en el s.XX, que respondió al proyecto tardío modernizador de Cali y marcó su devenir en la ciudad. Y segundo, repasando algunas de las prácticas que desde las áreas de curaduría y educación han modificado la comprensión y gestión, tanto de la colección como

---

•<sup>1</sup> Barrio Adentro es un programa del Museo La Tertulia, financiado por la Fundación SURA y apoyado por Ibermuseos, en colaboración con la Red de Bibliotecas Públicas de Cali.

•<sup>2</sup> Equipo Museo La Tertulia (Maldonado, s.f.) Carlos Hoyos Bucheli, Stephanie López, Tatiana Gómez, Diana Carolina Castaño, Adriana Castellanos Olmedo, Carmenza Banguera, Adriana Charry, Leonardo Marulanda, Santiago Guerra, Sasha Herrera, Andrés Osorio, Sergio Vélez Alejandra Torres, Julián Hincapié, Ayda Cris-tina Garzón Solarte, Miguel Escobar, Santiago Bucheli, Pedro Gómez, Julián Hincapié, Luis Anderson Alfonso Comunidad Vista Hermosa y Montebello Adriana Castillo, Francia Elena Mosquera, Atalia Daniela Alfonso, Elizabeth Rivera, Juan Carlos Ortiz, Juana María Medina, Jhon Jairo Angarita, Kevin Vásquez, Kimberly García, Lilian Giraldo, Leivy Johana Cruz, Luz Fanny Vélez, Luz Mabel Díaz, María Fernanda Mejía, Marlyn Hurtado, María Concepción Guerrero, Martha Arévalo, Melba Orbes, Nancy Muñoz, Omaira Lozada, Ronald Tosne, Wilson Zúñiga, Alejandra Anacona, Angélica Baena, Maricela Bejarano, Camilo Mesa, Camila Penagos, Jhon Alexander Penagos, Mónica Quinayas, Ruth Quintero, Harryson Villareal y Steven Zuluaga, Camila Penagos, Mario Ortiz Ossa, Rural Graffiti Lettering Red de Bibliotecas públicas de Cali Andrés Mauricio Acosta, Alba Lucía Guzmán.



de los vínculos con los públicos, territorios y comunidades, concentrándose en el programa **Barrio Adentro, Laboratorio de curaduría y museografía comunitaria**, que propone un giro en las políticas de la *espectaduría* y las acciones descolonizadoras de las prácticas museales y las narrativas de los museos.



**Título:** Cali 71. ciudad de América  
Entre proyecto y realidad  
**Autor:** Coleccionesmlt  
**Año:** 2016 **Licencia:** Creative  
Commons Attribution-Share Alike  
4.0 International.

## II. De balneario a ciudad De club cultural a museo de arte moderno

Para la década de los sesenta Cali comenzaría a transformarse respondiendo a un proyecto tardío modernizador trazado por sus élites políticas y empresariales, que buscaban proyectar a la capital del Valle del Cauca como una ciudad pujante con el repertorio de valores culturales y estéticos de la globalidad moderna. La nueva configuración requería una trama urbana y arquitectónica que encarnará el giro ontológico y lo dotará de símbolos tangibles: un museo de arte moderno, por supuesto, resultaba clave para escribir un capítulo más del impulso civilizatorio y proyectar una nueva y fortalecida institucionalidad cultural para Cali.

Así, La Tertulia, que había sido fundada en 1956 por un grupo de intelectuales caleños en una tradicional casona del barrio San Antonio, mutaría de “Club cultural” a “Museo de arte Moderno”. La deslumbrante y modernista arquitectura que hizo parte del grupo de edificios construidos a lo largo de la ciudad para recibir la VI edición de los Juegos Panamericanos de 1971, bajo el lema “Cali, ciudad nueva” de la Alcaldía de Carlos Holguín Sardi, abriría un nuevo episodio de la cultura y el arte en la región.

Diseñado por la firma de arquitectos Lago y Saénz, el edificio de inspiración neoclásica, fue emplazado en 1968 sobre los restos del Charco del Burro, un reconocido balneario popular del Río Cali. El pozo natural, que era frecuentado habitualmente por familias caleñas que programaban paseos de río, terminó transformándose en una escombrera a raíz de la construcción de la carretera al mar y la avenida del Río Cali, pocos años antes de la construcción de la nueva sede del Museo La Tertulia.

Si bien esa nueva arquitectura no debería entenderse como una operación de violencia colonial y usurpación del territorio, sí respondió al mismo programa de desarrollo de la ciudad. Erguir un templo secular de columnas imponentes sobre lo que antes fuera una piscina natural y destino recreativo de familias populares, podría leerse como un gesto definitivo en la retórica moderna del progreso y la ejecución de su proyecto estético-ideológico sobre el río, que conllevaba el borramiento de los rastros de una ruralidad que terminó siendo desplazada por la expansión de la trama urbana y el nuevo ordenamiento simbólico y de clase para la ciudad. Ese hito fundacional marcaría el devenir del museo; su relación problemática, cuanto menos, con el entorno natural y, finalmente, el inicio de un nuevo trazado y dinámicas residenciales que con los años, contrastaría con los procesos de poblamiento informal que venían dándose hacia sus laderas desde la década de los cincuenta.

### III. Giros museales Horizontes éticos

Las reflexiones sobre el problemático gesto fundacional y las violencias relacionadas con la naturaleza colonial del museo han venido cobrando importancia en la agenda de La Tertulia. Ya para la primera década del 2000, el museo había renunciado al apellido “Moderno” para responder a las necesidades y exigencias contemporáneas del campo. Asimismo, comenzaba a incorporar prácticas exhibitivas, curatoriales y educativas que impulsaron un giro museológico y replantearon el vínculo con los públicos y el rol del museo en la ciudad.

Para la mitad de la segunda década de los 2000 y a pesar de la crisis económicas que obligaron a reducir radicalmente sus actividades y participación en el contexto local, casi a un punto de hibernación, el museo toma un nuevo vuelo que conlleva cambios profundos en los modos de apropiación y exhibición de su colección. Para entonces, una parte importante de sus casi 2.000 obras de arte, principalmente nacional y americano, se exhibía en los tres pisos del Edificio de La Colección, con una curaduría temática del colectivo *En un lugar de la Plástica*, que permitía apreciar la amplitud y riqueza del acervo del museo.

Ese paradigma expositivo, que asignaban un lugar a la obra a partir de su valor intrínseco a través de guiones museográficos permanentes que las agrupaban en categorías hegemónicas o temáticas generales, limitando su potencia dialéctica y en función de la retórica *universalizante* de la modernidad, terminaría siendo remplazado por ejercicios curatoriales que lograron agitar la colección y amplificar su capacidad para conectarse y dar cuenta otros dimensiones mucho más complejas y cercanas a los contextos locales.

Programas expositivos como *Territorio en discusión* (2014), *Cali 71, ciudad de América* (2016), *Hacer ver, provocar el archivo, agitar el museo* (2023) o *Salas Didácticas como Colonia Infancia* (2016) *La forma del Futuro* (2017) *Aula Flexible* (2018) y *Manual de Instrucciones* (2021) permitieron revisar críticamente la colección y construir nuevas narrativas que dieran cuenta del heterogéneo y complejo devenir político, social y cultural de la región, de la naturaleza colonial de los museos y su capacidad para reorientar su propósito y accionar ético en el territorio, y expandir la comprensión de las artes y su papel en la educación, entre otros.

Las políticas de la *espectaduría* del museo también se rescribieron desde sus prácticas de mediación, desactivando las violencias del saber implícitas y naturalizadas en las dinámicas relacionales que habitualmente tienen lugar en las salas de exhibición. El museo abandonó el interés por los visitantes sensibles de las élites ilustradas, así como las retóricas asociadas a la formación de públicos en apreciación del arte para provocar hoy, acontecimientos pedagógicos que alientan la escucha y el debate y movilizan la comprensión crítica y sensible del mundo a través de la obra, las trayectorias y prácticas de los artistas.

## IV. Desbordar la arquitectura Conversar con la ladera

En ese giro museológico se reanimaron preguntas sobre los vínculos que el museo venía construyendo con la ciudadanía, particularmente con el territorio habitado y los barrios de la ladera: ¿Qué diálogos habíamos establecido con nuestro entorno? ¿Nos habíamos preguntado alguna vez por nuestros vecinos? ¿Conocíamos a quienes todos los días pasaban en gualas frente al museo de camino al trabajo? ¿Los invitamos alguna vez al museo o intentamos visitarlos en sus barrios? ¿Qué sabíamos de ellos y que sabían de nosotros? ¿Cómo podríamos encontrarnos para reconocernos y construir nuevos vínculos?

A partir de ese repertorio de preguntas y con el propósito de tender puentes que permitieran desbordar la arquitectura del museo y abrir diálogos con las comunidades de ladera, surgió Barrio Adentro, Laboratorio de curaduría y

museografía comunitaria, un programa que moviliza procesos de investigación y creación barriales que buscan fortalecer el encuentro vecinal, el reconocimiento y la agencia comunitaria, la producción de narrativas locales propias, la amplificación de las memorias barriales de Cali y la apropiación social de la colección de arte del Museo La Tertulia.

**(...) un programa que moviliza procesos de investigación y creación barriales que buscan fortalecer el encuentro vecinal, el reconocimiento y la agencia comunitaria, la producción de narrativas locales propias, la amplificación de las memorias barriales de Cali y la apropiación social de la colección de arte.**

**Barrio Adentro** cuenta hoy con dos versiones que tuvieron lugar en los barrios Vista Hermosa y en el corregimiento de Montebello, ubicados al noroeste de Cali, sobre el piedemonte de la cordillera occidental y en la ladera del Cerro de las Tres Cruces, respectivamente.

Ambas comunidades se asentaron cerca de las cuencas de los ríos Cali y Aguacatal, en la falda de la cordillera. Sus primeros pobladores llegaron de los departamentos del Cauca, Nariño y el Eje Cafetero, desplazados por las violencias bipartidista de la primera década del s .XX, atraídos por la fiebre de la minería del carbón y expulsados del centro de la ciudad por la explosión de seis camiones del ejército cargados de dinamita que, el 7 de agosto 1957, mató a más de 4.000 ciudadanos y empujó a otros miles hacia las periferias de Cali.

Vista Hermosa y Montebello forman parte de una trama de barrios y comunidades que han enfrentado problemas históricamente similares y gestionado Vista Hermosa y Montebello forman parte de una trama de barrios y comunidades que han enfrentado problemas históricamente similares y gestionado comunalmente sus propias soluciones: autoconstrucción de vivienda digna e infraestructura básica, un sistema de transporte informal capaz de escalar la ladera, mobiliarios urbanos autogestionados, mecanismos propios de gobernabilidad, enunciación política y comunicación social, así como programas comunitarios que movilizan a los vecinos, cohesionan su fuerza colectiva y

promueven prácticas culturales de bienestar y procesos de recuperación del ecosistema natural.

En ese contexto, **Barrio Adentro** se presenta como un ejercicio de articulación, reconocimiento y colaboración en un territorio compartido, pero con realidades socioeconómicas disímiles y violencias coloniales reproducidas a través de un sistema de relaciones y exclusiones que opera en el espacio público y simbólico, de las cuales el museo, desde su fundación como arquitectura moderna, programa estético y régimen hegemónico del saber, ha participado.



**Título:** Laboratorio curaduría y museografía comunitaria Vista Hermosa **Autor:** Coleccionesmlt  
**Año:** 2020 **Licencia:** CC-BY-SA-4.0

El giro ético en **Barrio Adentro** se expresa en la apertura de puertas y el diálogo vecinal... ¿cómo el barrio entra al museo y como el museo sale al encuentro con el barrio? Ese movimiento escamotea las *retóricas de salvación* asociadas a los discursos de la “democratización del arte y el acceso masivo a los museos de nuevos y diversos públicos” para enfocarse en la construcción de vínculos afectivos y duraderos, en el reconocimiento de los procesos y memorias de los barrios de ladera y, finalmente, en la construcción de nuevas narrativas comunitarias desde el museo.

En ambas ediciones, un grupo de vecinos y vecinas de Vista Hermosa y Montebello decidieron ingresar al programa, a través de un proceso de convocatoria y concertación realizado en colaboración con la **Red de Bibliotecas Públicas de Cali** que ha sido fundamental en la gestión de procesos comunitarios en la ciudad y un aliado del museo en diferentes proyectos de educación. La

convocatoria invitaba a la vecindad a participar en un **laboratorio de curaduría y museografía comunitaria** que proponía un reto y provocación particular: construir una exposición colectiva que pusiera en diálogo la historia de sus territorios y sus memorias colectivas barriales con obras de arte de la colección del Museo La Tertulia. El resultado de ese proceso se exhibiría en la Casa Obeso Mejía, edificio adjunto al Museo y estaría abierta a la ciudad durante dos meses.

Ambos laboratorios tuvieron una duración aproximada de tres meses, con sesiones los sábados y unos 15 participantes de diferentes edades, adultos mayores y jóvenes principalmente, todos vinculados a procesos culturales y sociales en sus barrios. **Barrio Adentro** propuso una ruta metodológica con diferentes momentos y actividades que se desarrollaron entre el barrio y el museo, movilizadas por un gesto muy simple: la visita entre vecinos; nosotros los visitamos y Uds. nos ensañan su barrio; Uds. nos visitan y nosotros les presentamos el museo y su colección de arte. Así, el laboratorio se desarrolló inicialmente a partir de una práctica simbólica, material y colectiva esencial en la construcción del territorio, caminar juntos. Durante esos trayectos, que se complementaron con herramientas como cartografías sociales, bitácoras personales y expediciones botánicas, entre otras, logramos agitar las memorias barriales, identificar episodios históricos y temáticas de interés, esbozar un relato colectivo que diera cuenta de la complejidad histórica del territorio y finalmente, trenzar vínculos afectivos y de confianza que nos permitieron acortar las distancias entre el barrio y el museo.

Varios de los vecinos y vecinas que participaron, y que pasan todos los días frente al museo de camino a sus trabajos, nunca antes habían entrado a La Tertulia y en muchos casos, ni siquiera habían pisado los jardines (que hacen parte del espacio público de la ciudad y tienen la categoría de parque). En otros casos, la idea de lo que sucedía dentro del museo era difusa o a veces “disparatada” y sus dinámicas ajenas y dirigidas a un grupo exclusivo de personas, una elite si se quiere. Las sensaciones de restricción, exclusión o hasta prohibición respondían también a la imponente, fascinante y temible arquitectura del museo, que si bien, consideraban importante para preservar unas piezas de enorme valor, su propósito principal parecía ser ocultarlas y reservarlas para unos pocos.

A pesar de eso, la curiosidad, el interés y la emoción por visitar el museo siempre fue alta. Las visitas a las exposiciones en compañía de los curadores movilizaron conversaciones críticas, dinámicas y divertidas. La exploración de las reservas y la colección junto al equipo de conservación permitieron entender los oficios y sobre todo, desacralizar las obras, acercarnos a su materialidad y su carácter documental, por encima del monumental.

**A pesar de eso, la curiosidad, el interés y la emoción por visitar el museo siempre fue alta. Las visitas a las exposiciones en compañía de los curadores movilizaron conversaciones críticas, dinámicas y divertidas.**

Durante la segunda mitad del laboratorio, las actividades se enfocaron en la indagación de memorias y archivos barriales, la exploración, debate y selección de las obras que formarían parte de la exposición (a luz de las temáticas de interés y las subjetividades) y por último, en construir un guión museográfico y montar la exposición.

En febrero del 2021 abrimos **Barrio Adentro, Vista hermosa** en la Casa Obeso Mejía. La exposición puso en diálogo 20 obras de artistas como Danilo Dueñas, Lalo Borja, Adolfo Bernal, León Ferrari y María Cristina Cortés con archivos fotográficos familiares, ejercicios de correspondencia y bitácoras de las “expediciones botánicas” realizadas durante el laboratorio, así como documentos oficiales de las organizaciones y juntas de acción comunal que revelaban detalles de los procesos formación y consolidación del territorio.

Este ensayo curatorial y museográfico colectivo abordó cuatro dimensiones de la historia y vida de Vista Hermosa. La primera, se concentró en la profunda relación con la naturaleza heredada y habitada, que oscila entre la experiencia del *paisaje añorado* y el reconocimiento de la comunidad como parte de una compleja trama ecológica. La segunda, se enfocó en los procesos de autoconstrucción que le permitieron a la comunidad aferrarse a la montaña, levantar sus casas y tender sus calles; construir su propio acueducto y biblioteca. Finalmente, la exposición sumó dos capítulos más, uno que se concentró en el cruce de miradas entre Cali y Vista hermosa, como una manifestación de las tensiones entre el centro y la periferia, lo urbano y lo rural, lo legal y la informalidad. Y un *Bonus track* que resaltaba la belleza, potencia y valor de las gualas: camperos modificados para escalar la cordillera, que, a pesar de los intentos por sacarlas de circulación oficial, continúan trepando la ladera, madrugando para bajar gente del barrio a Cali y subiéndola de regreso al final cada jornada.

**Barrio Adentro, Montebello. Un viaje a través del agua y la montaña**, abierta en marzo del 2023, reunió los resultados del segundo laboratorio de curaduría y museografía comunitaria. Esta exposición presentó, en cuatro ejes, los hallazgos de un ejercicio de investigación y narración colectiva que puso en

diálogo, a través de cuatro ejes, 12 obras y de artistas de la colección como Beatriz González, Fernell Franco, María Thereza Negreiros y Ever Astudillo con diferentes memorias y testimonios barriales, archivos fotográficos y audiovisuales comunitarios y por primera vez, producción artística local.

El primer eje, **Montebello-Bello Monte** introdujo de manera general al corregimiento y su biodiversidad a través de una cartografía colectiva, que señalaba espacios vitales en la cotidianidad del barrio y revela elementos naturales y culturales valiosos para el territorio. El segundo, **No hay agua para tanta gente**, abordó la relación con el agua, especialmente, con el afluente Quebrada El Chocho y que se constituyó en un elemento histórico y central para la comunidad: ahí se lavaba la ropa antes de que se pusieran en funcionamiento los acueductos y las bombas que actualmente proveen el agua. Hoy un lugar contaminado, producto de la intensa actividad minera de la ladera. **Oro negro**, el tercer eje, nos introduce a las minas de carbón, su papel en el desarrollo del sector y sus consecuencias ambientales. La contaminación del agua y del aire, producto de esta interacción, es algo con lo cual los habitantes de Montebello deben convivir, mientras demandan soluciones. Finalmente, **El legado de una comunidad** se concentra en la relación entre memoria, historia y cultura en el corregimiento. Presenta registros y archivos de sus actividades culturales, las asociaciones y el tejido social que fue creciendo con el trabajo y las voluntades de sus pobladores.



**Título:** Visita de la comunidad de Vista Hermosa al Museo  
**Autor:** Coleccionesmlt **Año:** 2020  
**Licencia:** CC-BY-SA-4.0

## V. Conclusiones

Ambas exposiciones, que estuvieron abiertas durante dos meses en la Casa Obeso Mejía y con ingreso libre, contaron con la asistencia de 600 vecinos de las comunidades vinculadas, movilizados por el proyecto, y más de 3.000 visitantes. Quienes asistieron a las exposiciones pudieron presenciar y



reconocer la manera en que el barrio ocupaba el lugar vacío de lo *universal*, con su propia voz; como sucedió con los diferentes diálogos propuesto entre obras de la colección y archivos barriales, que modificaban la frecuencia, el sentido y la potencia, tanto de la obra como del archivo, en función de una otra narrativa local y comunitaria. O, en el caso de las fichas técnicas de las obras y sus textos descriptivos, que habitualmente son enunciados por el museo y que aquí fueron sustituidos por las voces de los participantes, que trazaron nuevas comprensiones de las piezas a partir de sus experiencias, subjetividades y memorias colectivas. **Barrio Adentro** finalmente contribuyó con el reconocimiento comunitario de los liderazgos de los participantes que oficiaron durante el proyecto como investigadores, curadores y mediadores (guías en sala) de su propia exposición. Asimismo, aportó a desactivar, una vez más, los residuos de las restricciones heredadas, que cada vez menos influyen en la comprensión institucional de la colección, para asegurar su encuentro con el barrio, liberar el flujo de su polisemia y garantizar su emancipación de la colonialidad del saber.

## Bibliografía

Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/ racionalidad. *Perú Indig.*, 13(29), 11-20.

Fajardo, S. R. (2014, diciembre). Breve revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte moderno en Colombia. *Calle 14*, 2, 61-70.

Guash, A. M. (2014). Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. *Calle 14*, 10-20.

Gómez, P. P. (2008). La máquina - museo: la monumentalización museal y la estructura de la sublimación. *Calle 14*, 30-40.

Mignolo, W. (2014, septiembre 10). *Activar los archivos, descentralizar a las musas*. <https://www.macba.cat/es/aprender%20investigar/publicaciones/activar-archivos-descentralizar-musas>

Maldonado, A. M. *Nuestra Historia*. <https://museo-latertulia.com/sobre-la-tertulia/>

González, A. M. (2016). *Cali 71, ciudad de América. Entre proyecto y realidad*. <https://archive.org/details/Cali71/page/n3/mode/2up>



**Título:** Jardim Sem Governo  
**Autor:** Teresa Maria Siewerdt  
**Año:** 2016 **Licencia:** Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

## PROGRAMA MEMORABILIA

Por uma decolonização  
toponímica da cidade.

**Guilherme Galuppo Borba**  
[Director Arquivo Histórico Municipal]

**Gabriela Almeida da Silva**  
[Coordinadora Núcleo de Memória Urbana, Arquivo Histórico Municipal]

**Arquivo Histórico Municipal**  
(São Paulo, Brasil)

## I. Introdução e Contexto

O Arquivo Histórico Municipal (AHM), departamento vinculado à Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da Prefeitura de São Paulo, Brasil, é a instituição cultural pública mais antiga da cidade, datando formalmente de 1907. Ao longo do tempo, foi se enrijecendo e perdendo conexão com a cidade do presente. No início de 2021, com a chegada de um novo diretor - Guilherme Galuppo Borba, servidor da carreira de Analista de Políticas Públicas e Gestão Governamental – o AHM passou por um intenso processo de reestruturação administrativa, a partir do qual os princípios da Nova Gestão Pública foram implementados, buscando expandir e diversificar a atuação do AHM com fins a promover maior impacto social e gerar valor público.

Para além das funções fundamentais de um arquivo público, que envolvem a guarda, preservação, catalogação e difusão dos documentos históricos, o AHM se responsabiliza, por meio do Núcleo de Memória Urbana (NMU), pela avaliação e recolhimento das justificativas atreladas às denominações de logradouros públicos, geralmente explicitando os motivos para homenagear esta ou aquela pessoa. O NMU também tem a obrigação de manter uma base de dados atualizada com todos os registros de logradouros, cujos nomes são oficializados pela administração municipal. Essa base de dados, a princípio interna, deu origem, em 2003, ao Dicionário de Ruas, plataforma online e pública, onde é possível consultar a história dos nomes das ruas de São Paulo e as biografias das pessoas homenageadas.

Ao analisar os nomes das ruas da cidade, foi possível verificar desigualdades abissais na disponibilidade de informações entre regiões da cidade bem como a hegemônica presença de homenagens de louvor aos homens brancos, cristãos e ricos. Ou seja, a diferenciação geográfica centro-periferia se consolida também em forma do que é digno de memória. Quanto à falta de informações, ela se faz presente especialmente em logradouros que foram denominados entre as décadas de 1970 e 1980, período em que a cidade apresentou grande crescimento em direção às periferias. Porém, o movimento decolonial nos abre a perspectiva de compreender que se tratou de um projeto indissociado à supressão hegemônica da produção capitalista sobre outras rugosidades do espaço urbano, junto com suas urgências e prioridades socioeconômicas. O que houve, neste caso, foi um processo de apagamento dos saberes e histórias vinculados aos territórios periféricos, invisibilizando pessoas e grupos sociais que construíram vínculo e significado cultural aos

seus espaços de convívio e cotidianidade.

Foi, portanto, a partir dessa prerrogativa que se iniciou uma nova linha de trabalho dentro do NMU: estudar projetos decoloniais urbanos relativos à toponímica da cidade e aprofundar o conhecimento sobre a base de dados e sua relação com os usuários.

## II. Motivação e Fundamentação do Programa

Durante o processo de estudo da base de dados e das ferramentas de pesquisa do Dicionário de Ruas, demos-nos conta de que os usuários podiam fazer perguntas ou sugestões através do canal “comentários”. Neste caso, vislumbrou-se a possibilidade de estabelecer maior conexão entre a base de dados e a participação popular. Ademais, na busca pelo preenchimento das lacunas de informações sobre os nomes das ruas de São Paulo, foram iniciadas pesquisas a fontes alternativas aos processos administrativos, como livros, sites institucionais e outras referências bibliográficas. Consecutivamente, foi tomando forma o projeto de ir além do conteúdo oficial, institucional e/ou acadêmico constante na plataforma e expandir a contribuição dos usuários por meio da construção de narrativas mais subjetivas, artísticas e insurgentes.

Dessa forma, ao encontro da construção de epistemologias do Sul e das práticas decoloniais, o programa Memorabilia foi sendo desenhado como intuito de contribuir com um conjunto de intervenções que denunciam, no cabedal toponímico da cidade de São Paulo, o colonialismo do ocidente capitalista sobre grupos subalternos e oprimidos, valorizando saberes, práticas e memórias que resistiram ou resistem com êxito. Considerando também que uma megalópole como São Paulo foi formada por diversas e distintas mãos, vislumbrou-se uma construção colaborativa da plataforma Dicionário de Ruas visando à horizontalização entre saberes técnicos, científicos, tradicionais, urbanos, indígenas, entre outros.

Foi no início de 2021 que o programa foi desenhado de forma matricial e em rede de colaboração, contando com apoio de diversas áreas da SMC e de outros parceiros da sociedade. A implementação, monitoramento e avaliação do Memorabilia ficou a cargo do NMU.

Para concretizar a idealização de ampliação do conteúdo e das linguagens do site, pensou-se na construção de um edital de concurso, para lançamento do Programa Memorabilia, termo que significa “aquilo digno de memória”, e com o fito de selecionar propostas a serem avaliadas por uma comissão julgadora, considerando critérios pré-estabelecidos constantes no edital. O objetivo principal foi pensado para desafiar e transformar as estruturas

coloniais presentes na toponímia da cidade por meio da construção inclusiva e transformadora de uma nova narrativa de cidade condizente com os saberes e práticas locais.

### III. A Proposta Decolonial do Programa Memorabilia

É difícil precisar a data de fundação ou nascimento do Arquivo Histórico Municipal. Fato é que na Ata de 1560, é possível identificar a primeira menção ao arquivo que custodiava as atas da Câmara Municipal de São Paulo, cujo principal objetivo era a manutenção do status quo mediante instrumentos de conservação do poder real nas vilas coloniais. Isso significa que desde seus primórdios, a instituição esteve intrinsecamente vinculada ao eixo político-administrativo da coroa portuguesa, tendo no seu bojo o objetivo de preservar um conjunto documental repleto de colonialidades, isto é, de informações que denotam o pensamento hegemônico, estamental, classista, patriarcal, branco, cristão, eurocentrista e totalitarista do período colonial. Mesmo após a Proclamação da República, a instauração dos três poderes na elevada cidade de São Paulo, o Arquivo Histórico Municipal continuou, de uma forma ou de outra, vinculado fortemente à égide da administração pública, que por sua vez, carrega, até os dias de hoje, um arsenal de ferramentas, narrativas e imaginários institucionalmente patrimoniais e modernos.

Um dos legados desta colonialidade é a base de dados que alimenta a plataforma de pesquisa Dicionário de Ruas, notadamente as justificativas utilizadas pela administração para homenagear figuras tidas como importantes na cidade e/ou na sociedade, até hoje ou em determinados períodos.

Ademais, esta história oficial da cidade, advinda dos documentos oficiais da administração pública e das obras acadêmicas, de modo geral, são um claro exemplo da ênfase dada à história que passa por critérios hegemônicos de verificação e veracidade, os quais funcionam como ferramentas de apagamento de memórias de grupos marginalizados, conforme aborda López (2020).

Não somente, a chancela da administração, na sua discricionariedade de decisão do que é digno de memória, carrega elementos correlatos aos do colonialismo, no sentido em que produz discriminações sociais, étnicas, antropológicas e nacionais segundo o momento e os agentes do poder vigente. As categorias toponímicas são, portanto, construções intersubjetivas da dominação colonial e foram assumidas como categorias de pretensão “objetivas”

(Quijano, 1999, p. 12). Isso quer dizer que a escolha por este nome e não aquele já representa uma repressão velada do que merece destaque, do que é acessível ao arcabouço das nomenclaturas ocidentais e europeias. Nomear – ou desnomear – faz parte, então, de um modo de repressão velada sobre os modos de conhecer, produzir conhecimento sobre a cidade e sobre o sistema urbano de significação toponímica objetiva, intelectual e visual. A destituição de palavras chanceladas pela administração pública, que expressem significado aos lugares de memória dos povos originários, conforma um *aparatus* de conservação da condição subalterna das formas de expressão da história e da memória dos espaços públicos da cidade.

A descolonialidade aqui consiste na ampliação da memória urbana da cidade, constante no Dicionário de Ruas, para além da toponímia e das oficializações historiográficas, por meio da expansão do conteúdo do site que ocorre ao se dar voz aos costumeiramente silenciados, utilizando, para isso, uma ferramenta do Estado. O Programa valoriza e reconhece a diversidade cultural, étnica e histórica das comunidades urbanas, promovendo uma pluralidade de perspectivas e formas de conhecimento. Ao descolonizar o espaço urbano, o Memorabilia dá visibilidade às vozes silenciadas, às histórias não contadas e às tradições culturais que foram marginalizadas e suprimidas pelo colonialismo. É a partir dele, portanto, que o próprio AHM se descoloniza, abrindo horizontes para novas perspectivas mnemônicas e arquivísticas.

**O Programa valoriza e reconhece a diversidade cultural, étnica e histórica das comunidades urbanas, promovendo uma pluralidade de perspectivas e formas de conhecimento. Ao descolonizar o espaço urbano, o Memorabilia dá visibilidade às vozes silenciadas, às histórias não contadas e às tradições culturais que foram marginalizadas e suprimidas pelo colonialismo.**

## IV. Objetivos do Programa Memorabilia

O Memorabilia tem por objetivo imediato ampliar as informações da plataforma Dicionário de Ruas de maneira participativa e representativa, reunindo e difundindo relatos sobre as ruas da cidade de São Paulo que comuniquem, a partir da vivência da própria população, olhares diversos que possam enriquecer e complexificar informações obtidas na documentação oficial.

Compreendendo a necessidade de pensar a cidade como construção de seu povo, o Programa busca valorizar experiências e conhecimentos que vão além da produção acadêmica, trabalhando com a subjetividade e a criatividade de viver a cidade, conforme a função social que a memória coletiva oferece, religando territórios a tradições e restabelecendo vínculos entre subjetividade e coletividade que a historiografia dificilmente alcança.

Sua finalidade maior, portanto, é contribuir para a reparação da desigualdade de informações que estão disponíveis no Dicionário de Ruas (visto a abundância de detalhes históricos sobre zonas centrais e abastadas da cidade em contraposição ao silenciamento das histórias e memórias das zonas periféricas e menos favorecidas), promovendo a construção coletiva da memória urbana de São Paulo e dando visibilidade a memórias de bairros e ruas cujos moradores pertenceram a grupos sociais apagados ou minorizados pelos processos de urbanização e de construção de narrativas tradicionais do “progresso”.

---

**Título:** Comércio ambulante no Brás, São Paulo 2 **Autor:** Milena Dias Pires **Año:** 2022 **Licencia:** C.C Atribución Compartir Igual 4.0



## V. Público-alvo

O público-alvo do programa, de forma mais ampla, são moradores e frequentadores da cidade de São Paulo. Considerando os critérios de avaliação e o objetivo decolonial do programa, podemos afirmar que trabalhamos com dois grandes eixos de público-alvo, um baseado na territorialidade e outro em grupos sociais. Apesar da divisão entre dois eixos, ambos podem ser transpassados um pelo outro, dado que os territórios são ocupados por pessoas pertencentes a diversos grupos sociais e vice-versa.

O eixo territorial tem o objetivo de contemplar residentes de zonas periféricas, considerando a invisibilidade dessas zonas na cidade, no que é chamado de “cidade informal”, em contraponto à “cidade formal”, central e abastada, da qual inclusive, se tem inúmeras documentações históricas oficiais, ao contrário da primeira.

Além do eixo territorial, a metodologia adotada trabalha com o eixo social e tem como público desejado pessoas negras, indígenas, imigrantes, LGB-TQIAPN+, mulheres, PcD e idosos. Conforme mencionado, as pessoas pertencentes a esses grupos podem ou não viver em zonas periféricas da cidade, justamente por isso foi julgada a importância de se trabalhar com dois eixos que não se anulam e que podem se complementar.

Na primeira edição esse público foi atingido e pode ser ampliado e consolidado em edições futuras. Dos cinco vencedores do programa, três eram mulheres, Teresa Siewerdt, artista visual e educadora; Daisy de Camargo, historiadora; e Milena Dias Pires, estudantes de História. Dentre os dois homens selecionados, um deles é artista preto, Aloysio Letra, e trouxe em sua proposta uma homenagem à negritude e canto pela reparação histórica na cidade de São Paulo e o outro é um senhor de mais de 80 anos, Sr. Edgard Martins, paulistano e residente, desde que nasceu, na região da cidade da qual compartilha suas memórias.

## VI. A Implementação do Programa Memorabilia



A implementação da primeira edição do projeto se deu após conversas e articulações com instituições e órgãos parceiros como a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (SME) e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU), as quais auxiliaram também na divulgação do programa e a segunda nas discussões e embasamento teórico para a formulação do mesmo.

As conversas com a FAU se deram pelo contato com os professores e pesquisadores da instituição, Giselle Beiguelman e Renato Cymbalista. Giselle é artista e professora livre-docente com formação em História e doutorado em História Social e Renato também é professor livre-docente e coordenador do grupo de pesquisa “Lugares de Memória e Consciência” (USP-CNPq).

Com o auxílio desses dois pesquisadores e de servidores da SME, o AHM participou, em 2021, da Jornada do Patrimônio, que acontece em diferentes regiões de São Paulo e envolve espaços públicos e privados, destacando a importância da preservação do patrimônio material e imaterial da cidade. A participação do AHM foi através de uma live no YouTube, devido ao contexto pandêmico daquele ano, onde foi apresentado o programa e debatidas suas potencialidades e dificuldades com os convidados. Esse também foi um espaço aberto ao público para tiragem de dúvidas e para sugestões de aprimoramentos no desenho do programa.



**Título:** Boteco no Brás, São Paulo  
**Autor:** Milena Dias Pires  
**Año:** 2022 **Licencia:** C.C  
Atribución Compartir Igual 4.0

O AHM contou com diversos outros apoios pontuais para divulgação do Memorabilia, alguns dos quais foram visitados para a entrega de cartazes e flyers e breve explicação presencial sobre o programa e outras ainda compartilharam nossas publicações nas redes sociais.

A comissão julgadora da primeira edição do programa foi toda formada por servidores da SMC, entre efetivos e comissionados, do AHM e também do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), do Museu da Cidade de São

Paulo (MCSP) e da Biblioteca Mário de Andrade (BMA). Ao final do prazo de aceite das propostas e da avaliação da comissão, todas as propostas selecionadas foram publicadas no Dicionário de Ruas e cinco propostas, de cada região da cidade, (Norte, Sul, Leste, Oeste e Centro), receberam a premiação de R\$2.000,00.

Pensando na avaliação da edição piloto de 2022 para melhorias da edição de 2023, foi enviado para todos os participantes, selecionados ou não, um formulário para obtenção do feedback de cada um deles, com algumas perguntas de múltipla escolha e outras dissertativas. Dentre os resultados obtidos, houve a sugestão de integração da sociedade civil na comissão de avaliação, através da contratação de pessoa física, em especial trabalhadores da cultura das periferias.

Essa sugestão permitiu nosso acercamento a coletivos periféricos de cultura e memória, de diferentes regiões da cidade, os quais indicaram membros a comporem a comissão de avaliação, possibilitando maior capilaridade do programa, para que ele chegue nas vozes que se pretende ouvir. Os coletivos contatados foram: da Zona Leste, o Centro de Pesquisa e Documentação Histórica (CPDOC) Guaianás, coletivo de pesquisadores periféricos que se apropria de metodologias diversas para investigar as histórias e memórias de bairros do extremo leste da cidade de São Paulo e de seus moradores desde 2015; da Zona Norte, a Comunidade Cultural Quilombaque, organização sem fins lucrativos que surgiu em 2005, a partir da iniciativa de um grupo de jovens, moradores de Perus, bairro periférico situado na zona noroeste de São Paulo e que concentra os piores índices socioeconômicos e culturais, e da Zona Sul, o Espaço Cultural CITA, ocupação cultural do bairro do Campo Limpo, (re)existindo desde 2011.

**Essa sugestão permitiu nosso acercamento a coletivos periféricos de cultura e memória, de diferentes regiões da cidade, os quais indicaram membros a comporem a comissão de avaliação, possibilitando maior capilaridade do programa, para que ele chegue nas vozes que se pretende ouvir.**

Além disso, esses contatos nos ajudaram na revisão e consolidação dos critérios de avaliação do programa para o lançamento do segundo edital, sendo esse um exemplo de formulação de uma política bottom-up, onde as contribuições da sociedade civil não são apenas consideradas, mas são cruciais na existência do programa.

## VII. Desafios da Implementação

Os desafios encontrados são na divulgação do programa para além das instituições de ensino e culturais, de extrema importância, mas que por vezes não rompem uma bolha acadêmica e não facilitam o acesso a pessoas em condições socioeconômicas menos favorecidas.

Além disso, um desafio encontrado na primeira edição do programa, era acerca da exemplificação, para possíveis proponentes, do que se esperava concretamente enquanto material a ser selecionado, uma vez que, por maiores as explicações, justificativas, objetivo e fundamentações que déssemos, ainda não tínhamos um exemplo concreto do que se pretendia alcançar, por se tratar, justamente, da primeira edição.

Ademais, novamente ao encontro da questão de alcance às pessoas socialmente menos abastadas e/ou menos escolarizadas, encontramos dificuldade a respeito da linguagem robusta utilizada em editais públicos, padronizada e exigida pelas assessorias jurídicas dos órgãos responsáveis. Apesar de nos colocarmos a inteira disposição para eventuais dúvidas e de procurarmos utilizar linguagem simples em toda e qualquer peça de divulgação e/ou oportunidade de fala em eventos e visitas, recebemos pelo afastamento de interessados ao terem contato com o edital propriamente dito, o que tentamos abrandar nas divulgações, como dito.

## Bibliografía

López, M. del R. A. (2020). Gramáticas de la escucha como *gramáticas descoloniales: apuntes para una descolonización de la memoria*. University of California

Quijano, A. (1999). *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en américa latina*. Dispositio, 24(51), 137–148. <http://www.jstor.org/stable/41491587>



**Título:** Apertura ceremonial en la Waka' de Parque Avellaneda (CABA) del Proyecto "Eurindia, sonidos del territorio" **Autor:** Eurindia sonidos del territorio **Año:** 2023 **Licencia:** C.C Atribución 4.0 Internacional

## EURINDIA

### Sonidos del territorio

**Dra. Valeria C. Diaz**  
[Instituto Gino Germani  
FSOC, UBA, CONICET]

**Dra. Carla V. Maranguello**  
[Instituto Payró-FFyL, UBA]

**Museo Casa Ricardo  
Rojas** (Ciudad de Buenos  
Aires, Argentina)

## I. Introducción

*Eurindia, sonidos del territorio*, se trata de una instalación sonora creada a partir de una selección de frases del libro de Ricardo Rojas, *Eurindia: Ensayo de estética sobre las culturas americanas (1924)*, traducidas de forma colectiva en diferentes lenguas indígenas locales, en tanto acción de activación patrimonial capaz de resonar desde “otras” memorias acuerpadas en un círculo de voces. Así, junto al equipo de trabajo<sup>1</sup> propusimos un recorrido “otro” de la sala que fue el escritorio de Ricardo Rojas, generando un *paisaje sonoro* donde las lenguas maternas y las melodías ancestrales nos vuelven a conectar con la “dignidad ontológica” de los saberes tejidos en nuestros territorios.

En este marco, impulsamos la elaboración de contenido sonoro a nivel federal, junto a comunidades y colectivos indígenas, recuperando la experiencia de traducción en aymara, quechua, qom, wichi y mapuzungun<sup>2</sup>. Esto dio lugar a la instalación de un paisaje sonoro plurilingüe donde se conjugaron las frases de Rojas y sus traducciones junto a sonoridades ancestrales y contemporáneas<sup>3</sup>, que dialogaron espacialmente con las frases del escritor, ploteadas en los muros de la sala. Finalmente, se instalaron vitrinas con bitácoras de los participantes de las instituciones y las comunidades, que recuperan las memorias familiares y experiencias en el marco de las traducciones/adaptaciones. Las lenguas y sonoridades acuerpadas (Federici, 2022) “allí donde los pies pisan”- recuperando las ideas de Paulo Freire- dialogan con las memorias familiares vivificadas a partir de la experiencia de traducción colectiva como gesto político, donde lo íntimo y lo colectivo se encuentran para *corazonar* un “nosotros” (Arias Guerrero, 2010).

---

<sup>1</sup> Equipo: *Edición y montaje sonoro*: Gino Gelsi y Valentín Mederos/ *Registro y edición audiovisual*: Ignacio García y Gonzalo Ruibal/ *Diseño gráfico*: Victoria Losardo.

<sup>2</sup> Traducción colectiva: Aymara| Aitana Cuellar; Alex Cuellar; Fernanda Huanca Subia; Pedro René Huanca/ Guaraní| Micaela Pedrozo Acosta; Clementina Acosta; Alejandro Santiago Borjas; Thiago Alejandro Borjas/ Mapuzungun| Nanci Edith Bur; Miguel Roberto Monne; Amaru Juan Nahuel; Antu Flavia Nahuel; Luz Ayen Nahuel; Malen Nahuel; Pewtun Nahuel; Luna Larrat; Noemí Gladys Sanchez; Eloy G. Cepero López; Felipe Gutierrez Ríos; Yuliana Paredes; Nilda Alicia Traipi; Antilef Azucena del Valle/ Quechua | Aurora Coro Orihuela; Daira Rojas; Magalí Suyana Gingins / Qom| Ariel Castro; Beatriz S. Charole; José Gómez; Eliana Gonzalez; Saturnino Leiva; Rocio Belén López; Viviana Filadelfia Maidana; Reinaldo Mansilla; Flavia Lorena Ortiz; Miriam Sanchez; Carina Sosa; Ariel Sosa; Lanislado Suárez; Virginia Zelaya/ Wichí| Lecko Zamora (colaboración especial).

<sup>3</sup> *Composiciones que forman parte de la instalación sonora*: *Antara*, versión de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías - OIANT, UNTREF-(2015), *Agüita de Putiña*, versión de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías - OIANT, UNTREF - (2012), *Cuánto Cuesta, cuánto vale nuestra pacha*, cancionero del jujeñazo, Tercer Malón de la Paz (2023). Proceso de trabajo: Marzo- septiembre 2023.

Sembrando la urgencia de *corazonar* en el sentido de Arias Guerrero los espacios museísticos, reconocemos el potencial evocativo de la oralidad en diálogo con las sonoridades ancestrales como memorias vivas y comunales. Desde Eurindia, *sonidos del territorio* proponemos hacernos parte de un círculo de voces, relatos y sonidos *acuerpados* al ritmo de las lenguas maternas, que se presentan como territorios fértiles e insurgentes para el encuentro hermanado de sentidos “otros” de la existencia.

## II. Propuesta de trabajo en relación al acervo patrimonial del Museo Casa Ricardo Rojas

La casa de Rojas y su esposa Julieta Quinteros forma parte de los museos nacionales argentinos desde el 28 de abril de 1958, declarada Monumento Histórico Nacional el 29 de mayo de ese mismo año. El Museo cuenta con un amplio acervo patrimonial, destacándose: la arquitectura ideada por el Arq. Ángel Guido; la biblioteca y hemeroteca que pertenecieron a la colección privada del escritor con más de 25.000 volúmenes de literatura argentina, hispanoamericana y española; el archivo documental que cuenta con manuscritos originales y pruebas de imprenta de las obras de Rojas, su correspondencia con escritores y personalidades contemporáneas y documentos visuales, sonoros y textuales referidos a los distintos ámbitos de actuación del escritor. Además, se destaca la colección de arte religioso, obras de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Alfredo Gramajo Gutierrez, Antonio Berni y Benito Quinquela Martín, esculturas de Luis Perloti, caricaturas de Ricardo Rojas realizadas por reconocidos ilustradores y piezas y réplicas arqueológicas de culturas autóctonas americanas; el mobiliario original de la casa, algunos de ellos diseñados por el arq. Ángel Guido a pedido del escritor; un conjunto de objetos personales de Ricardo Rojas y su entorno familiar y finalmente la colección numismática y objetos conmemorativos.

La propuesta curatorial implicó una relectura de la sala que fue el escritorio de Ricardo Rojas en el marco de su Museo Casa en tanto lugar catalizador de los planteos del escritor, recuperando el trabajo institucional llevado adelante por el equipo actual del Museo para repensar los patrimonios como espacios de disputas materiales y simbólicas (Viviana Usubiaga y *et al.*, 2021). En este sentido, el Museo activa su acervo patrimonial desde un andamiaje conceptual que parte de los valores de la inclusión, la participación y la pluralidad de voces y de propuestas, a partir del accionar de diversos colectivos activistas, del espíritu comunal impulsado por metodologías de trabajo que apelan a cuerpos presentes desde su densidad histórica y la articulación y solidaridad entre instituciones.



**Título:** Escritorio Ricardo Rojas, vista general **Autor:** Eurindia sonidos del territorio **Año:** 2023  
**Licencia:** C.C Atribución 4.0 Internacional

En este marco, destacamos el refuerzo de un eje dotado de carga ritual que acompaña el acceso al escritorio de Ricardo Rojas. Desde el museo se propone como parte de la experiencia transitar por una puerta inspirada en culturas prehispánicas -correspondiente a la exhibición “De voces y de lenguas” (2019-2020)-, destacándose los motivos draconianos que remiten a la cultura de La Aguada del Noroeste Argentino y el rostro humano rodeado por cuadrúpedos con fauces, ambos tomados del friso de la biblioteca, el personaje de perfil con cetro de la puerta del Sol en Tiwanaku, y la reproducción de un mascarón de los que aparecen en las columnas del claustro. Este camino ritual se completa con la inclusión de frases (entre ellas una de Ricardo Rojas)<sup>4</sup>, que marcan un eje por el cual se llega hacia la biblioteca, que finalmente da lugar al escritorio.

Según Maria Alba Bovisio (2021), la biblioteca, que es un espacio cargado de referencias andinas prehispánicas (en especial incaicas y tiwanakotas), manifiesta la intención de Angel Guido de que Ricardo Rojas atravesase ese espacio, previo a su estancia de trabajo permanente (el escritorio), otorgándole una función ritual. El escritorio, en contraste con la biblioteca, se conservaba hasta entonces como un espacio sobrio, con pocos muebles, destacando el escritorio debajo de una gran araña, con ventanales que miran hacia el patio.

<sup>4</sup> Se incluyen las siguientes frases: “El iniciado que entró ya en el templo, medita en lo que allí se le ofrece y siente nacer dentro de la intuición de una nueva inquietud estética” (Ricardo Rojas, 1924); “Un rito de pasaje: La lengua como acción, hablar es hacer algo, ejecutar palabras. La poesía como rito que marca la transición de un estado a otro. La primera forma de magia es el canto.” (S/D)

### III. Proyecto y proceso: “Eurindia, sonidos del territorio”, polifonía de voces y memorias vitales

Silvia Federici (2022)

*Nuestra lucha debe comenzar con la reapropiación de nuestro cuerpo, la reevaluación y el redescubrimiento de su capacidad de resistencia, y la expansión y celebración de sus poderes, individuales y colectivos.*

3er Malón de la Paz  
(2023)

*Cuanto cuesta cuanto vale,  
nuestra pacha  
no queremos lastimarla,  
por eso no nos callamos más...  
Cómo no voy a luchar, cómo no voy a marchar  
sin nos quitan los derechos ...  
por eso no nos callamos más.*

**Este proyecto nació de la intención de generar un recorrido vital y vivencial de lo que fue el escritorio del pensador Ricardo Rojas (1882-1957) dentro de su Museo Casa. El escritorio se nos presentó con una densidad ritual y simbólica latente en la curaduría actual del Museo, capaz de definirse como un punto sinérgico desde el cual abordar la unión entre mente-corazón.**



De este modo, el escritorio se abrió como un espacio desde el cual volver a habitar la efervescencia de las ideas y propuestas de Don Ricardo, quien reconoció en el legado indígena parte de la construcción de una soberanía cultural propia. Dentro de su nutrida producción escrita, resulta clave para entender su pensamiento el libro *Eurindia: ensayo de estética sobre las culturas americanas* (1924). Quizás un tanto polémico desde la enunciación del título, el libro debe situarse un siglo atrás, momento en que salía a la luz para levantar las voces americanas que habían quedado sepultadas por el fervor europeísta de la época.

En el marco de la Argentina de comienzos del siglo XX, coincidente con el cosmopolitismo producto la inmigración masiva iniciada desde fines del siglo XIX, el pensamiento de Rojas colisionó con los postulados positivistas que desdeñaban la tradición local en detrimento de los modelos europeos. Previamente a *Eurindia*, *La restauración Nacionalista* publicado en 1909 y *El Blasón de Plata* en 1910 anticipan sus postulados en vistas de revalorizar el pasado indígena, junto con la influencia hispánica. Desde aquellos escritos, se apostó a un concepto de Nación pluricultural y multiétnico que puso en primer plano al indígena, al criollo y al español, es decir, sujetos identitarios antes excluidos, en vistas de recuperar la historia y cultura autóctona<sup>5</sup>.

Rojas propondrá la creación de una doctrina novedosa: *Eurindia* (1924) que actuará como una especie de “deidad guiadora” en tanto síntesis de los dos mundos que, aunque sea originada por ambos, no pertenece a ninguno por separado. La doctrina de *Eurindia*, concebida por Rojas como una nueva estética, encontraba su máxima expresión en la producción artística, y puntualmente en la arquitectura, que presentaba la mejor integración entre el aporte de los colonos y la expresión autóctona, exteriorizando el temperamento de la civilización euríndica. Dentro del arte, la tradición, los mitos y la cultura americana, Rojas destacó el rol de las lenguas indígenas, como parte de las voces vívidas que unen, enriqueciendo la existencia y el alma americana. El Museo Casa Ricardo Rojas encarna el espíritu euríndico integrando las diversas concepciones espaciales americanas, la relación con la naturaleza, las iconografías y sus mitos y las lenguas indígenas como cuna de la solidaridad entre los pueblos (Rojas, 1924, p. 56). De este modo, el escritor expresaba sobre las lenguas indígenas: “Estamos, pues, en una atmósfera de sutiles fuerzas espirituales, más que ante las voces muertas de un simple glosario” (Ibidem, p. 46).

---

<sup>5</sup> En palabras del investigador Gabriel Lagos: “Rojas fue el primero en diseñar un programa integrador y conciliador de la historia y de las diferencias étnicas y culturales de nuestro país. Pensó la nación, no como un proyecto racial o culturalmente selectivo, sino como la integración de todas sus partes, como un fenómeno cohesivo en el que se vieron representados los diversos pueblos y culturas que la habitaban. Para que esto fuera posible, Rojas debió recoger distintos elementos históricos y culturales propios de cada región del país para crear un concepto único de nacionalidad” (2014, pp.218)

*Eurindia* introduce, además, el interés del escritor argentino hacia la tierra americana en el sentido más literal, la geografía y el paisaje como rasgo distintivo del nativo americano, lugar que gestó y acunó a las diferentes culturas autóctonas. De este modo, recuperamos las ideas de Rojas, un escritor quién, en el marco del centenario y con la singularidad de su propia época, reivindicó el valor de nuestra cultura americana, donde el arte, los mitos, la naturaleza, y fundamentalmente la lengua, fueron puestas en primer plano.

En este contexto, el escritorio de Ricardo Rojas se concibió en la trama del museo como un escenario desde el cual convocar y amplificar las lenguas y las resistencias de las comunidades indígenas del presente, acompañadas espiritualmente de las sonoridades ancestrales de nuestra región y de las melodías que nacen de la defensa urgente de la madre tierra. Así, la traducción comunitaria en lenguas indígenas de un corpus de frases del Libro *Eurindia* (1924) emergió como proyecto *descolonial* capaz de insuflar a las palabras de Rojas de las sabidurías insurgentes y de las memorias silenciadas de familias y comunidades indígenas de nuestro país. De este modo, esta traducción colectiva como acción-acuerpada (Federici, 2022), a contrapelo de los relatos totalizantes signados por la racionalidad-modernidad europea (Quijano, 1992), se construyó como gesto político desde el cual corazonar los saberes y las sabidurías ancestrales, acuerparlos y vivificarlos en experiencias que inviten a construir una “poética de la alteridad” (Arias Guerrero, 2010) capaz de hacer brotar un “nosotros” como comunalidad resiliente del dolor que late de una “herida colonial” aún abierta<sup>6</sup>. Así, como lo expresa el pensador Guerrero Arias:

Desde el Corazonar, planteamos la necesidad de la construcción de una ‘poética de la alteridad’ en la cual, los otros y nosotros estamos presentes habitando los territorios de la vida y es la fuerza del emocionar, la que hace posible que nos encontremos como interlocutores que buscan aprender de sus respectivos universos simbólicos de sentido que han tejido en sus experiencias del vivir (2010, pág. 119)

En este marco, las palabras de Rojas resurgieron con la fuerza de un instrumento musical desde el cual soplar con un cuerpo que recuerda su propia historia. El aliento que rememora y hace circular la palabra desde las entrañas

---

<sup>6</sup> Como lo expresó Anibal Quijano: “La colonialidad, en consecuencia, es el modo más general de dominación en el Mundo actual, una vez que el colonialismo como orden político explícito fue destruido” (Quijano, 1992:14)



**Título:** Eurindia, sonidos del territorio  
jornada de trabajo comunitario 2023  
**Autor:** Eurindia sonidos del territorio  
**Año:** 2023 **Licencia:** CC-BY-4.0

de las lenguas maternas, se abrió como una manera de impulsar desde la práctica *acuerpada*, nuevas metodologías para investigación en los espacios museísticos. Así, potenciar el cuerpo como *locus* de conocimiento, nos permitió vislumbrar la ampliación del horizonte epistémico a través de los cuerpos (Contreras Lorenzini, 2018) y de las acciones que emergen entre los cuerpos que recuerdan. De este modo, la definición de metodologías curatoriales guiadas por la práctica (*practice turn*) hizo posible hacer del proceso de traducción colectiva una experiencia desde la cual volver a portar prendas con una fuerte carga simbólica para las familias, cantar canciones que retrotraen a infancias de nietos e hijos, de fotografías de los ancestros, de compartir hojas de coca para intencionar los encuentros y ritualizar la vida cotidiana. Entre el poncho tejido a mano, el aguayo que supo cargar en las espaldas infancias, las canciones en quechua compartidas y el sahumado de las pequeñas bitácoras, se fue rehabilitando los cuerpos y sus sentires junto a la experiencia de lectura y traducción de las frases de “Don Ricardo”. En este sentido, recuperamos los sentipensares de Elvira Espejo:

En las comunidades no hay esa racionalidad jerarquizada, sino estas palabras y conceptos que usamos: leer con tus dedos, leer con tu cuerpo o razonar con la sensibilidad de tu cuerpo, de tus pies. Es la interconectividad de sentir y pensar. No se pueden separar. El sentir y el pensar están juntos, es el sentipensante. En aymara decimos: *Amta yarachh uywaña*, que es la crianza mutua de los pensamientos y los sentimientos. Yo cultivo los pensamientos, y los pensamientos están dentro de mi cuerpo, dentro del paisaje, dentro de los instrumentos que van a intervenir (Espejo Ayca, 2022:9-10).

#### IV. “Eurindia, sonidos del territorio” como propuesta

El objetivo general fue llevar adelante un proyecto curatorial en clave colaborativa dentro del Museo *Casa Ricardo Rojas*, a partir del proceso de traducción colectiva y montaje de contenidos sonoros y audiovisuales que tenga como corazón la sala que fue el escritorio del escritor. Partimos de una selección de frases, particularmente del libro *Eurindia* (1924), en tanto corpus a trabajar conjuntamente con distintas comunidades, docentes y estudiantes indígenas. En este sentido, como objetivos específicos nos propusimos:

Visibilizar la importancia del espacio del escritorio de Ricardo Rojas a través de una instalación de un paisaje sonoro plurilingüe, que reconozca la vitalidad del lenguas indígenas de nuestro país como vivificador de las memorias silenciadas y de la imaginación política actual

Destacar y actualizar la importancia del interés manifestado por Ricardo Rojas en las lenguas indígenas y la tradición oral

Elaborar contenido sonoro y audiovisual con la participación acuerpada de las comunidades y colectivos indígenas ligadas al proyecto

En cada encuentro la traducción colectiva de las frases de Rojas se presentó como una experiencia desafiante: ¿Cómo abordar la traducción? ¿Qué acciones necesitamos motorizar para comunicar el sentido y la energía de esas frases? ¿Recuperamos el diccionario como herramienta útil para la traducción? ¿Y si las palabras nacen de los recuerdos y la añoranza de nuestros territorios? ¿Cómo sentir las palabras desde las emociones y el cuerpo que escribe corazonando desde el nosotros? En esta trama de voces, visualizaciones, bitácoras y alimentos tradicionales compartidos, se reflexionó activamente sobre las lenguas maternas y el rol de la traducción: ¿Para quiénes? ¿Para qué? Podríamos responder: para señalar la urgencia de vivificarlas, para volver a compartirlas ante la sensación de pérdida. Y esto nos permitió además conectar con el Tercer Malón de la Paz<sup>7</sup> de la provincia de Jujuy en su permanencia en la Ciudad de Buenos Aires para visibilizar sus reclamos, y reconocer en las resistencias “maloneras” del presente el aliento de las ideas Rojas. Así, la lengua materna nos permitió sentir el arraigo como brújula certera, desde la cual crear un *paisaje sonoro*<sup>8</sup> donde se pusieron en diálogo melodías ancestrales y canciones de lucha contemporáneas<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> El término fue apropiado y resignificado por representantes indígenas en 1946 para describir su marcha pacífica desde la provincia de Jujuy hasta Buenos Aires para exigir al recién elegido presidente, Juan Domingo Perón, la devolución de sus tierras. Sin ser escuchados la historia se repitió en 2006, cuando un Segundo Malón de la Paz marchó desde la capital jujeña hasta Purmamarca, en la misma provincia, para exigir al gobierno provincial la devolución de sus tierras, un derecho ahora garantizado por la Constitución Nacional tras su reforma de 1994. En el año 2023 se conforma el Tercer Malón de la Paz ante la situación crítica de la provincia, sosteniendo tres reclamos concretos: que la Corte Suprema se expida respecto de la inconstitucionalidad de la reforma “expres” ejecutada por Gerardo Morales a partir de junio del corriente año; que el Congreso de la Nación intervenga a la provincia de Jujuy y, tercero, que elabore y sancione la Ley de Propiedad Comunitaria Indígena. El 1ro de Agosto el Tercer Malón de la Paz arriba a Buenos Aires desde La Quiaca y otras localidades de Jujuy provenientes de la Puna, de la Quebrada, de las Yungas, de los Valles para hacer escuchar su reclamo y denunciar las irregularidades y atropellos a los derechos de los pueblos pre-existentes a la Nación Argentina. Desde esa fecha permanecen en la Plaza Lavalle, ubicada frente al Palacio de Justicia de la Nación.

**En esta trama de voces, visualizaciones, bitácoras  
y alimentos tradicionales compartidos,  
se reflexionó activamente sobre las lenguas  
maternas y el rol de la traducción: ¿Para quiénes?  
¿Para qué? Podríamos responder: para señalar  
la urgencia devivificarlas, para volver a  
compartirlas ante la sensación de pérdida.**

Sumando las experiencias desarrolladas en Centros Educativos en las provincias del Chaco y Neuquén, como trama viva de la propuesta, la espacialidad del Museo Casa Ricardo Rojas se convirtió en un lugar de ritualidad desde el cual compartir un tiempo cíclico que se abría y cerraba con el encuentro del busto de Rojas, ubicado en el patio posterior del Museo, al cual le ofrendamos un ajuar andino como gesto de reciprocidad por recibirnos en su casa. Este ajuar nos permitía “bajar” a Rojas del pedestal<sup>10</sup>, y generar una cercanía empática conectada con nuestro “aquí y ahora”. Con su *chuspa*<sup>11</sup> y con la wiphala como bandera de resistencia, el busto de “Don Rojas” devino hermano contemporáneo, quién con sus frases nos alienta a seguir transitando los senderos de *Eurindia*.

Con la intención de convocar a un público amplio interesado en recordar y reflexionar sobre sus propias trayectorias en relación a las lenguas maternas de nuestra región, este proyecto alentó especialmente a la participación de las y los jóvenes como motor de la puesta en valor y recuperación de las lenguas indígenas de su familia. En este marco, la propuesta sugerida para el espectador implicó distintos momentos. Así, intencionamos una silla de Rojas “otra, cuyo respaldo ahora se encuentra cubierta por los colores de la wiphala, en

---

<sup>•8</sup> En el sentido de José Luis Carles, (2007), Ruth Cardenas-Soler y Dennys Martinez Chaparro (2015) y Botelli Nicolás, (2020), quienes recuperan los planteos de Raymond Murray Schafer, (1977).

<sup>•9</sup> Agradecemos a la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías (OIAANT, UNTREF) por dejarnos sumar su versión de “Antara” de Carlos Zamora (2015) y de “Agüita de Putiña” (2012) y al Tercer Malón de la Paz por autorizar la incorporación de su canción de protesta “Cuánto cuesta, cuánto vale nuestra pacha” (2023) en la instalación sonora.

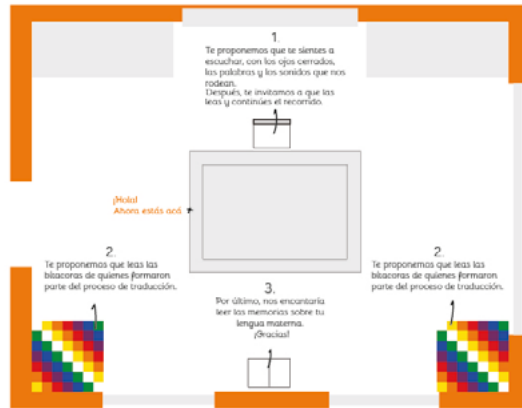
<sup>•10</sup> Resulta importante recuperar en este marco que entre 2019 y 2020 se registraron, en diferentes partes del mundo, acciones contra monumentos conmemorativos de conquistadores en medio de protestas contra la violencia policial, el sistema capitalista, el racismo, el colonialismo y el ecocidio.

<sup>•11</sup> *Chuspa*: Bolsa pequeña de lana o cuero, o confeccionada con una vejiga de animal, que se emplea para llevar hojas de coca o tabaco.

tanto primera estación para el espectador como invitación a cerrar los ojos y escuchar las sonoridades que habitan en la sala, conectando con la energía de un escritorio hoy cubierto con un aguayo tejido por la madre de uno de los hermanos aymara-hablante que participó de este proyecto. Así, la experiencia se inicia con un cuerpo atento a las distintas sonoridades, que nos hacen parte de un círculo de voces y paisajes. Luego, se inicia otro momento dedicado a vincularnos con las paredes de la sala, las cuales portan algunas de las traducciones colectivas realizadas durante los distintos encuentros, como oportunidad de amplificar las sensaciones que produce la relación entre oralidad y escritura.

**Eurindia, sonidos del territorio: experiencia sugerida**

Desde Eurindia, sonidos del territorio proponemos un recorrido "alto" de la que fue el escritorio de Ricardo Rojas, generando un paisaje sonoro donde la lengua materna y las melodías ancestrales dialogan con las memorias familiares presentes en pequeñas bitácoras multicolor. Con los colores de la wiphala, estas bitácoras brotan como parte de las sensibilidades y memorias cosechadas durante este proceso colectivo de activación patrimonial.



**Título:** Guía para el espectador propuesta por el proyecto “Eurindia Sonidos del territorio” realizada en el Museo Casa Ricardo Rojas **Autor:** Eurindia sonidos del territorio **Año:** 2023 **Licencia:** C.C Atribución 4.0 Internacional



ACTIVAR / OINOMIRLLPA



Asimismo, sugerimos una aproximación a la intimidad del proceso de traducción colectiva en dos vitrinas cubiertas de tierra, en las cuales es posible acceder a las bitácoras con los colores de la wiphala, donde las comunidades que formaron parte del proyecto plasmaron a través de imágenes, palabras y texturas, sus memorias familiares y personales sobre la lengua materna. Las vitrinas lejos de ser receptáculos de objetos patrimoniales inertes, se convierten en “tierra viva” que permite arraigar las memorias y sembrarlas. En el centro de una de las vitrinas se presenta territa de la waka’ de Parque Avellaneda, y en la otra, territa de la waka’ de Plaza Lavalle sostenida espiritualmente por el Tercer Malón de la Paz. En ambas, a su vez, se ofrendó tierra perteneciente a las distintas comunidades participantes. Finalmente, sobre un pequeño atril se colocó un cuaderno con hojas en blanco, que se presenta al espectador como un espacio donde contar sus propias memorias en relación a las lenguas maternas.

**Así, concebimos esta experiencia como gesto político desde el cual volver a habitar los espacios museísticos a través del potencial evocativo de la oralidad y los sonidos ancestrales, en tanto memorias vitales que, no sólo actualizan el pensamiento de Don Ricardo Rojas, sino también nos interpelan desde un presente profundamente plurinacional y plurilingüístico que proclama.**

De este modo, reconocemos en el escritorio de Rojas un lugar catalizador de sus ideas e imaginarios como proyecto holístico que nos invita a amplificarlo y transformarlo con la fuerza de las voces plurales del presente, desde sus paisajes físicos y espirituales y desde las cartografías de sus memorias y resistencias.

## **V. Red: la trama de colaboradores de “Eurindia, sonidos del territorio” y la configuración de su público objetivo**

Partiendo de una propuesta metodológica en clave *colaborativa* como acción transformadora (Díaz, 2021) la implementación de este proyecto implicó el trabajo de una *red* de colaboradores e instituciones. Esta red se construyó a través de una convocatoria federal de distintas “comunidades del habla” en lenguas indígenas:

Cátedra de Historia del Arte y Teorías Estéticas, Profesorado Artístico ESEA Lola Mora (Barrio Lugano I y II, CABA).

Cátedra Residencia 4to año, Centro de Investigación y Formación para la Modalidad Aborigen (CIFMA, J. J. Castelli, pcia. del Chaco).



Centro Educativo “Norgybamtuleayiñ” (Barrio Islas Malvinas, pcia. de Neuquén)

Comunidad Ava Guaraní “Arete Guasu BsAspe” (La Matanza, pcia. de Buenos Aires)

Programa de lenguas originarias, Centro Universitario de Idiomas, (CUI, UBA, CABA)

Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías (OIAN, UNTREF, pcia Buenos Aires)

Colaboración especial: Lecko Zamora, poeta wichi (Puerto Tirol, pcia. del Chaco)

Tercer Malón de la Paz (pcia de Jujuy-Plaza Lavalle, (CABA)

Como parte de la implementación del proyecto se consideró la apertura ceremonial de la iniciativa, reconociendo la importancia de intencionar las propuestas curatoriales no sólo en la dimensión material, sino también espiritual. En este sentido, se propició como parte del proceso distintas acciones desde las cuales potenciar una corporalidad capaz de evocar recuerdos, canciones, e imágenes como impulsor de traducciones *acuerpadas* desde esas vivencias. Estas acciones además abrieron distintas temporalidades, ligadas al encuentro comunal, como así también introspectivo. Por ejemplo, en una de las jornadas de trabajo iniciamos el encuentro de traducción con un momento de relajación corporal a través de ejercicios de respiración, y una propuesta de visualización de un recuerdo bello ligado a la lengua materna. Así, esta preparación corporal permitió estar en el encuentro de traducción de “otro” modo, con una disponibilidad diferente para el intercambio y la reflexión.

**Título:** Intervención de vitrinas en la sala del escritorio del Museo Casa Ricardo Rojas (MCRR) de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires **Autor:** Eurindia sonidos del territorio **Año:** 2023 **Licencia:** C.C Atribución 4.0 Internacional



## VI. Desafíos: mucho más que “Eurindia, sonidos del territorio”

Finalmente, queremos compartir distintos desafíos que fueron surgiendo durante el proceso de implementación del proyecto, los cuales dan cuenta de la vitalidad de las iniciativas cuando dialogan con la comunidad y su contexto. De esta manera, nos gustaría realizar un breve descripción de los aprendizajes vivenciados:

### La traducción en clave colectiva:

Abordar la traducción como experiencia grupal, implicó atender a la diversidad de experiencias y estrategias puestas en relación. En este sentido, estos encuentros abrieron preguntas sobre el uso (o no) del diccionario bilingüe; los regionalismos de las lenguas; la necesidad de reformular las frases de Rojas para poder transmitir las ideas desde la manera de pensar indígena; las diferencias generacionales en una misma comunidad del habla, el valor de las madres y abuelos en la transmisión de la lengua, entre otros aspectos.

### Las distintas trayectorias presentes en las comunidades que participaron del proyecto:

Estas diferencias generaron distintos puntos de conexión con la propuesta y la posibilidad de abordar la traducción. Por ejemplo, las nuevas generaciones dieron cuenta de la pérdida de la lengua materna, especialmente en el caso de Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), acompañando el proceso de traducción como parte de un “despertar” interno con su propia cultura.

### Las distancias geográficas y simbólicas:

Muchos de los participantes que formaron parte del proyecto son de la zona sur de la ciudad. De este modo, viajar hasta el museo ubicado en el barrio de Recoleta, implicaba llegar a un territorio distante, no sólo físicamente sino también simbólicamente. No obstante, a través del proyecto el Museo Casa Ricardo Rojas devino la Casa de “Don Ricardo”.

### El arraigo del proyecto:

Durante el desarrollo del proyecto llegó desde la provincia de Jujuy el Tercer Malón de la Paz. Dejarse atravesar por las resistencias del presente, acompañarlos de alguna manera, nos interpeló y motorizó a invitarlos no sólo a la inauguración de la muestra para que puedan contar su lucha, sino también a sumar su canción de protesta (“cuánto cuesta, cuánto vale nuestra pacha”) a la instalación sonora, y dejar su huella con la “pachita” ofrendada para una de las “vitrinas vivas” de la sala.

Esperamos que estos aprendizajes sean beneficiosos para una comunidad que repiensa los museos como espacios de cuidado, encuentro y comunalidad.

## Bibliografía

Antequera, M. F. (2018). Ángel Guido en la encrucijada euríndica. *Cuadernos De Historia Del Arte*, (28), 43–98. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/cuadernoshistoarte/article/view/1456>.

Guerrero Arias, P. (2010). Corazonar desde las sabidurías insurgentes el sentido de las epistemologías dominantes, para construir sentidos otros de la existencia. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, (8): 101-146.

Botella Nicolas, A. M. (2020). “El paisaje sonoro como arte sonoro”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 15 (1), 112-125.

Bovisio, M. A. (2000). Universalismo y americanismo en el Silabario de la Decoración Americana de Ricardo Rojas, En *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

# Bibliografía

Bovisio, M. A. (2001). El discurso sobre la herencia prehispánica en la casa euríndica de Ricardo Rojas”, En *12° CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/134721>.

Cardenas-Soler R. N. & Martinez-Chaparro, D. (2015). *El Paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica*. *Rev.investig.desarro.innov*, 5(2), 129-140.

Carles, J. L. (2007). El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido”, En *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*.

Contreras Lorenzini, M. J. (2018). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiési*, 14(21-22), 71-86.

Diaz, V. C. (2021). La etnografía colaborativa como herramienta para la co-creación entre investigadoras y artesanos indígenas en clave de desarrollo sostenible. La definición del catálogo de una marca familiar de cestería qom en la localidad de Miraflores (Chaco, Argentina)”, En *7° Disur Congreso Tonalpohualli «Cruce de destinos»*, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, (FAUD, UNAM).

Espejo Ayca, E. (2022). La crianza mutua de las artes. Programa de Cultura Política.

Federici, S. B. (2022). *Más allá de la periferia de la piel. Repensar, reconstruir y recuperar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Tinta Limón.

Guido, A. (1930). *Eurindia en la arquitectura americana*. UNL.

Iglesias Rossi, A. (2020). Descolonizando la música: la creación de la primera Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América, Tsantsa. *Revista de Investigaciones Artísticas*, (10), 29-45.

# Bibliografía

Iglesias Rossi, A., et. al. (2020). Recuperación de los sonidos de América Precolombina: nuevas y antiguas tecnologías aplicadas a la reconstrucción de instrumentos sonoros en las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata. *Revista del Museo de La Plata* 5(1), 383-407.

Lagos, G. (2014). El nacionalismo de Ricardo Rojas en tiempos del centenario (1900-1916), *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (UNJU), 45, 211-225.

Maranguello, C. V. (2022). Aportes de la interdisciplina para el estudio de la iconografía de las iglesias del altiplano peruano, En *Colección documentos del IAA. Actas de las primeras Jornadas Tiempos Americanos. Estudios sobre hibridación cultural en arquitectura, diseño y urbanismo. Instituto de Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* (FADU-UBA), 171- 184. ISSN en línea 1853-5518.

Rojas, R. (1909). *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación*. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

Rojas, R. (1923). *Poesías*, La Facultad.

Rojas, R. (1924) *Eurindia*. La Facultad.

Rojas, R. (1930) *Silabario de la decoración americana*. Losada.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/ Racionalidad, *Perú Indig.*, 13(29), 11-20.

Soto, L. E. (1958). Ricardo Rojas y la Americanidad. *Revista Iberoamericana*, XXIII, 46, 317-333.

Usubiaga, V. & et. al. (2021). *Los patrimonios son políticos : patrimonios y políticas culturales en clave de género*. Ministerio de Cultura de la Nación.



**Título:** Degustación de chocolate atole **Autor:** Museo Textil Oaxaca  
**Año:** 2019 **Licencia:** C.C Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional

## NUEVAS NARRATIVAS DECOLONIALES

Proyecto Ladx duu Pueblo de hilo

Hector Manuel Meneses  
Lozano<sup>1</sup> [Director]

Museo Textil de Oaxaca  
(Oaxaca, México)

<sup>1</sup> Este texto ha sido leído y comentado por todo el grupo participante del evento. Las notas y observaciones puntuales han sido incorporadas en estas líneas.

## I. Introducción

El Museo Textil de Oaxaca (MTO) abrió sus puertas al público en abril de 2008, en la ciudad de Oaxaca de Juárez, al sur de México. Oaxaca se ha considerado como un espacio rico y diverso en expresiones artístico-culturales y el mayor porcentaje de éstas parte de costumbres, tradiciones, prácticas y conocimientos resguardados y creados por los numerosos pueblos indígenas que habitan este territorio. Los textiles son parte fehaciente de ello, pues contienen y proyectan múltiples mensajes que corren en paralelo a la gran diversidad lingüística preservada por sus habitantes. Puesto que aún están vigentes varias prácticas textiles (con mayor o menor fuerza), el MTO nació con una inquietud y un deseo primordial: establecer vínculos fuertes y duraderos con las comunidades creadoras del textil artesanal.

Una de las estrategias para crear estos vínculos ha sido brindar un espacio de venta de textiles a las familias, talleres, agrupaciones informales y cooperativas *textileras* procedentes de Oaxaca y de otras regiones del país. La venta de textiles artesanales no es una actividad propiamente novedosa, pero en la época en la que abrió el museo, no era fácil que estas ventas se acompañaran directamente de la presencia de sus creadorxs. Existían ya algunos momentos del año en el que dependencias gubernamentales invitaban a artesanaxs a vender sus productos (en ocasiones, con un cargo económico por el uso del espacio de venta), así como tiendas administradas por cooperativas artesanales y, por supuesto, presencia en los mercados locales. Sin embargo, las instituciones museísticas solían pasar por intermediarios.

Así, en 2009, el MTO comenzó su programa de expo-ventas. La intención fue acercar directamente al público con las personas creadoras y usuarias de textiles hechos a mano. Como museo, la expo-venta no era únicamente un espacio de intercambio monetario, sino una oportunidad para conocer más ampliamente los significados en torno al uso y la creación textil dentro de distintas culturas. Lxs maestrxs tejedorxs, bordadorxs y tintorerxs tenían la oportunidad de explicar directamente al público los pormenores de la actividad textil: no solamente se describían y demostraban aspectos técnicos, sino que se establecían diálogos con un mayor nivel de interacción y entendimiento humano.

## II. Contexto del museo y motivación para este proyecto

Tras diez años de expo-ventas en el MTO, el formato se había desgastado. No únicamente por el número de años con estas experiencias en el museo, sino por la enorme oferta -y competencia- surgida en la ciudad de Oaxaca (en particular) y el resto de México (en general) durante ese periodo de tiempo. Era necesario desarrollar un nuevo acercamiento en torno a esta dinámica que permitiera la continuidad de las ventas al mismo tiempo que ponía de manifiesto la vocación educativa de esta actividad. Necesitábamos evidenciar que, como museo, nuestra preocupación primordial se encontraba en los aspectos culturales que rodean la creación textil artesanal, no exclusivamente centrados en los valores económicos.

La actual definición de museos marca que:

“Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.”

Dentro del marco del proyecto de “Ladx duu // Pueblo de hilo”, consideramos que hay dos puntos principales por profundizar. Comencemos con el primer enunciado: aparentemente queda muy clara la actividad que debe hacer un museo. En un proyecto como el que presentamos, las preguntas surgen en puntos como “al servicio de la sociedad” y todo lo concerniente a las herencias culturales de carácter inmaterial. Consideramos que las tareas educativas de los museos deben estar al servicio de la sociedad; en el contexto del MTO, este servicio debe atender de manera proactiva a las necesidades de las comunidades creadoras/usuarioas del textil ya que, sin ellas, no habría cultura material por investigar, coleccionar, conservar, interpretar y exhibir. Pensamos en el público dentro de dos grandes esferas: por un lado contamos con la audiencia que visita las exposiciones y se registra en las actividades



que se ofrecen con regularidad; por otro, en las comunidades que mantienen vivo el arte del tejido. Este segundo sector del público es fundamental al momento de planear y establecer proyectos y programas y es un núcleo social invaluable para el desarrollo del MTO. Ahora bien, en nuestra experiencia, las ventas son determinantes para la continuación de la manufactura textil, por lo que una actividad de compra-venta no puede estudiarse meramente como un fenómeno financiero, sino que debe entenderse como parte de un globo cultural que permite la creación y recreación textil. ¿Cómo exhibir esta intangibilidad? Insertar a tejedorxs/bordadorxs en las salas de un museo arrastra un resabio sumamente colonial que nos transporta a las exposiciones universales y antropológicas del siglo XIX, en las que personas de distintas naciones se exhibían no como sujetos, sino como objetos. Así, el punto de interpretación y exhibición que incluye la definición de un museo necesita flexibilizarse cuando se trata de aspectos inmateriales: la cultura no cabe en su totalidad en una vitrina, la cultura se vive. Cuidado: tampoco se trata de fingir o de recrear una cultura como si se tratara de un parque de atracciones exotizante; me refiero a la creación de experiencias que permitan una convivencia humana que fomente el diálogo, el respeto y la empatía. Exhibir las herencias culturales inmateriales conlleva un trabajo de imaginación que sobrepasa a la tradicional sala de exhibición con mamparas, módulos de información, vitrinas y cédulas. No se trata de exhibir objetos, sino de plantear valores e interrelaciones entre las personas y el entorno. Los aspectos intangibles requieren vida para comprenderse y apreciarse más cabalmente.



---

**Título:** Ladx duu. Artistas **Autor:**  
Museo Textil Oaxaca **Año:** 2023  
**Licencia:** C.C Atribución  
Atribución-CompartirIgual 4.0  
Internacional

El inicio del tercer enunciado es el otro punto al que quiero referirme: “Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican...” A veces, la palabra “participación” - así como “descolonialidad” o “colaboración” - pierde sentido si no se ancla en un razonamiento más amplio y profundo. Un espectador participa de una puesta en escena, pero no tiene voz ni voto en la manera en que se lleva a cabo dicha representación. Los museos suelen establecer estructuras que definen quién tiene voz y voto, cómo y hasta dónde participa. Pienso que los museos podríamos difuminar esas barreras mediante la creación de vínculos afectivos que permitan la **co-creación** de proyectos y programas. Las comunidades merecen ser agentes activos en la manera en que los museos operamos y comunicamos.

De esta manera, “Ladx duu” responde a la manifestación de la cultura inmaterial a través de servir a la sociedad (educativa y económica) e impulsar la co-creación entre el museo y agentes que, si bien externos, están íntimamente ligados al devenir de la institución.

**Pienso que los museos podríamos difuminar esas barreras mediante la creación de vínculos afectivos que permitan la co-creación de proyectos y programas. Las comunidades merecen ser agentes activos en la manera en que los museos operamos y comunicamos.**

### **III. Propuesta decolonial**

En la mayoría de las ocasiones en que un museo decide implementar un proyecto con una comunidad, es la voz del museo la que determina todas las variables. Generalmente, éstas responden a una suposición sobre cuáles son las necesidades de la sociedad a la que presuntamente sirve. “Ladx duu” es un proyecto que nació enteramente gracias a la activa colaboración entre maestrxs tejedorxs/bordadorxs y el MTO. Sin una preconcepción de cómo

podría ser la nueva dinámica a realizar, el MTO convocó a una reunión con tejedorxs y bordadorxs para expresar su inquietud en torno al programa de expo-ventas y resaltar el propósito educativo de la institución. Más que proponer un *deber ser*, se presentó un abanico de posibilidades que se conversaría y sobre el que se decidiría de manera colectiva. El museo fungió como un agente facilitador y provocador; puso a disposición toda su infraestructura y el *know-how* permaneció abierto, completamente adaptable a las necesidades y a las propuestas que surgieran.

De esta manera, el programa del evento se conformó a partir de las propuestas del grupo, no solamente en cuanto a contenidos, sino hasta en el mismo orden de las actividades durante los distintos días. Las actividades respondieron enteramente a la inquietud original presentada por el MTO: entender al textil como parte de una mirada más amplia que incluye tradiciones, normas, conocimientos y prácticas. De esta manera, por ejemplo, una joven de la Sierra Norte de Oaxaca, Michelle Velasco, presentó -junto a su tío, Moisés Martínez- la historia oral de la fundación de su pueblo, San Pedro Cajonos. Nelson Hernández llevó a la mesa a su padre y a su madre para recordar las implicaciones del largo viaje que ambxs realizaban de jóvenes desde su comunidad, Santo Tomás Jalieza, hasta la Ciudad de Oaxaca; un trayecto que actualmente se logra en menos de una hora. El taller familiar ArteSeda, de la localidad de Teotitlán del Valle, compartió alimentos y bebidas tradicionales de su pueblo y explicó los momentos en los que dichos alimentos suelen ofrecerse. Ester Porras, originaria de Maguey Largo, propuso realizar una exposición fotográfica a partir de los acervos familiares de cada integrante del grupo. A diferencia de una exposición fotográfica “etnográfica”, ésta no era la muestra de un ojo ajeno sobre la vida de alguien más; se trataba de los recuerdos y anécdotas que cada integrante decidió compartir con un público más amplio.

¿Cómo comunicar lo que sería este evento? Deseábamos alejarnos de expresiones comunes, tales como expo-venta, feria, festival, encuentro, fiesta, reunión, semana de..., por lo que nuevamente recurrimos a una acción colectiva que comenzó con una lluvia de ideas multilingüe. Lxs co-autorxs de la primera edición de “Ladx duu” representan siete lenguas distintas, por lo que la lluvia de ideas incluyó sus propios idiomas, pues sabemos de entrada que cada lengua refleja una manera particular de ver el mundo. Si alguien desconocía la lengua en que se presentaba alguna de las propuestas, ésta se explicaba en español y así, el español funcionaba como un puente donde convergían los distintos términos y conceptos, pasando del mixe al tacuate o del zapoteco al triqui. Habiendo tres variantes de zapoteco en el grupo presente, surgieron expresiones que permitían modelarse y adaptarse entre una y otra variante, con lo que se enriquecía la propuesta conceptual inicial. Así se llegó al nombre final. Omar Luna, hablante de zapoteco en la variante de la localidad de Talea de Castro, hizo una referencia a un “llano de hilo”: “llano” porque físicamente el evento se llevaría a cabo en un espacio plano e “hilo” como

un elemento que nos unía a todxs lxs presentes. A partir de esta propuesta, Miguel Ángel Bautista, hablante de la variante de zapoteco de Teotitlán del Valle, hizo un ligero cambio en la entonación del término que significaba “llano”, transformándolo en “pueblo”. “Pueblo” entendido como un grupo de personas que comparten historias, intereses y preocupaciones. El nombre del evento, entonces, se aleja de la lengua mayoritaria y recurre a una voz en una de las múltiples lenguas de Oaxaca, pero de tal suerte que dicha voz se creó expresamente para nombrar la experiencia que nos encontrábamos creando de manera colectiva. Con el tiempo, la voz en zapoteco para “Pueblo de hilo” se ha vuelto sinónimo de un evento (de momento, a nivel interno de todas las personas que estamos involucradas); esta voz nombra a un encuentro entre quienes crean, usan, se informan y promueven el uso de textiles artesanales.



**Título:** Visita al acervo Dechado  
**Autor:** Museo Textil Oaxaca **Año:**  
2023 **Licencia:** C.C Atribución-  
CompartirIguual 4.0 Internacional

“Ladx duu” integró una segunda línea de trabajo: el MTO ha impulsado una serie de talleres dirigido a tejedorxs y bordadorxs cuya finalidad es propiciar espacio y tiempo dedicado a la experimentación y creación de nuevas propuestas textiles. Los talleres han sido impartidos principalmente por Rocío Vidal y Guillermo Vargas, diseñadora gráfica y diseñador de modas, respectivamente. De nueva cuenta, la dinámica de estos talleres ocurre en un contexto donde el museo es un facilitador y provocador, pero no un agente que marque pautas a seguir o que tenga una meta concreta en cuanto a tipología o cantidad de productos a desarrollar. A diferencia de numerosas iniciativas en las que el punto de partida es la presunción de lo que el grupo necesita saber/conocer y hacer, el punto de partida de estos talleres en el MTO es el diálogo para conocer las inquietudes y necesidades del grupo. De esta manera, lxs instructorxs de los talleres responden a necesidades reales y concretas, lo que deriva en una oferta de estrategias y posibilidades; oferta que cada participante del taller decide tomar, re-interpretar o rechazar.

Para la segunda edición de “Ladx duu” (17-20 de noviembre de 2023) se sumó un factor más: la apertura del acervo del MTO durante los talleres descritos en el párrafo anterior. Años atrás, el MTO comenzó a ofrecer consultas del acervo que resguarda; estas consultas estaban destinadas principalmente a personas de los pueblos originarios de Oaxaca. Sin embargo, fue a inicios de 2023 que vinculamos las visitas del acervo con los talleres experimentales y de creación textil. Lxs participantes del taller tuvieron la oportunidad de elegir el tipo de piezas que deseaban ver. Fue interesante que algunas personas repitieron piezas que ya habían visto en el pasado (ya sea en alguna exposición o en alguna consulta previa); otras solicitaron ver piezas “inusuales” de sus comunidades de origen (algunas de ellas reflejaban estilos, técnicas, diseños y/o materiales que han caído en desuso); y otras más pidieron ver piezas que no pertenecen a tradiciones locales (como la solicitud para ver un ceñidor del sur de China que había formado parte de una exposición anterior del MTO). Una vez más, el museo actuó como un facilitador y provocador durante la experiencia: además de mostrar físicamente las piezas solicitadas, propuso algunas más que podrían complementar aspectos de interés del grupo –estas sugerencias adicionales derivan de una relación estrecha entre lxs participantes y el equipo del MTO, lo que permite conocer más a fondo los intereses personales y profesionales de cada maestrx tejedorx y bordadorx. La visita al acervo impactó en las propuestas de los nuevos textiles que se elaboraron para presentarse durante el evento de noviembre.

## IV. Últimas consideraciones

El objetivo primordial del MTO era renovar el modelo de expo-ventas que había realizado durante 10 años. Sin embargo, a diferencia de la primera vez, en esta ocasión la decisión no se tomaría de manera unilateral, sino que se invitaría a un grupo cercano procedente de distintas comunidades textiles a pensar y a proponer la nueva dinámica.

A diferencia de otros foros (incluidos algunos impulsados por el mismo MTO), durante “Ladx duu” se vivió el interés del grupo de tejedorxs y bordadorxs por sentarse a escuchar e involucrarse en las charlas y demostraciones del resto de sus compañerxs. En otros foros, la presencia de personas que se dedican a la creación textil no es común entre la audiencia que escucha ponencias de la academia. Entre las razones para explicar la activa participación del grupo durante “Ladx duu” se encuentra el reconocimiento a nivel personal, profesional y lingüístico que permite que se establezcan lazos amistosos, empáticos y respetuosos.

Uno de los retos a enfrentar es la incorporación de nuevxs coautorxs para las futuras ediciones de “Ladx duu”, esperando que este evento tenga una larga vida. Un punto a favor es que, durante la reunión presencial en preparación a la edición de 2023, algunxs integrantes estuvieron acompañadxs de sus hijxs, lo que nos anima y motiva a continuar con nueva energía, pues estamos viendo de primera mano a la siguiente generación de estos talleres y organizaciones familiares. Está generalmente aceptado que el rol principal de un museo como el MTO debe girar en torno a los textiles resguardados en su acervo: debe exhibirlos, investigarlos, publicarlos y conservarlos. Estas tareas se cumplen. Igualmente importante, aunque no tan enfáticamente reconocida por un público mayor, es la labor que promueve la vinculación entre el museo y las comunidades actuales, sucesoras y continuadoras de esta herencia cultural: es ahí donde radican los esfuerzos en pro de la conservación de los aspectos intangibles. “Ladx duu” busca vincular las funciones regulares de un museo con las comunidades que han dado origen a los acervos. En esta experiencia, el pasado del textil ha encontrado interlocutorxs en el presente, personas que –con iniciativas como ésta-, encuentran razones y motivaciones para continuar creando con la mirada puesta en el futuro. Así, las labores usuales de un museo hallan eco en el mundo actual y se vinculan directamente con las sociedades a las que sirve el MTO.



**Título:** Ladx duu.Empuntado  
**Autor:** Museo Textil Oaxaca  
**Año:** 2023 **Licencia:** C.C Atribución-  
CompartirIguual 4.0 Internacional



## MEDIACIÓN



¿Cómo el color de la piel condiciona la narrativa de la



**Título:** El canon revisitado. Una mirada al arte europeo desde América Latina  
**Autor:** Museo Nacional de Bellas Artes, Chile **Año:** 2022 **Licencia:** C.C Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional.

## EL CANON REVISITADO

Una mirada al arte europeo desde América Latina<sup>1</sup>

**Museo Nacional de San Carlos (Ciudad de México, México):**  
Paola López Eguiluz (investigación); Claudia Garay Molina y Mariano Meza Marroquín (curaduría).

**Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile):**  
Jaime Cuevas Pérez (investigación); Manuel Alvarado Cornejo, Eva Cancino Fuentes y Gloria Cortés Aliaga (curaduría)

<sup>1</sup> El presente texto es un resumen/extracto de la investigación publicada en el catálogo de la muestra.

## I. Introducción

La exposición *El canon revisitado: Una mirada al arte europeo desde América Latina* fue un trabajo colaborativo y de diálogo entre las colecciones del Museo Nacional de San Carlos de México (MNSC) y el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA) llevado a cabo durante los años 2020 y 2021, en un intento por comprender e interpretar el origen de nuestros acervos e identificar rasgos y factores que inciden en la construcción de imaginarios y estéticas compartidas. A partir de una selección de 70 obras de origen europeo, producidas principalmente entre los siglos XVI al XVIII, nos preguntamos por los procesos culturales, expansivos y colonizadores, así como por los proyectos republicanos que dieron lugar a la presencia de estas obras en los museos latinoamericanos. La propuesta curatorial y el trabajo colectivizado al interior de ambos museos se inició en julio del año 2020, en pleno desarrollo de la crisis sanitaria global del Covid-19, prolongándose durante casi dos años. En el transcurso de ese tiempo fue posible discutir sobre los puntos en común que unifican ambas colecciones, así como los espacios de disputa que ocupan las obras al interior de las mismas. Los debates sobre las preguntas guías de la muestra resultaron no solo fructíferos para su construcción, sino también para evidenciar las preocupaciones compartidas, el sentido social que convocan estas acciones y el devenir de los propios museos latinoamericanos. Unificar criterios de selección de piezas, investigación, restauración de obras y escritura fueron procesos posteriores que permitieron dar forma al proyecto final y que pudieron apreciarse en los más de 500 m<sup>2</sup> que conforman la recientemente reacondicionada Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes en Chile: una sala inaugurada en el año 1971 en el marco del proyecto modernizador del entonces director Nemesio Antúnez (1918–1993), destinada a abrir el museo a expresiones menos canónicas y desmonumentalizadoras del arte en Chile.

El *canon revisitado* ha permitido abrir la discusión sobre los orígenes de las colecciones, la circulación de las obras en movimientos transatlánticos y regionales, los agentes involucrados en esos movimientos y en las tomas de decisiones respecto de qué y cuáles producciones debieran conformar los acervos públicos, sus contenidos, autorías, entre otras cuestiones. Al mismo tiempo, ha permitido instalar el debate sobre las prácticas en el plano de lo simbólico implícitas en todo ejercicio museológico de apropiación y selección, anclado en la subjetividad occidental moderna, en los reduccionismos culturales y las hegemonías académicas. ¿Cómo llegan estas obras a los museos



latinoamericanos? ¿Qué patrones de poder operaron en su tránsito? ¿Es posible desorganizar su condición hegemónica para resituarla en nuevas zonas de contacto? La relación de los museos con la colonialidad o la lógica cultural del colonialismo está implícita en sus orígenes. Como señala el antropólogo colombiano Saúl Uribe “los derechos y la exclusividad que se otorgó Occidente para construir el pasado de los ‘otros’, trazó el destino de las historias, las culturas y las sociedades en todas las latitudes a las que llegaron sus prácticas de segregación y domesticación” (Uribe Taborda, 2016, p. 20), en donde la expansión imperial del lenguaje, las ideas y las imágenes jugaron un rol esencial. Estos elementos pasaron a organizar no solo la trama latinoamericana, sino también su trauma, que es extensible a lo que la filósofa Miranda Fricker denomina como “injusticia testimonial<sup>2</sup>”, esto es, la imposibilidad de un ejercicio de recepción virtuosa del testimonio o la credibilidad de un hablante, basado en los prejuicios identitarios. Si entonces la cultura latinoamericana fue reducida al silencio o a la “no escucha” de sus propias experiencias situadas, es cada vez más necesaria la construcción o puesta en marcha de “la sociología de las ausencias (expandir el presente), la sociología de las emergencias (contraer el futuro) y el trabajo de traducción” (Infante, 2013, p. 405) que dan forma y cuerpo a las “epistemologías del sur” como alternativas ante el conocimiento europeo (De Souza, 2010, p. 14). El sur visto desde el sur y para el sur permite la visibilización de realidades no hegemónicas que, en este caso, sitúan al museo como un paradigma del progreso y la modernidad, así como de la colonialidad del saber. Al decir de Sandra Rodríguez, los museos latinoamericanos en particular “replicaron imaginarios culturales europeos, traspolando representaciones eurocéntricas a estas tierras latinoamericanas” (Rodríguez, 2021, p. 1). En tanto, Aníbal Quijano define al colonialismo como una “relación de dominación directa, política, social y cultural” (Quijano, 1992, p. 11) a lo que añade: “...la relación entre la cultura



**Título:** El canon revisitado.  
Una mirada al arte europeo desde América Latina **Autor:** Museo Nacional de Bellas Artes-Chile **Año:** 2022 **Licencia:** C.C Dedicación de Dominio Público CC0 1.0 Universal

<sup>•2</sup> Al respecto, ver Fricker (2017).

europea, llamada también “occidental”, y las otras, sigue siendo una relación de dominación colonial. No se trata solamente de una subordinación de las otras culturas con respecto de la europea, en una relación exterior. Se trata de una colonización de las otras culturas (...). Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados.” (p. 12). Lo anterior obliga, entonces, a los museos a revisarse desde sus propias bases y prácticas, travestir la historia, anticolonizar la mirada, reelaborar las narrativas, entre otras cuestiones, haciéndose cargo de sus disputas de sentido.

**El canon revisitado ha permitido abrir la discusión sobre los orígenes de las colecciones, la circulación de las obras en movimientos transatlánticos y regionales, los agentes involucrados en esos movimientos y en las tomas de decisiones respecto de qué y cuáles producciones debieran conformar los acervos públicos, sus contenidos, autorías, entre otras cuestiones.**

## II. El proyecto

El *canon revisitado* se conforma por grandes grupos de obras europeas que llegaron a México y Chile en distintos momentos de regímenes bio y geopolíticos, pero muy especialmente durante la conformación de las repúblicas a través de la gestión de funcionarios, artistas y empresarios locales -en su amplia mayoría varones de la elite económica, política y cultural-, con el afán de cimentar una estética burguesa asociada a la construcción de nuevas ciudadanías. Estas producciones entendidas como universales, elaboradas por artistas como Tintoretto (1518–1594), Pontormo (1494–1557), José de Ribera (1591–1652), Francisco de Zurbarán (1598–1664) o Andrea Vaccaro (1604–1670), entre otros nombres plasmados en originales y copias, circularon ampliamente por territorios americanos y en las que también se reflejan las

grandes exclusiones, como las mujeres<sup>3</sup>. Los contextos originales de creación de todas estas obras se insertan en políticas visuales diversas al interior de una noción moderna y eurocentrada del arte como sistema y donde la creación de museos concebidos para la educación sirvió para la difusión y reproducción de estos modelos de representación eurooccidentales, configurando a la blanquitud<sup>4</sup> como símbolo de grandeza, poderío y valor humano a partir de una escala ajena a los sujetos colonizados. Este tema se trató, particularmente, en el primer apartado de la exposición: *La historia de las colecciones y la mirada blanqueada* que operó en su construcción física y simbólica.

En este sentido, los acervos constituidos durante el siglo XIX en América Latina hablan tanto de sus contextos políticos -pues fue durante las épocas de cierto auge económico y estabilidad sociopolítica que se crearon significativas colecciones de arte-, como de la conformación de un gusto occidental entre coleccionistas y su deseo por difundir y legitimar sus posesiones en espacios como las escuelas y las academias de arte. De esta manera, desde una perspectiva liberal, el coleccionismo privado desempeñó una función de complementariedad respecto a las principales entidades artísticas de carácter público: “educar” a la ciudadanía y a quienes se desempeñarían en el ámbito de la creación. La Academia de San Carlos de México (1784) y la Academia de Pintura de Chile (1849), dos de las instituciones más antiguas en América, fueron fundadas con el fin de formar a quienes accedían a la “profesión artista”. Aunque establecidas en momentos históricos distintos -la primera en plena época virreinal y la segunda en tiempos republicanos-, ambas establecieron el modelo ilustrado de las bellas artes, el cual instalaba al mundo clásico como el canon indiscutido de belleza, virtud y perfección; y hacía del dibujo su principal medio de instrucción. En este sentido, la asimilación del estilo neoclásico como auxiliar del movimiento ilustrado y su “afán civilizador” en la educación, las artes y la vida pública, condicionó la creación de las colecciones de las academias americanas bajo un modelo eurocéntrico. Durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX, este tipo de representaciones circularon en originales y copias, y se integraron a los acervos estatales. Dada la dimensión de proyecto nacional que significó la creación de ambos museos, la selección de obras de sus respectivos acervos respondió a las agendas republicanas y nacionalistas de ambos países en momentos diferentes, sirviendo como un instrumento de proyección que trascendió desde la esfera social a la cultura nacional. Devino también en un instrumento para la difusión de ideologías, conceptos, valores y creencias del poder de turno, es por ello que en las colecciones comenzaron a proliferar obras encaminadas a entregar

---

<sup>3</sup> Tal es el caso de Joanna Vergouwen (1630–1714), la única artista presente en la exposición, o las copias de una obra de Ginevra Cantofoli (1618–1672), por más de 300 años atribuida a Guido Reni (1575–1642).

<sup>4</sup> La blanquitud, según el filósofo Bolívar Echeverría, no es un atributo racial o fenotípico en sí mismo, sino una identidad cultural, es decir, una forma de ser y comportarse ampliamente difundida por la modernidad occidental-americana de la mano del capitalismo. En sus propias palabras “la blanquitud -que no la blancura- es la consistencia identitaria pseudoconcreta destinada a llenar la ausencia de concreción real que caracteriza a la identidad adjudicada al ser humano por la modernidad establecida” (Echeverría, 2014, p. 10).

enseñanzas éticas y morales, de manera que el arte no solo era considerado bello, sino útil para la formación de “ciudadanos de bien”.

Un segundo tema, *La estética de la moral y las virtudes* abordó, en tanto, los modos en que los comportamientos individuales y las relaciones familiares son regulados en el marco de la práctica del buen gobierno. De este modo, la moral cristiana fue difundida a través de una serie de representaciones en las que se establecieron ciertos modos de conductas y prácticas morales, apelando también al disciplinamiento de los cuerpos, en especial el femenino. El panteón de santas y santos, guías morales de contemplación, sacrificio y penitencia conforman los patrones de modelamiento social, a la vez que desbordan a la propia institución de la iglesia para instalarse en los espacios de la devoción popular. En definitiva, esta fue sección de la exposición abocada a mostrar cómo la formación moral de las personas fue instalada como un asunto público, en el que el arte jugó un rol crucial para la difusión de los ideales propugnados por el catolicismo y los propios estados nacionales. Esta mirada pedagógica y moralizante contó con el apoyo tanto de la naciente institucionalidad republicana como de coleccionistas privados, quienes actuaron como donantes y patrocinadores de las instancias expositivas en el que estas imágenes edificantes fueron difundidas.

---

**Título:** El canon revisitado  
detalle reverso **Autor:** Museo  
Nacional de Bellas Artes-Chile  
**Año:** 2022 **Licencia:** Atribución-  
CompartirIguual 4.0 Internacional



Los diversos ejes corporales que entregan las obras permitieron desarrollar también un nuevo apartado en la exposición, La pictocracia y la jerarquía de los cuerpos. Sobre los muros, diversos ámbitos cromáticos progresivos diseñados sobre la base de pantones de pieles posibles de evidenciar en las obras, intencionaban los procesos de racialización según el color de la piel y que los equipos de Mediación y Educación de ambos museos reforzaron en activaciones dentro y fuera de las salas. A través de las representaciones pictóricas y

desde una perspectiva que analiza el disciplinamiento y regulación del cuerpo social, esta sección permitió preguntarse sobre la propia relación de los sujetos entre sí, sobre ellos mismos, la corporalidad y el poder dentro del dominio de la experiencia del ser colonial. En este sentido, en una concepción occidental, “el cuerpo [es] el recinto del sujeto, el lugar de su límite y de su libertad, el objeto privilegiado de una configuración y de una voluntad de dominio, pero también el lugar de una soledad” (Le Breton, 2021, p. 18). Si el cuerpo es el recinto del sujeto, las representaciones visuales lo son de la imaginación. Los cuerpos individuales y colectivos cargan el estigma del ordenamiento, mientras que la piel y sus colores se encuentran en el dominio de las transacciones y valorizaciones. En cuanto modelo, la pigmentocracia<sup>5</sup> es una matriz conceptual utilizada en 1946 por el filósofo chileno Alejandro Lipschutz como una manera de explicar el proceso de segregación y estratificación socio-racial implementado durante el régimen colonial americano, permitiendo así pensar las sociedades del pasado y sus pervivencias en el presente. En este sentido, una de las consecuencias directas de la modernidad colonial en el sur global, reside en la propia organización, administración y asignación valórica de sus habitantes y su relación en el ámbito social. La racialización y el racismo se constituyen, entonces, en un paradigma: los colores deben ser leídos como un mapa político.

De esta manera, las representaciones y el propio cuerpo operan como un medio que visibiliza la relación entre símbolo e ideología y como un ente político y subordinado que, en el ámbito social, se ve reflejado en rituales sacros, festivos, carnavalescos y mundanos. Además de la religión como fuente para la representación de distintos temas y asuntos, la cultura popular y los relatos mitológicos, toman forma en figuras consideradas profanas y paganas constituyéndose también como uno de los problemas de esta exposición. En este sentido, partiendo con la premisa que los esquemas canónicos presentes en las obras de arte configuran imaginarios sobre el bien y el mal, estos se vierten sobre los cuerpos guiando no solo la percepción de la realidad, sino que también la propia conducta.

Finalmente, la sección *Las copias y la reproducción ideológica del canon* permitió establecer una línea genealógica y de continuidad de modelos insertos no solo en las academias artísticas, sino también en el prolífico y especializado mercado de copias y falsificaciones de arte. Aunque principalmente destinadas a la educación y a la formación del “buen gusto” de la ciudadanía latinoamericana, también fueron apetecidas por coleccionistas y gestores que vieron en ellas la posibilidad de complementar sus bienes con obras sustitutorias de originales imposibles de acceder por otros medios. A la vez, la reproducción y circulación de las mismas, se anclaba de igual manera en el uso político de la imagen para legitimar la autoridad y sus intereses morales y materiales.

---

<sup>5</sup> En este apartado se utilizarán los términos pigmentocracia y pictocracia indistintamente.

El paradigma occidental al interior de los museos y sus formas de enunciar, física y simbólicamente, representan un desafío para las instituciones que intentan sostener el ejercicio crítico de la mirada, visibilizar el problema del blanqueamiento de los espacios simbólicos y deconstruir los paradigmas coloniales (corporalidad, territorialidad, epistemología y saber). La propia imagen de la exposición retoma estos conceptos al deformar la palabra Canon -que utiliza una tipografía tradicional (Caslon, Reino Unido)—, sugiriendo una oblicuidad, una mirada desde otro lugar, una revisión, lo que se hace más evidente al complementar con una tipografía local (Recoleta, Chile). Esto plantea también un impulso de ruptura sobre los modos de presentación de estas obras y su dimensión material. El montaje no solo reprodujo el espacio de los depósitos como un “no lugar”, desjerarquizando la localización de las obras, sino también permitió observar sus reversos y las múltiples huellas, marcas, tránsitos, heridas y cicatrices que perviven en cada una de ellas. El quiebre contrahegemónico de la propuesta museográfica y de su iluminación, también intentó corporizar las diferencias. Para ello se generaron estrategias de montaje donde las alturas permiten establecer diálogos directos entre el cuerpo de las obras y el cuerpo de quienes visitan el museo, encontrarse frente a frente con aquellas corporalidades vulneradas, establecer parámetros diferenciadores entre el cuerpo que mira y el cuerpo representado, entre otras cuestiones. El proyecto incorporó también diversos elementos museográficos para la accesibilidad de distintos públicos del museo, incluyendo la adaptación del texto curatorial de la exposición en formato macrotipo y en “lenguaje sencillo” disponible en el acceso a la muestra. Asimismo, se pusieron a disposición

**El paradigma occidental al interior de los museos y sus formas de enunciar, física y simbólicamente, representan un desafío para las instituciones que intentan sostener el ejercicio crítico de la mirada, visibilizar el problema del blanqueamiento de los espacios simbólicos y deconstruir los paradigmas coloniales (corporalidad, territorialidad, epistemología y saber).**

cinco videos en lengua de señas chilena, interpretado por una persona sorda y subtítulos accesibles, de cuatro descripciones de obras y el texto curatorial. Se invitó a una experiencia de mediación autónoma vinculada a uno de los ejes de la muestra, que invitó a responder la pregunta “¿Te ha ocurrido alguna situación en la que haya influido tu color de piel?” a través de un QR disponible en sala, además de una intervención centrada en el eje de la *pictocracia*.

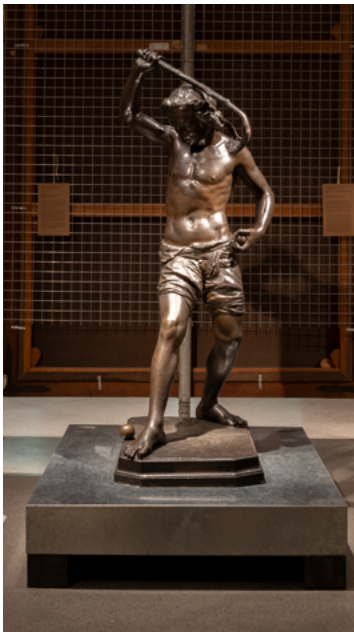
Todo ello tiene una dimensión epistemológica que reverbera en el concepto museológico de la exposición y sus contenidos. De este modo y mediante esta muestra hemos querido invitar no solo a disfrutar de grandes creaciones artísticas, sino también a mirar e interpretar qué nos dicen estas obras, qué valores intentan transmitir, cómo se insertan en una matriz de ideas y sistema de principios que dan forma al canon occidental, definido y potenciado por la circulación de imágenes, como el más efectivo instrumento de la colonización ideológica. El repertorio de obras que formaron parte del *canon revisitado* muestra un imaginario europeo llegado al continente a través de movimientos transatlánticos, constituyéndose en una de las principales acciones colonizadoras modernas llevadas a cabo en América.

### III. Conclusiones

De este modo, el conjunto de obras presentadas en la exposición ha permitido abrir una serie de problemas que, evidentemente, tienen su correlato en el manejo de las colecciones y su exhibición. Esto significa que la incorporación de nuevas epistemologías y nomenclaturas de catalogación y escritura sobre los propios procesos internos de documentación, catalogación y exhibición, se vuelve necesaria a la hora de otorgar nuevos campos de sentido y subsanar la producción de ausencias. Esto nos obliga a agitar las narrativas y las formas de hacer para provocar modos alternativos de agenciamiento comunitario y colectivo. El *canon revisitado* ha sido, en ese sentido, una experiencia de ejercicio crítico que abre una nueva frontera, a modo de “diálogo acerca de la vida, de la forma en que la vivimos y de las muchas maneras en que discordamos” (Fleming, 2019 p. 70).

## IV. Anexo: Contenido complementario asociado a las obras: El caso de Nicanor Plaza

### Nicanor Plaza



(Santiago, Chile, 1841  
Florencia, Italia, 1918)

*El jugador de chueca*  
o *El jugador de palín* 1880

Fundido en bronce  
153 x 75,5 x 63 cm

Colección Museo Nacional  
de Bellas Artes, Chile  
Adquisición Comisión  
de Bellas Artes, 1889  
Surdoc 2-1413

En 1867 el escultor chileno Nicanor Plaza presenta *Jugador de chueca* en la Exposición Universal de París donde obtiene Mención Honrosa. El joven mapuche que juega al *palín* -deporte comunitario con fines rituales y socio-políticos- es abordada a través de la imagen estereotipada, blanqueada e higienizada por los artistas del siglo XIX en un intento por rescatar la figura del “buen salvaje”, difundida ya en el siglo XVI durante el proceso de conquista. El cuerpo occidentalizado y canónico del adolescente mapuche, reproduce el modelo clásico de belleza masculina: la musculatura acentuada, la tensión del cuerpo y el ligero *contrapposto*.

Esta figura estática y modélica del indígena, despojada de su valor político, configurada en oposición al progreso republicano liberal y estancada en una mirada y pensamiento positivista sobre ideales modernizadores, se enmarca en el desarrollo de la llamada “Pacificación de la Araucanía” (1861-1883), guerra y aculturación forzada emprendida por el estado chileno. Si bien España, luego de casi 100 años de guerra, había reconocido la independencia de la Nación Mapuche en 1641 y cuya soberanía fue ratificada por el estado chileno en 1825, en 1861 se emprendió una política anti-indigenista que llevaría a la ocupación de los territorios desde el Biobío al sur. Dicha empresa político-militar, potenció y favoreció la expropiación y reducción de los territorios pertenecientes al pueblo mapuche como parte de una política de colonización y fomento productivo de las tierras, iniciando la devastación de sus recursos y el despojo de su patrimonio ancestral hasta el día de hoy.



# Bibliografía

Echeverría, B. (2014). *Modernidad y blanquitud*. Era.

Fleming, D. (2019). El Museo Político. En M. Amieva et. al., *Museología crítica: temas selectos: reflexiones desde la Cátedra William Bullock*. British Council México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM.

Fricker, M. (2017). *Injusticia epistémica*. Herder.

Infante, Á. (2013). El por qué de una 'epistemología del sur' como alternativa ante el conocimiento europeo. *Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 68, 401-411.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/ racionalidad. *Perú Indíg*, 13(29), 11-20.

Rodríguez, S. & Gutiérrez, T. (2021). Miradas alternativas al discurso de la colonialidad en dos museos de la ciudad de Salta, Argentina. *Revista Escuela de Historia*, 20(2).

Santos B. de S. (2010). *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del Sur*. Instituto Internacional de Derecho y Sociedad.

Uribe Taborda S. F. (2016). Los museos ¿espacios para incentivar conocimientos y disertaciones sobre el pasado?. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 25, 143-156.

<https://doi.org/10.17163/uni.n25.2016.01>.

Le Breton, D. (2021). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Prometeo Libros.

## Galería de imágenes

---

Como parte de esta iniciativa, los siete proyectos seleccionados liberaron bajo licencias libres una serie de fotografías alusivas a sus proyectos, con el objetivo de volver más accesibles estas prácticas e inspirar a otros a replicarlas.

Se pueden ver todas las imágenes en esta galería de Wikimedia Commons: <https://w.wiki/93Hg>



**Título:** Eurindia, sonidos del territorio jornada de trabajo intergeneracional y comunitario 2023 **Autor:** Eurindia sonidos del territorio **Año:** 2023 **Licencia:** C.C Atribución 4.0 Internacional

# DESCOLONIZAR LA CULTURA EN CLAVE DIGITAL

## I. Introducción

El objetivo de este apartado es explorar la relación entre los procesos de descolonización y la elaboración y consumo de contenido digitales, haciendo foco en las oportunidades y desafíos de los proyectos Wikimedia -de los cuales Wikipedia es el más conocido- en esta tarea.

Retomando la introducción a esta publicación, diremos que los proyectos Wikimedia son plataformas libres, abiertas y colaborativas a través de las cuales se almacenan y construyen conocimientos en distintos formatos (textual, visual, etc.). Estos contenidos son creados, editados y mejorados por una comunidad global de colaboradores que conforman el movimiento Wikimedia, compuesto por quienes editan Wikipedia -y el resto de los proyectos- en todas sus lenguas y las diversas organizaciones a nivel local que en el mundo representan a la Fundación Wikimedia, entre las que se encuentra Wikimedia Argentina. Si bien el movimiento fue originalmente creado alrededor de la mencionada enciclopedia, desde entonces se ha expandido a muchos otros proyectos (como Wikimedia Commons para el caso de archivos multimedia, o Wikidata para bases de datos) y territorios.

Los orígenes de Wikipedia se remontan a 2001. La plataforma fue pensada originalmente como proyecto “hermano” de Nupedia: serviría de espacio de creación colaborativa de artículos que, llegados a cierto nivel de calidad, se volcarían en su versión definitiva en Nupedia. Pero, dos años más tarde, la popularidad de Wikipedia aumentó tanto que terminó desplazando a Nupedia al punto que sus creadores, Jimmy Wales y Larry Sanger, decidieron inscribir legalmente a la Fundación Wikimedia en los Estados Unidos y donar los servidores que alojaban dicho proyecto. Desde el año 2003 la Fundación Wikimedia es la encargada de administrar, recaudar y gestionar los fondos para sostener su funcionamiento y representar institucionalmente a los proyectos

Wikimedia. Desde entonces, el lema del movimiento en su expresión más amplia ha sido “imagina un mundo en el que cada ser humano pueda compartir libremente en la suma de todo el conocimiento”<sup>1</sup>.

Por su condición colaborativa y abierta (no sólo desde el aspecto de su código, que es abierto, sino por sus transparencia y mecanismos de participación), Wikipedia es asociada con proyectos de resistencia que buscan sortear los controles comerciales y ampliar el acceso público a la tecnología, como el movimiento de software libre y el de acceso sin restricciones -como el pago de licencias- a los productos de la creatividad humana (Lorente, 2020, p. 20). Es este espíritu de co-construcción del conocimiento el que dota a Wikipedia y a los demás proyectos de un potencial transformador de las narrativas digitales, en donde sea posible que la memoria y los saberes se preserven de la mano de sus protagonistas y no a través de la visión de terceros.

Sin embargo, los proyectos Wikimedia no están exentos a la reproducción de sesgos sociales, históricos y culturales ya sea en los mismos artículos, en la información vinculada a imágenes o en las categorías empleadas, entre otros aspectos. Por este motivo Wikipedia y los demás proyectos se configuran como espacios de disputa simbólica, ya que se ponen en juego los imaginarios, ideales y sentidos comunes imperantes no sólo en los distintos tópicos que atraviesan sino también en quienes colaboran en su edición: la heterogénea comunidad del movimiento Wikimedia.

**El sentido de descolonizar a través de los proyectos Wikimedia podría ser, entonces, encontrar las maneras de que el conocimiento no sólo aumente o circule de manera accesible sino que lo haga de la mano de quienes han producido históricamente dicho conocimiento.**

Retomando las palabras de Walter Mignolo en el prólogo de esta publicación, las tareas descolonizantes orientadas a conservar y reconstituir memorias, saberes, haceres, pensares y sentires robados son tareas conjuntas y colaborativas entre personas que se identifican con aquellos conocimientos a ser

---

<sup>1</sup> Visión de la Fundación Wikimedia, disponible en <https://wikimediafoundation.org/es/about/vision/>

restituidos. Este apartado es una invitación a explorar las distintas estrategias y herramientas colaborativas que pueden aportar los proyectos Wikimedia en la descolonización del conocimiento, compromiso que intentamos asumir quienes accionamos a través de este movimiento global.

## II. Cultura y patrimonio en los proyectos Wikimedia

Para comprender la participación de los afiliados y proyectos Wikimedia, debemos comprender dónde se origina el concepto básico de este campo. Wikipedia, todos los proyectos Wikimedia y sus comunidades están vinculados al movimiento<sup>2</sup> Acceso Abierto (*Open Access*, en inglés) o Libre (o Conocimiento Libre). En el ámbito académico, solemos hablar de este concepto cuando nos referimos a publicaciones realizadas por revistas que adoptan este principio y políticas, haciendo que sus publicaciones sean de acceso abierto y gratuito para cualquier persona. La idea es que el conocimiento debería estar disponible, compartido y accesible para todo aquel que quiera ampliar sus ideas sobre algún tema y realizar nuevas investigaciones y proyectos. Wikipedia es, precisamente, una enciclopedia libre construida colaborativamente por voluntarios y que adopta este concepto como base.

El movimiento *Open Access* considera que el conocimiento sería también un “Bien Común”, concepto incluso llamado “Comunes” (o *Commons*, en inglés), junto a bienes naturales como los ríos y el aire; bienes urbanos, como plazas; y, desde la década de 1990, los bienes digitales, como la internet (Savazoni, 2018). Estrechándose aún más este concepto, encontramos la idea de Libre Conocimiento aplicada a las instituciones culturales y patrimoniales, que también protegen el conocimiento en forma de documentos, ya sean objetos históricos o de arte, libros, manuscritos, etc. Estos espacios, cuando deciden adoptar políticas de Acceso Abierto, pasan a formar parte del llamado movimiento *Open GLAM*, acrónimo en inglés de Galerías, Bibliotecas, Archivos y Museos abiertos (a veces, *Open BAM* o *BAM Abertos*, en español y en portugués, respectivamente). Luego, hacen todo lo posible por identificar correctamente sus elementos como de *dominio público* y, cuando sea posible, licenciar el resto (y sus respectivos metadatos) con *licencias abiertas* para finalmente ponerlos a disposición en línea.

---

<sup>2</sup> De hecho, a menudo nos referimos a todo esto como el “Movimiento Wikimedia”.

Una forma en que estas instituciones GLAM o BAM pueden abrir sus colecciones y disponibilizarlas en internet es a través de proyectos Wikimedia. Todas las plataformas Wiki tienen licencias abiertas y solo aceptan contenido licenciado de esta manera<sup>3</sup>, de modo que sus usuarios puedan hacer uso de estos elementos a voluntad, principalmente con fines educativos y de investigación. Las instituciones que utilizan proyectos Wikimedia para compartir sus artículos forman parte del movimiento de iniciativas conocido como GLAM-Wiki<sup>4</sup>. Generalmente, estas instituciones actúan de cuatro maneras: aportando elementos multimedia (generalmente imágenes) a la plataforma que alberga los medios utilizados en Wikipedia, Wikimedia Commons; metadatos en la base de datos estructurada abierta, Wikidata; transcribiendo documentos en la plataforma Wikisource; y utilizando información y elementos que sean lo suficientemente relevantes para mejorar, crear o ilustrar artículos en Wikipedia, en diferentes idiomas. Para que estas iniciativas se lleven a cabo, estas instituciones se apoyan en herramientas y conocimientos técnicos, en ocasiones contratan a un Wikimedista en Residencia<sup>5</sup> para que aporte expertise relacionada con los proyectos y el movimiento Wikimedia y, frecuentemente, organizan eventos de edición (conocidos como editatones, en español, y *edit-a-thons*, en inglés) para mejorar artículos, campañas carga de contenidos, concursos o incluso otro tipo de actividades, como capacitaciones y conferencias.

Estas iniciativas combinan la misión básica de las instituciones culturales y patrimoniales de conservar y difundir sus colecciones, con la misión de los proyectos Wikimedia: que todas las personas tengan libre acceso a la suma de todo el conocimiento humano. Esta combinación de misiones crea un entorno propicio para iniciativas descoloniales, dada la naturaleza colaborativa y participativa de las plataformas, que permite a las personas unir esfuerzos y contribuir a la construcción de este conocimiento, que antes estaba protegido detrás de fronteras institucionales.

Lo que se relata sucintamente en estos cuatro párrafos, en sí mismo, podría ser suficiente para ser considerado una especie de descolonización de las ideas y del saber, al eliminar el aspecto de poder comercial, privado y, en parte, utilitario del conocimiento. Sin embargo, aún queda mucho por hacer para que este proceso se produzca por completo, sobre todo teniendo en cuenta que el concepto de “bienes comunes” tiene un origen europeo mientras que Wikipedia se origina y se mantiene actualmente en Estados Unidos. En las próximas páginas, destacaremos las oportunidades y desafíos de perseguir un horizonte descolonial en el entorno GLAM-Wiki.

---

<sup>3</sup> La mayoría de las licencias utilizadas en los proyectos de Wikimedia son Creative Commons. Para obtener más información, consulte: <https://creativecommons.org/share-your-work/licenses/>. Consultado el 20 de enero

<sup>4</sup> Iniciativas GLAM-Wiki (Outreach Wiki). Disponible en: <https://www.wiki/u2>. Consultado el 20 de enero de 2024.

<sup>5</sup> También conocido como Wikipedista en Residencia. Wikimedian in Residence (Meta Wiki): <https://www.wiki/XP9>. Consultado el 20 de enero de 2024.

### III.Oportunidades

Cuando desde Wikimedia Argentina y demás organizaciones afiliadas al movimiento proponemos la participación de personas en los proyectos wikimedia, hacemos hincapié en que esto implica una serie de derechos y obligaciones, compromisos y responsabilidades tanto a nivel individual como colectivo; buscamos que la comunidad pueda habitar los territorios digitales desde una perspectiva de derechos, desempeñando el rol de ciudadanos digitales que implica “el desarrollo continuo de normas que propicien un uso responsable, correcto y empoderado de la tecnología”<sup>6</sup>.

En este vínculo entre la ciudadanía “en territorio” y la ciudadanía en términos digitales encontramos una forma de activismo que busca la democratización y descentralización de la información que circula en internet, que en ocasiones no es la misma -o no tiene la misma perspectiva- que aquella “fuera de la pantalla”.

#### ..... **Comunidades empoderadas** .....

Desde espacios virtuales como Wikipedia, Wikimedia Commons o Wikidata surge entonces la oportunidad de ir un poco más allá y resignificar la información que circula, especialmente si ésta no se condice con la experiencia de sus protagonistas. Un ejemplo son los muchos artículos de Wikipedia vinculados a conocimientos indígenas o ancestrales que han sido escritos por personas que provienen del mundo académico, ajenas a las comunidades que describen. Ahora bien, si buscamos que la información se produzca de la mano de sus protagonistas, y éstos históricamente han sido omitidos o silenciados de los relatos oficiales, entonces también es necesario buscar estrategias para generar fuentes de información que puedan cambiar la perspectiva de esos artículos: surge entonces la oportunidad de registrar, documentar y sistematizar el conocimiento existente, sobre todo si el formato de dicho conocimiento no es escrito sino oral (formato aún no admitido como fuente válida para Wikipedia). A raíz de esto, muchos capítulos y organizaciones afiliadas al movimiento

---

<sup>6</sup> Cita original: Digital citizenship is the continuously developing norms of appropriate, responsible and empowered technology use. (Heick 2013)

vienen generando propuestas cada vez más ambiciosas junto a comunidades marginalizadas para promover y facilitar su participación en los proyectos Wikimedia, siempre dejando en claro que estos son herramientas que pueden o no ser útiles para las mismas.



**Título:** Reivindicando nuestras voces 10 **Autor:** Carlo Brescia  
**Año:** 2023 **Licencia:** C.C  
Atribución-CompartirIgual 4.0  
Internacional

De la misma forma, el conocimiento a través de imágenes es otro campo de acción en términos de descolonización. No profundizaremos sobre los estudios en cultura visual más sostendremos, alineados con las investigaciones sobre el tema, que lo visual interpela cada vez más la experiencia humana, configurando y reproduciendo sentidos que varían según las sociedades. En su escrito “Instrucciones para mirar una fotografía”, Cora Garmanik<sup>7</sup> describe una serie de pasos para aprender el significado y la historia detrás de una foto; uno de ellos consiste en poder preguntarle al autor por qué la foto, pero luego tomar esto con pinzas y seguir investigando: “Considerarlo (al autor) como una voz clave para pensar esa fotografía, pero no como la única voz posible” da pie para pensar que las narrativas visuales se pueden deconstruir y reconstruir. Nuevamente, pensemos en el registro visual sobre los pueblos originarios que llega a nuestras manos a través de manuales escolares, sin el consentimiento de los mismos o reflejando erróneamente aspectos de sus culturas.

Desde Wikimedia Commons, el proyecto ligado a la preservación digital de archivos multimedia, se presenta la oportunidad de trabajar sobre la descolonización del conocimiento visual. En sus comienzos, este proyecto se limitaba a almacenar las imágenes que ilustraran o ampliaran artículos publicados en

---

<sup>7</sup> Cora Garmanik es Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Ha escrito artículos en libros y diversas revistas académicas de investigación sobre la historia del fotoperiodismo en Argentina y sobre los vínculos entre la imagen e historia, entre ellos, “Instrucciones para mirar una fotografía” [disponible online](#).



Wikipedia, pero con el correr del tiempo se convirtió en un reservorio autónomo y muy importante sobre todo para la comunidad GLAM o BAM. Al igual que el resto de los proyectos, su base es el acceso abierto, con lo cual el contenido almacenado allí debe estar libre de derechos de explotación comercial (es decir, con licencias libres o en dominio público).

Por fuera de su uso institucional -muchos museos, por ejemplo, tienen allí sus colecciones en línea- cualquier persona puede crear archivos comunitarios y galerías colaborativas en Wikimedia Commons; esto les permite compartir aspectos de su cultura pasada y actual no solamente a través de fotografías sino de documentos digitalizados (tales como correspondencia, recortes de revistas o diarios, folletos y publicaciones gráficas). Se abre la oportunidad de agregar elementos visuales que sean localmente representativos, más su información de contexto, cuyos datos obligatorios son un título, descripción, autoría(s) y fecha de creación/publicación. Funciones más recientes, como agregar datos estructurados a estos archivos, les permiten tener un mayor alcance y ser fácilmente traducidos a otros idiomas. Cada uno puede estar dentro de distintas categorías temáticas, que facilitarán su búsqueda en la plataforma y también los agruparán con otros archivos que compartan categoría.

De acceso y uso libre, Wikimedia Commons es un gran repositorio para personas de todo el mundo que, entre otras acciones, investigan y divulgan conocimientos. Contar con contenido producido desde sus propios protagonistas da como resultado la circulación de información más representativa que puede ser incluida en materiales pedagógicos, científicos e incluso artísticos.

## ..... **Restituciones culturales** .....

Quizás una de las oportunidades más importantes del ecosistema GLAM-Wiki es la capacidad de responder a la demanda, por excelencia, de acceso a artículos y a los bienes culturales y de patrimonio. Internet, por sí misma, ya ayuda a que estos documentos estén disponibles, fomentando la digitalización y la disponibilidad de elementos en sitios web y bases de datos institucionales, que pueden ser vistos por los usuarios en línea. Por otro lado, estos espacios a menudo reflejan e imitan barreras y límites físicos institucionales. Lo interesante de GLAM-Wiki es la capacidad de convergencia e interconexión entre artículos (Fontenelle de Araújo & Peschanski, 2018), colecciones, creadores e instituciones, además de estimular aún más la digitalización, el acceso abierto aplicado a los elementos y la contextualización de estos artículos en páginas muy accesibles con objetivos educativos, como Wikipedia, haciéndolas mucho más inteligibles y fáciles de encontrar.

Asia y Oceanía fueron saqueadas, y su patrimonio material retirado y llevado a Europa para ser exhibido en museos, galerías y ferias de curiosidades. Hasta el día de hoy, estos objetos se encuentran en instituciones europeas y son de un valor incalculable para sus comunidades de origen, en ocasiones incluso los consideran sagrados.

Actualmente, el debate sobre la restitución es bastante activo, ya que muchos países afectados por el colonialismo están reclamando objetos que fueron robados y las instituciones y gobiernos europeos, a pesar de muchas excepciones notables, se han opuesto a la restitución de dichos objetos. Tanto internet como los proyectos Wikimedia no deben entenderse como una alternativa o solución a las restituciones, ya que para las comunidades de origen es el objeto físico en sí -en su materialidad- lo que debe discutirse en términos de restituciones y no solo una versión digitalizada del mismo. Sin embargo, existen tres posibilidades cuando hablamos de Wikimedia y restituciones:

**1**

En primer lugar, el acceso abierto es una oportunidad para que las comunidades de origen conozcan y encuentren objetos en las instituciones y reclamen lo que les pertenece. En este sentido, los proyectos Wikimedia pueden incluso ser un espacio de discusión y reflexión sobre el tema, como es el caso del panel en línea “La restitución cultural en Benin<sup>8</sup>”, organizado por AvoingLAM en 2021, con miembros del grupo de usuarios Wikimédiens du Bénin.

**2**

En segundo lugar, pueden ser una posibilidad temporal para que algunas instituciones y países pongan a disposición artículos, mientras estos objetos no sean devueltos adecuadamente, ya que los procesos legales de devolución pueden tardar años o incluso décadas en resolverse adecuadamente, debido a la burocracia que implican.

**3**

Finalmente, en tercer lugar, también pueden ser una posibilidad para el espacio -institucional o no- en la comunidad o país de origen que albergará el objeto devuelto. En otras palabras, una vez que han sido devueltos, se pueden disponibilizar online<sup>9</sup> para personas de todo el mundo<sup>10</sup>. Esta última

---

<sup>8</sup> AvoingLAM/Cultural restitution in Benin (Meta-Wiki). Disponible en: [https://w.wiki/8\\$Z2](https://w.wiki/8$Z2). Consultado el 20 de janeiro de 2024.

<sup>9</sup> Esto es sólo si la digitalización se realiza de acuerdo con las reglas de la comunidad de origen, ya que ciertos artículos religiosos, por ejemplo, se consideran sagrados y no deben digitalizarse ni ponerse a disposición.

posibilidad es la más adecuada, ya que pone en manos de la comunidad de origen el poder de decidir si digitalizarán y pondrán a disposición estos elementos en acceso abierto o incluso en internet en general. Así, a través de estas tres posibilidades, se puede entender el potencial transformador de los proyectos Wikimedia antes, durante o después del proceso de devolución.



**Título:** Siège royal de Cana-Musée du Quai Branly **Autor:** Ji-Elle  
**Año:** antes de 1893 **Licencia:**  
C.C Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional

## ..... Metodologías de descolonización de metadatos .....

Las instituciones patrimoniales y culturales no sólo salvaguardan las colecciones y los objetos, sino también generan datos sobre las propias colecciones. Como en toda actividad de comunicación o descripción, la información generada conlleva visiones representativas del momento en que fue creada, descrita y vinculada a los elementos de la colección.

Por ese motivo, a la hora de emprender una iniciativa de preservación digital (que incluya, por ejemplo, el pasaje de datos existentes en soporte físico al ecosistema digital, o de éste a una plataforma de datos abiertos interconectados, como Wikidata), debemos ser conscientes de que se nos presenta una nueva oportunidad de revisión y análisis, pudiendo corregir errores y revisar información que alguna vez fue considerada correcta. En este caso no hablamos de

---

•<sup>10</sup> Cabe destacar iniciativas de digitalización de bajo costo y alto impacto, como el Museo Portátil, desarrollado en Brasil por el Goethe-Institut. Disponible en: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/kuf/mup.html>. Consultado el 20 de enero de 2024.

revisiones historiográficas, sino de adaptación de errores y sesgos derivados de ideas obsoletas o no adecuadas a las visiones científicas o historiográficas actuales e, incluso, que pueden resultar ofensivas para determinados grupos.

Un ejemplo de este tipo de revisión se puede ver en colecciones relacionadas con comunidades indígenas. En algunas lenguas que hoy se hablan en el continente americano, la palabra “indio” se utilizó durante mucho tiempo para referirse a las poblaciones originarias. Esta palabra, por tanto, sigue muy presente en las descripciones de las bases de datos, en los vocabularios utilizados para describir objetos de colección en las instituciones patrimoniales, debido principalmente al trabajo exorbitante que supone comprobar y actualizarlos, a veces uno por uno. Sin embargo, esta ya no se considera una palabra apropiada para referirse a las poblaciones nativas del continente y en cambio, “indígena” es la más adecuada.

El trabajo realizado en las iniciativas GLAM-Wiki requiere muchas veces de un ejercicio extenso y detallado de modelado de datos, para que los metadatos de la institución puedan estar disponibles correctamente. Es decir, que puedan adaptarse a las reglas semánticas y estructurales de Wikidata, con el objetivo de habitar este sistema de forma interconectada, estructurada y en conexión con los más de 300 idiomas disponibles en la plataforma y con los distintos fondos de otras colecciones e instituciones.

Como dijimos anteriormente, esta acción es, por lo tanto, una oportunidad no solo para colocar colecciones en el entorno digital interconectado y ser parte de la red semántica estructurada, sino también para prestar atención a la forma en que se crearon los metadatos históricamente. Si los errores aún pasan por el filtro de esta visión, la comunidad Wikimedia, por su tamaño, dedicación y su carácter colaborativo puede ayudar a identificar y complementar este trabajo, contribuyendo a corregir omisiones pasadas. En otras palabras, participar en el ecosistema GLAM-Wiki es una forma de habitar territorios digitales desde una perspectiva de derechos, promoviendo la diversidad, la inclusión y la ciudadanía digital crítica.

**(...) esta acción es, por lo tanto, una oportunidad no solo para colocar colecciones en el entorno digital interconectado y ser parte de la red semántica estructurada, sino también para prestar atención a la forma en que se crearon los metadatos históricamente.**

## IV.Desafíos

Lo hemos dejado entrever: a la vez que oportunidades, existen una serie de obstáculos que la comunidad Wikimedista enfrenta en el camino hacia la ambiciosa tarea de descolonizar el conocimiento en los proyectos del movimiento Wikimedia.

### ..... Acceso a internet y alfabetización digital .....

El primero de ellos tiene que ver con una realidad global, compartida por todos los proyectos virtuales participativos, y es el del acceso a internet y los distintos dispositivos tecnológicos que les permiten hacer efectiva su participación. Según estadísticas del CEPAL<sup>11</sup>, la desigualdad en el acceso a internet está asociada al nivel de ingreso o el lugar de residencia de las personas encuestadas; los hogares de menores ingresos o que viven en zonas rurales tienen una mayor carencia de este servicio: en promedio, un 64%, contrariamente a las zonas urbanizadas cuya carencia es del 25%.

En el caso de los proyectos Wikimedia, los datos de Noviembre de 2023 afirman que en América Latina un promedio de cinco a seis mil usuarios son editores activos<sup>12</sup>. En África este número llega a los mil usuarios y en el sur de Asia, cerca de cuatro mil. En Europa Occidental el resultado arroja unas veintisiete mil personas que editan los proyectos Wikimedia, mientras que en América del Norte son entre catorce y quince mil<sup>13</sup>.

De la misma forma, la alfabetización digital es una asignatura pendiente sobre todo en América Latina y el Caribe, África y el sur de Asia. La falta de competencias digitales en algunos sectores de la población, aún cuando tienen acceso

---

<sup>11</sup> Personas por acceso a internet en el hogar según quintiles de ingresos per cápita, por área geográfica, CEPAL, disponible en <https://statistics.cepal.org/portal/inequalities/housing-and-basic-services>.

<sup>12</sup> De acordo com a página Research:Active editor (Meta-Wiki), “um editor ativo é um usuário registrado, não-robô, que faz pelo menos 5 edições em artigos de conteúdo durante um mês.” Disponível em: <https://w.wiki/4x4H>. Acesso em 20 de janeiro de 2024.

<sup>13</sup> November 2023 Wikimedia Movement Metrics. Disponível em: <https://w.wiki/92H9>. Para ter acesso aos dados completos ao longo do tempo, a página Research and Decision Science/Movement Metrics (Meta-Wiki) reúne mais informações: <https://w.wiki/92HD>. Acesso em 20 de janeiro de 2024.

a internet, dificultan el uso de los proyectos Wikimedia de forma autónoma y terminan dependiendo de capítulos locales o afiliados para garantizar que sus voces sean incluidas. Este es un desafío pero es también una oportunidad, como mencionábamos, para crear propuestas de colaboración con otros actores territoriales o institucionales e influir en cambios positivos para las comunidades.

## ..... **Las brechas de conocimiento** .....

A pesar de los esfuerzos por combatir las lógicas coloniales, éste sigue siendo un proceso muy difícil de llevar a cabo. Esto se debe a que las diferentes brechas sociales y de conocimiento que existen en las sociedades también están presentes en los proyectos Wikimedia, dado que somos la misma sociedad online y offline. La internet, y en consecuencia el conocimiento construido colectivamente en Wikipedia, sólo actúa como un espejo, reflejando los mismos desafíos.

Esto ha sido identificado en diferentes experiencias de trabajo que dan cuenta de que la infraestructura de Wikipedia también reproduce las relaciones de poder existentes fuera de la pantalla, e introduce nuevas y desiguales relaciones. Por ejemplo, entre los editores que no comparten los mismos niveles de experiencia o de acceso a fuentes de conocimiento consideradas creíbles para la misma comunidad Wikimedia (Ferrante, 2023, p. 99). Las luchas y tensiones sociales que están presentes en las sociedades contemporáneas se reflejan en esa construcción del conocimiento. Decimos siempre que Wikipedia, así como la sociedad misma, está en constante movimiento y que a diferencia de las enciclopedias en papel, este se configura como un proyecto inacabado y actualizado en tiempo real.

Sin embargo, en algunos ámbitos de internet -por ejemplo, las redes sociales y sus algoritmos- se difunden e intensifican algunos de estos desafíos, como la desinformación. En el caso de los proyectos Wikimedia, el hecho de que las plataformas no contengan publicidad, no rastreen a los usuarios y no empleen algoritmos que ofrezcan contenidos a costa de otros, hace que estos desafíos sean menos intensos. Aún así, continúan siendo reales y presentes.

Hacia dentro de todas las sociedades existen distintos grados de dominación y en la propia estructura de los proyectos Wikimedia se reproducen sesgos que generan brechas de contenido. Uno de ellos tiene que ver con la utilización de fuentes secundarias y en menor medida terciarias y primarias<sup>14</sup> para respaldar la información, más que nada en Wikipedia. También está el caso de la brecha de género, muy presente en los contenidos de los proyectos Wikipedia, donde

sólo el 18% está vinculado a mujeres<sup>15</sup>; en cuanto al número de usuarios, solo un 15% de personas se identifican como mujeres editando y creando el contenido (Wikimedia Foundation, 2021); y también en las fuentes, por el género de las personas que escriben los artículos utilizados como referencia en las páginas.

El ejemplo del género es bastante representativo porque está bien documentado, es transversal y está presente en todos los idiomas y en todas las comunidades. Sin embargo, el problema de la brecha de conocimiento también aparece en relación con las diferentes regiones del mundo. El llamado “norte global” tiene editores más activos que contribuyen a los proyectos de Wikimedia y, en consecuencia, más conocimientos provenientes de estas regiones son documentados, compartidos y accedidos por personas tanto del norte como del “sur global”. Por lo tanto, sus culturas, lenguas y formas de vida están más disponibles en línea y definen lo que entendemos por internet y cómo la utilizamos.

**El llamado “norte global” tiene editores más activos que contribuyen a los proyectos de Wikimedia y, en consecuencia, más conocimientos provenientes de estas regiones son documentados, compartidos y accedidos por personas tanto del norte como del “sur global”.**

Por otro lado, el sur global está más poblado –alrededor del 80% de la población mundial es de ascendencia indígena, africana, asiática y latinoamericana (Immigration Law Practitioners’ Association) e incluso puede considerarse la “mayoría global”– y cada vez son más los usuarios activos en internet. Sus conocimientos, sin embargo, están todavía lejos de ser “mayoritarios” en el entorno digital y, para ello, es necesario fomentar iniciativas que den espacio activamente a estos conocimientos, impulsando así una internet más representativa de la realidad.

---

<sup>14</sup> Una fuente primaria es aquella que proporciona un dato o información de forma original o directa; una fuente secundaria es aquella que ha pasado por un análisis o control editorial, expresando generalmente un punto de vista; una terciaria implica la recopilación de fuentes primarias y secundarias.

<sup>15</sup> Humaniki-Global Gender Gap. Disponible en: <https://humaniki.wmcloud.org/>. Consultado en enero de 2024.

No obstante, como dijimos anteriormente, Wikipedia se construye históricamente a partir de fuentes secundarias, es decir, artículos científicos, noticias, investigaciones, entre otras, y supone que sólo la información que es lo suficientemente relevante como para ser documentada en estas fuentes es importante o suficiente para también estar disponible en una plataforma enciclopédica. El problema es que estas fuentes también contienen lagunas de información. Por lo tanto, es necesario ampliar la noción de *lo relevante* -no sólo en términos europeos, del norte global- y, teniendo en cuenta que los proyectos Wikimedia están siempre en proceso de construcción y revisión colectiva, promover la inclusión de conocimientos de otras culturas, como conocimientos indígenas, de personas que se identifican como mujeres, personas negras, LGBTQIA+ y otros grupos considerados marginados.

### ..... Acceso abierto a... ¿todo el conocimiento? .....

Por último, la comunidad wikimedista afronta el desafío de pensar el acceso abierto a conocimientos ancestrales o tradicionales por fuera de la lógica -occidental- de la propiedad intelectual. El acceso abierto se basa en que los contenidos disponibles están libres de derechos patrimoniales (ligados a la explotación económica por parte de sus autores), condición que se cumple si el contenido está en dominio público o tiene una licencia libre; estos conceptos no se ajustan a la cosmovisión de, por ejemplo, muchos pueblos indígenas que deben “validar” colectivamente qué y hasta dónde compartir ciertos conocimientos. Por ejemplo, fotografías vinculadas a procesos de conquista y colonización podrían no ser representativas de la historia de un pueblo y, a pesar de encontrarse en dominio público, los involucrados estarían en todo su derecho de no querer compartirlas. Por tal motivo, cada vez más debates se dan en torno a la *ética de compartir*<sup>16</sup> dentro del movimiento Wikimedia.

---

<sup>16</sup> Ethics of Sharing,  
[https://meta.wikimedia.org/wiki/Wiki\\_Loves\\_Living\\_Heritage/Ethical\\_sharing](https://meta.wikimedia.org/wiki/Wiki_Loves_Living_Heritage/Ethical_sharing)





## V. Conclusiones

Aunque los proyectos Wikimedia tienen una mayor presencia en idioma inglés, el hecho de que sean colaborativos, abiertos y estén disponibles en más de 300 idiomas significa que tienen espacio para iniciativas que cuestionan y combaten activamente las lógicas coloniales, en todo el mundo y en varios idiomas a través de la acción de personas involucradas en sus propias comunidades, regiones, lenguas y construyendo conocimientos sobre sí mismos de manera colectiva.

Los proyectos Wikimedia evolucionan constantemente, y sus puertas están abiertas para que cualquiera pueda pensar en nuevas ideas o unirse a proyectos existentes; esperamos que este apartado pueda inspirar y motivar a más personas a sumarse en pos de la descolonización del conocimiento tanto online como offline.

---

**Angie Cervellera**

(Coordinadora del programa de Cultura y Conocimiento Abierto, Wikimedia Argentina)

---

**Giovanna Fontenelle**

(Program Officer, Culture and Heritage, Wikimedia Foundation)

# Bibliografía

Lorente, P. (2020). *El conocimiento hereje*. Paidós

Savazoni, R. (2018). *O comum entre nós: da cultura digital à democracia do século XXI*. Edições Sesc SP.

Heick, T. (2013). *The definition of digital citizenship*.

Fontenelle de Araújo, G. V. & Peschanski, J. (2018). *A obra de arte na era das convergências digitais*. En 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Joinville - SC. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1034-1.pdf>

Ferrante, L. (2018). *Alfabetización digital docente como hecho y derecho en tiempos de pandemia de covid-19. El caso del Programa de Educacion y Derechos Humanos de Wikimedia Argentina* [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/193563>

Community Insights/Community Insights 2021 Report/Thriving Movement - Community and Newcomer Diversity (2023, septiembre 23). En Meta-Wiki (Wikimedia). [https://meta.wikimedia.org/w/index.php?title=Community\\_Insights/Community\\_Insights\\_2021\\_Report/Thriving\\_Movement&oldid=25668269#Community\\_and\\_Newcomer\\_Diversity](https://meta.wikimedia.org/w/index.php?title=Community_Insights/Community_Insights_2021_Report/Thriving_Movement&oldid=25668269#Community_and_Newcomer_Diversity)

Immigration Law Practitioners' Association (ILPA). *People of the Global Majority*. <https://ilpa.org.uk/people-of-the-global-majority/>

Alcázar, C. & Martínez, I. (2015, marzo 25). *The Editatona: Helping women edit Wikipedia in Mexico*. Diff. <https://diff.wikimedia.org/2015/03/25/editatona-for-women-in-mexico/>



