

A decorative border of red line-art symbols surrounds the central text. The symbols include various geometric shapes, letters, and abstract forms, such as a stylized 'S', a horizontal bar, a 'C' shape, a vertical bar with three horizontal lines, a 'B' shape, an 'L' shape, a 'G' shape, a 'J' shape, a downward-pointing arrow, a 'U' shape, a 'C' shape, a 'D' shape, a vertical bar, a 'C' shape, a 'Z' shape, a 'B' shape, a 'C' shape, a 'U' shape, a 'A' shape, a vertical bar with three horizontal lines, a 'S' shape, a 'F' shape, a 'T' shape, a 'C' shape, a 'D' shape, a 'T' shape, a 'Z' shape, and a 'C' shape.

**¿PODEMOS
DESCOLONIZAR
LOS MUSEOS?**

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

Traducción Pedro Rapoula
Revisión Felipe Cammaert

António Pinto Ribeiro es ensayista y tiene un Ph. D. en Estudios Culturales. Su actividad profesional se divide entre la programación cultural y la investigación. Fue el creador y director artístico de la Culturgest/centro cultural en Lisboa (1993-2004) y director de programas en la Fundación Calouste Gulbenkian (2004-2015), entre los que se destaca el Programa Gulbenkian Próximo Futuro, dedicado a las culturas del sur global. Fue, además, comisionado general de “Lisboa Capital Ibero-Americana da Cultura 2017”. Sus intereses de investigación se desarrollan en el área del arte y la cultura contemporáneas, con especial énfasis en aquellas de África y Suramérica. Es colaborador de varias publicaciones internacionales, y actualmente es investigador del Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra, donde hace parte del equipo del proyecto ERC “MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias” y es programador internacional. Sus más recientes publicaciones son *África, os quatro rios* (2017), *Miscelânea* (2015) y *Peut-on Décolonizer les musées?* (2019).

¿PODEMOS
DESCOLONIZAR
LOS MUSEOS?

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

Traducción Pedro Rapoula

Revisión Felipe Cammaert

Los museos, o son poscoloniales, o no son nada.

Reconozco de inmediato el carácter radical de esta declaración. Pero ella me permitirá, por un lado, exponer las continuidades y discontinuidades que han ocurrido en la historia de la creación de los museos, tanto en los países europeos, donde éstos nacieron, como también en los países colonizados por los imperios europeos, pero también en los Estados Unidos. En este contexto, haré un énfasis especial en los museos de América Latina. Por otro lado, mi afirmación inicial define la situación actual relacionada con el tema del poscolonialismo y el relativo impasse teórico en que éste se encuentra en ciertos sectores del mundo académico y político.

El campo de los estudios poscoloniales es una creación de diásporas de las Antillas, de África y de la India educadas en Europa. Sobre este aspecto, Kwame Anthony Appiah afirma que, en su opinión, no existe ninguna duda en cuanto a una cierta continuidad entre colonialismo y poscolonialismo. Según Appiah, *"los intelectuales poscoloniales africanos son casi completamente dependientes del apoyo de dos instituciones: la universidad africana, una institución cuya vida cultural es abrumadoramente pensada como occidental, y el editor y lector euroamericano"* (Appiah, 2010, p. 14).

En esta área de estudios, nos referimos a narrativas históricas y herramientas conceptuales estabilizadas, en las cuales la noción de tiempo se basa en una división entre:

- un tiempo anterior a la colonización de los Imperios Europeos precolonial, de origen y de constitución de comunidades, con la creación de sus matrices de funcionamiento, de sus objetos de organización de cosmogonías y sus rituales;
- un tiempo colonial, de subyugación y destrucción de estas comunidades colonizadas, de imposición de valores, técnicas, tecnologías de los ocupantes y de hegemonía cultural;

- un tiempo poscolonial, frecuentemente asociado con el tiempo posterior a la independencia, el cual recupera parte de lo reprimido desde la época colonial.

Aparentemente intransmutables, estos tiempos presentan sin embargo continuidades que varían de acuerdo con el tipo de colonización al que fueron sometidas estas comunidades, un colonialismo que no tomó las mismas formas en Asia, África o en las Américas. Estas diferencias se establecen a nivel de las relaciones de poder entre los invasores y los indígenas durante el período colonial, por los objetos manufacturados que evocan la tradición, por el sincretismo y por la innovación poscolonial materializada por imposición de gramáticas, técnicas de organización espacial, herramientas de memoria y cosificación de relatos, los cuales tendrían su expresión definitiva en un tiempo poscolonial.

A pesar de parecer aparentemente simple, desde su creación, la función de los museos es recolectar, preservar, permitir la visita de sus espacios e interpretar una supuesta Historia universal, contando narrativas sobre los objetos que conservan y sobre su contexto cuando fueron adquiridos. Sin embargo, el proyecto de los museos

no ha sido siempre el mismo. Nacieron como lugares que acogían objetos raros o encontrados durante viajes exóticos. Una parte de la función de los museos nacionalistas era exponer este exotismo al público, esencialmente aristocrático, al cual pertenecían los viajeros, exploradores, aventureros y promotores de estos viajes. Este público podía, de esta manera, admirar objetos traídos de otros lugares, como los sarcófagos de la Antigüedad egipcia (Museo Británico), la Victoria de Samotracia o un fragmento de un friso del Partenón de la Grecia antigua (Museo del Louvre), los restos mortales de la "Venus hotentote" (expuesta en el Museo del Hombre hasta 1976) o el Altar de Pérgamo, hoy en Turquía (Pergamonmuseum, Berlín¹). En todo caso, el museo era la institución europea que visibilizaba, en esa época, la ocupación colonial de varias partes del mundo. El museo era, en consecuencia, una especie de archivo ilustrado del poder y hacía las veces en última instancia de herramienta de estabilidad gracias a las clasificaciones y a la jerarquización disciplinada de las "razas" de

¹ El Pergamonmuseum en Berlín está en vías de ser profundamente reestructurado. Esta obra será, por lo tanto, retirada del espacio visitable durante cinco años. Ver artículo del periódico español El País: http://cultura.elpais.com/cultura/09.29.2014/Actualidad/1411979606_979420.html, consultado el 30 de septiembre de 2014.

hombres y de las especies, así como de los cánones artísticos.

Classen y Howes afirman:

Coleccionar es una forma de conquistar, y los objetos recogidos son símbolos materiales de una victoria sobre sus propietarios y sobre los lugares de origen. Desde siempre, los objetos no occidentales traídos por soldados, viajeros y cazadores de antigüedades desempeñaron el papel de botín de guerra. Lo que el museo moderno desarrolló de una manera particular, en articulación con el paradigma de la conquista, fue el modelo de colonización, de dominación extranjera. (Classen y Howes, 2006, p. 209)

Y estos dos autores añaden:

Según el modelo colonial de colección, cuando los artefactos son adquiridos o “conquistados”, tienen que ser integrados a un nuevo orden social acorde con el nuevo marco de valores impuesto por su responsable: el coleccionista o el curador. Siguiendo esta lógica, los objetos estarían mejor en el espacio protegido del museo, lugar limpio y luminoso, al cuidado de académicos cultos de Occidente. (Ibid.)

Durante este período, tocar el objeto es de una importancia crucial; esta es la función principal de la recepción (Classen y Howes, 2006, p. 199 y 201). Ahora bien, este periodo de clasificación e ilustración del mundo cede su lugar al tiempo de las manifestaciones de los nacionalismos y luego al de la educación; tocar las obras es ahora prohibido. La omnipresencia de la mirada se convirtió en un protocolo. Contemplábamos los descubrimientos científicos de la misma manera que observábamos la pintura o los objetos traídos de las colonias.

La creación de estos lugares de estabilización de cánones y de valores no fue pacífica: La creciente especialización como base de la autonomía de todos los dominios en el siglo XVIII no sólo condujo a la separación del arte y de la ciencia, y de estas dos con respecto a la dimensión práctica de la vida; también transformó ciencia y arte en ciencias y artes (en plural). De esta forma, a finales del siglo XIX todavía es posible encontrar museos de arte, pero la subdivisión en galerías de pintura, colecciones de esculturas y museos de artes aplicadas² es la regla (Hoffmann, 1994, p. 3).

² Expresión que designa el arte con un propósito utilitario: joyería, mobiliario y, más tarde, diseño.

Como recuerda Daniel Sherman, Adorno comparó los museos con sarcófagos:

En su famoso ensayo "Valery Proust Museum", Theodor Adorno explica cómo los museos modernos pueden funcionar como una "metáfora... para la producción anárquica de bienes en una sociedad burguesa completamente desarrollada". [...] Adorno comienza con una formulación concisa de elementos cruciales de su crítica. Primero, los museos despojan a los objetos de su vida propia. Para Adorno, "los museos son como conjuntos de mausoleos familiares de obras de arte. Son testigos de la neutralización de la cultura." Segundo, los museos, en su omnipresencia e inevitabilidad, monopolizan ciertos campos de visión y, por lo tanto, constituyen una estrategia de poder vinculada al capitalismo hegemónico. "Quien no tenga su propia colección (y las grandes colecciones privadas comienzan a escasear), por lo general sólo puede familiarizarse con la pintura y la escultura en los museos". Aunque esta crítica podría, en teoría, abarcar todos los tipos de museos, Adorno se refiere únicamente a los museos de arte porque constituyen la instancia de descontextualización más articulada de una forma elaborada como estrategia de poder."(Sherman, 1994, p. 123).

Esta crítica se encuentra plenamente ilustrada en la obra *Maestros antiguos. Comedia*, del escritor austriaco Thomas Bernhard, publicada en 1985, y cuya acción tiene lugar en el Museo de Historia del Arte de Viena. Allí, en este templo del conocimiento —el hombre con barba blanca de Tintoretto pone en marcha la comedia— los maestros y los viejos pintores son criticados y parodiados, mientras que los compositores y los profesores son acusados de ser culpables de la decadencia europea y la agonía de las artes³.

Los museos ya fueron designados como máquinas de autodestrucción por Jean Baudrillard en *L'effet Beaubourg, implosion et disuasion* (1977). A propósito de la espectacularidad, de la cual la arquitectura de los museos constituye un buen ejemplo, Rosalind Kraus afirma en su importante ensayo "*Revisiting the Late Capitalist Museum*" (1990) que el aumento desproporcionado de la escala de los museos de arte contemporáneo desviaría la atención del público de las obras de

³ Los profesores también son mencionados: "No hay gusto artístico más mediocre que el de los profesores. Los profesores arruinan de inmediato el gusto artístico de los alumnos en la escuela primaria, les quitan desde el inicio el interés por el arte, en lugar de explicar el arte y especialmente la música, para que puedan constituir un placer." <https://leiturasmil.blogspot.com/2014/04/antigos-mestres-de-thomas-bernhard.html>, consultado el 29 de septiembre de 2014.

arte, exhibidas en su interior, hacia la experiencia del espacio del museo. Esta historiadora predijo lo que está pasando tanto con la espectacularidad de la arquitectura museológica —Guy Debord (1967) explicó este fenómeno como una forma más de espectacularidad del capital— como con el fenómeno político y financiero que es la franquicia de las marcas Guggenheim y Louvre, la primera de ellas adquirida por la ciudad de Bilbao y, más recientemente, la segunda por los Emiratos Árabes Unidos.

En últimas, los casinos y los museos no son el mismo tipo de establecimientos. Del Guggenheim de Bilbao a los museos de Abu Dhabi, la "*museomanía*" —en la acertada expresión de Andreas Huyssen (1995, p. 14)— constituye, por la espectacularidad de su construcción, el momento en el cual se cruza la frontera entre museos y casinos creada originalmente por la "alta cultura" occidental. Esta frontera se ha disipado y los museos son cada vez más una de las múltiples caras del capitalismo que se expresa a través de una glamurosa grandeza, en la cual el poder se asocia con empresas multinacionales de construcción y con la inversión específica de la circulación de capitales. Y

con este ejemplo de museos franquiciados de los Emiratos Árabes Unidos podemos observar no sólo una continuidad del colonialismo europeo, sino ante todo un neocolonialismo impuesto desde el interior de ese país de tipo monárquico, en donde una minoría gobierna a una mayoría de inmigrantes originarios de otras excolonias (Filipinas, Indonesia) o de antiguos países colonizadores como Portugal, Francia o Reino Unido, por ejemplo. Pero esta continuidad entre el colonialismo (este conjunto de siete emiratos se construyó en el desierto en la década de 1960) y el neocolonialismo es también un acto de venganza, porque son estos compradores de marcas de museos los que estipulan las condiciones de adquisición de la propia marca, siendo el Louvre, en este caso, rehén de esta negociación. Esta venganza se legitima por el hecho de que los museos, estructuras de robos —a veces, de saqueos— y de clasificación del mundo, han sido las instancias de excelencia de la cultura europea ahora expropiadas por los ex-colonizados.

En su multiplicidad de autores, de programas de rescate, de denuncia, de representación de la subordinación o de legitimación de los movimientos sociales, pero igualmente en su pléyade de autores

—desde los fundadores Frantz Fanon, Amílcar Cabral, Edward Said, a los teóricos actuales como Dipesh Chakrabarty, Arjun Appadurai, Achille Mbembe, Harry Geruba, Walter Dignolo, Aníbal Quijano y Enrique Dussel⁴— los estudios del poscolonialismo han tenido un impacto decisivo en el campo del conocimiento de las universidades europeas y americanas. Este impacto ha sido también inmediato en las instituciones subsidiarias o complementarias de éste, como es el caso de las editoriales de libros o de discos, el cine, el teatro, etc.

Tomemos como elemento de análisis del campo de los estudios poscoloniales tres ejemplos de naturaleza museográfica. El primero de ellos: la “Olympia” de Manet, pintada en 1863, representa a una cortesana desnuda y acostada, dirigiendo su mirada hacia el espectador. El escenario es una habitación noble rodeada de flores, la mujer lleva una cinta de seda negra alrededor de su cuello, fetiche habitual de las cortesanas y, en un segundo plano, a la derecha, hay un gato negro. Aún más atrás, aparece una criada negra. Los informes de la época dan cuenta del escándalo que fue la exposición de

⁴ Estos últimos tres designados como “The Coloniality Group” (Salvatore, 2010, p. 332)

esta pintura en 1865 en el Salón de París⁵, debido a la desnudez audaz y frontal de la cortesana. Por su parte, la presencia de la criada negra no parece haber suscitado ningún comentario. Esto se debe al hecho de que esta mujer negra era invisible ante los ojos del espectador burgués de la época. No porque el espectador no la viera, sino porque, socialmente, ella representaba tan sólo la jerarquía del colonizador, en la cual la invisibilidad del negro era una constante. Y si es verdad que, durante los años en los que la pintura fue exhibida en el Louvre, luego en el Jeu de Paume y finalmente en el museo de Orsay, la conmoción por la desnudez de la cortesana se diluyó, también es cierto que la de la invisibilidad de la mujer negra tampoco fue registrada por los anales de museografía. Aunque los efectos del poscolonialismo no estén necesariamente sujetos a mecanismos de aplicación práctica y teórica, la obra *I Like Olympia in Black Face* (1970) del artista Larry Rivers es la deconstrucción efectiva del presupuesto de la jerarquía racial de la época de Manet⁶.

⁵ Esta pintura causó reacciones más fuertes que "Almuerzo sobre la hierba". Este retrato de una joven prostituta desnuda, en una atmósfera erótica, es una referencia audaz a la obra de Tiziano (Venus de Urbino). La modelo era una vez más Victorine Meurent. A sus pies se encuentra un gato negro en lugar de un pequeño perro como en la pintura de Tiziano.

⁶ Larry Rivers (Estados Unidos, 1923-Inglaterra, 2002). Óleo sobre madera, lienzos plastificados, plásticos y plexiglas. <http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cqp9dX/rj7edzX>, consultado el 13 de octubre de 2014

En síntesis, y como afirma Moira G. Simpson:

En Europa, la tradición de los museos como instituciones que reflejan y sirven a una élite cultural se instauró hace mucho tiempo y, en su esencia, aún se mantiene viva. El museo, ese "gabinete de curiosidades" es la bodega de los tesoros de la nación, proporcionando un espejo en el que se reflejan las perspectivas y actitudes de las culturas dominantes, así como la prueba material de las proezas coloniales de las culturas europeas en las que los museos tienen sus raíces. Los orígenes coloniales del museo siguen influyendo en estas instituciones y en la percepción pública de ellas. Tomando el Louvre como ejemplo, Giliane Tawadros señala que "habiendo sido originalmente un bastión de la soberanía militar e imperial del Occidente, el Louvre, en su papel de museo contemporáneo, funciona como un bastión de la soberanía cultural e intelectual". (Tawadros, 1990, p. 31). Los escritores nativos australianos se refirieron al estado del "colonialismo científico" en el que operan los museos y los antropólogos, afirmando que el colonialismo cultural sigue dominando las artes y la cultura aborígen. (Marrie, 1989, p.

90). Fourmile afirma que la mayor parte de la propiedad intelectual (aborigen) actualmente incluida en colecciones de museos fue adquirida en circunstancias coloniales. (Fourmile, 1990). (Simpson, 1996: 1)

A partir de estas referencias, Simpson señala, a su vez, las transformaciones en curso:

No obstante, a pesar de la historia del colonialismo en la cual los museos están inextricablemente inmersos, estos están viviendo un cambio radical en su forma de funcionar y en sus relaciones con las culturas representadas en las colecciones. Se trata de un cambio que refleja un punto de inflexión en la relación entre las culturas occidentales dominantes y las culturas indígenas, minoritarias y reprimidas en todas partes. Los profesionales de los museos, en todo el mundo, reconocen que los museos no han respondido a las necesidades de diversas comunidades y que deben realizar cambios profundos en sus filosofías y actividades, si es que quieren responder a este desafío. (Ibid.)

El segundo ejemplo es el resultado de un tipo de manifestación poscolonial cuyo origen no se encuentra en el campo de los estudios universitarios sino en las luchas sociales de reivindicación de

los derechos humanos y de los derechos de los inmigrantes. Se trata de una actitud de rescate de la historia colonial vivida en una situación, que fue subalterna durante el período colonial y que así permaneció, relativa a los inmigrantes caribeños que viven en los Estados Unidos. Es el caso del Museo del Barrio, fundado en 1969 en Nueva York por Raphael Montañez Ortiz, junto con un grupo de padres y educadores, artistas y activistas, conscientes de la invisibilidad del arte de Latinoamérica en la escena de Nueva York. Y si este contexto es la razón inmediata para la creación de este museo, las huelgas y manifestaciones por los derechos cívicos, los boicots que tuvieron lugar en Nueva York entre los años 1966 y 1969, convocados por las comunidades afroamericana y puertorriqueña de Harlem, son las razones más profundas, como de hecho sucedió con muchos otros museos estadounidenses que surgieron de la lucha por los derechos de las minorías, así éstas fueran protagonizadas por inmigrantes mexicanos o indios. La misión del Museo del Barrio es exhibir obras y artesanías del Caribe y de América Latina. Es un programa que va más allá de la función museológica para enfocarse en la transmisión del

conocimiento, es decir, en un enfoque en el que las suposiciones epistemológicas de la museología occidental se cuestionan y se trasladan al dominio cultural (Appadurai, 2004), o sea, al campo de las relaciones simbólicas entre los usuarios a través de objetos de arte o de culto. Sin embargo, el Museo del Barrio no reivindica una exposición del arte tradicional puro. Su contenido tiene una naturaleza sincrética (Bhabha, 1994) y a menudo híbrida (Canclini, 1990), de acuerdo con las consecuencias de las combinaciones y apropiaciones ocurridas en las continuidades y discontinuidades del precolonialismo al poscolonialismo. Y todo ello no fue premeditado, sino que muchas veces fue más el resultado del intercambio internacional de bienes que de un gesto de afirmación, porque, de hecho, el sincretismo no fue planeado como una "salida" poscolonial.

Finalmente, consideremos el caso del museo del Quai Branly en París, también conocido como "museo de las artes primitivas", el cual tiene un trasfondo modernista por la fascinación que las estas artes ejercieron sobre los pintores modernos. *"El shock vivido por Picasso durante su visita al Museo Etnográfico del Trocadéro lo acercará definitivamente de aquellos a quienes llama 'los*

intercesores'. La indignación que siente hacia la sociedad se consolida en ese tipo de monstruosidad libidinal que nunca más lo abandonará." (Martin, 2000, p. 152). Pero hoy el museo del Quai Branly es el resultado de una concepción anestésica de la relación de una cierta Francia hacia el colonialismo, porque es la consecuencia de la recolección, a una escala mundial, de objetos ancestrales de pueblos indígenas durante el período de la Europa expansionista, asociada a un imperativo de modernidad europea, el del intelectual —historiador, etnólogo y curador— como creador y defensor de la otredad. De esta forma, una posible crítica al museo del Quai Branly, considerado como un espacio expositivo de trofeos de conquista y ocupación temporaria individual o de representación de gobiernos, es tolerada (e incluso blanqueada) por el imperativo impuesto de reconocimiento del "otro" y de la objetivación de sus relatos. Pero el desconocimiento de los relatos, de la contextualización de los objetos y de los rituales presentados contribuye a que el espectador considere este "otro" menos diferente de lo que realmente es, manteniéndolo a la vez como un interlocutor con el "mismo", su semejante. Además, los dispositivos de exposición asignan a

todas las obras la categoría de “artes populares” o “tradicionales”, lo cual —a pesar de que en la mayoría de los casos constituye una situación inevitable en la clasificación— excluye radicalmente la posibilidad de que algunas obras pudieran ser firmadas por artistas o por colectivos de artistas y, de paso, fueran incluidas en la categoría de artes occidentales europeas o norteamericanas.

Sin tensión, sin oposición, el objeto del "otro" desprovisto de su significado termina siendo el prototipo de una mercancía. En este sentido, las declaraciones de David Rockefeller para el catálogo de la exposición "*Perspectives: Angles on African Art*" del Center of African Art de Nueva York en 1987, con curaduría de Susan Vogel, son esclarecedoras:

Las mejores piezas (africanas) se venden a precios muy altos. En general, las piezas de calidad más mediocre no están subiendo de precio. Y esta es una excelente razón para elegir las buenas en lugar de las malas. Las buenas se vuelven más valiosas. Veo el arte africano como objetos que serían atractivos para decorar una casa o una oficina ...Considero que el "arte africano" no va necesariamente bien con todo, aunque la mejor de todas las obras tal vez sí vaya con todo. Pero creo que va bien con la arquitectura contemporánea. (Center of African Art, 1987, p. 3).

Kwame Anthony Appiah no tiene dudas: "En resumen, quisiera recordarles la importancia, para el arte africano, de ser una mercancía". (Appiah, 2010, pp. 7-10). Podríamos decir lo mismo del arte inca o azteca o de lo que se puede designar como arte *neotradicional*: estas obras revisitadas por diseñadores, actualmente producidas para el mercado y presentadas como artesanía peruana, o también un cierto diseño brasileño en el cual el turista puede reconocer o identificar elementos del arte tradicional, y que las tiendas de los museos venden como objetos de identificación popular en el país.

Aquí es donde entra también la intención de exculpar el trauma del colonialismo, permitiendo que vendedores y compradores adquieran obras cuya estética fue valorizada por los modernistas europeos, responsables por su inscripción en la museografía occidental y en el mercado actual, dentro del circuito del fetichismo museológico. "En general, la ideología en la que se inscriben es modernista: es la ideología que trajo una cosa llamada 'Bali' a Antonin Artaud, algo llamado 'África' a Pablo Picasso y algo llamado 'Japón' a Roland Barthes." (ibid., p. 12).

Ahora bien, todos estos modelos operativos, comenzando con la invención del museo en sí mismo, fueron llevados a las colonias por colonizadores europeos según el principio imperial: "El colonialismo tuvo un papel significativo tanto en la definición de las colecciones en los museos como en la formación de públicos que podrían potencialmente disfrutar de ellas. Es con este legado colonial que los museos tienen que lidiar hoy." (Simpson, 1996, p. 2).

Es en este contexto que debe entenderse la creación de los museos durante la ocupación colonial, los cuales, exceptuando los diseños influenciados más o menos a nivel local, son réplicas de la función museológica colonial, incluso tras la instauración de las independencias, como sucede en el contexto latinoamericano. Estas réplicas se modifican cuando los museos de las excolonias se vuelven parte de la estructura ideológica de los gobiernos nacionalistas locales, como el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en Argentina (1895), el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima, Perú (1822) o el Museo de la República en Río de Janeiro (1960). El mejor ejemplo y el más paradigmático de todos es el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de

México, fundado en 1906 e instalado desde 1964 en el edificio actual, diseñado para este fin. El edificio tiene la forma de una ciudad: su diseño responde a una idea de progreso histórico que comienza con los pueblos indígenas primitivos y que se extiende por las salas hasta llegar al siglo XVII. Es un proyecto de identificación de un país a partir de lo que sería la construcción de una identidad en cabeza de los indígenas en los tiempos de la colonia. La identificación nacional del proyecto, la recuperación de un pasado propio, son tales que los pintores modernistas mexicanos participaron en su construcción, incluyendo a Rufino Tamayo, por ejemplo, que pintó frescos y murales. Pero si la idea misma de museo y de memoria está inextricablemente vinculada al iluminismo europeo, a él debemos también la "racialización" y la catalogación étnica, fenómenos de los cuales los museos constituyen los mejores ejemplos⁷.

Los poscolonialismos son múltiples y su teorización, así como sus programas, son diversos, e incluso contradictorios. Si consideramos en profundidad esta adecuación de las teorías poscoloniales al proceso latinoamericano, "será

⁷ Conferencia de Harry Garuba, "Phases of African Intellectual Thinking: Race, Slavery, Colonialism and After", 9 de agosto de 2014, Museo de Arte de Río de Janeiro.

posible analizar lo que han traído de nuevo para pensar la subalternidad de los sujetos sociales en América Latina y de qué forma pueden contribuir a la reflexión sobre nuevas formas de inclusión social en Brasil y más ampliamente en América Latina" (Scherer-Warren, 2010, p. 20). Para tal, recordemos a pensadores clásicos como Frantz Fanon (1925-1961) y Enrique Dussel (1934) quienes "*interpretaron la Modernidad desde otro lugar, el del sujeto colonizado y quienes, en particular, hicieron posible la elaboración de una nueva lectura del proceso histórico de la colonización, desde ese mismo lugar"* (ibid.)⁸.

Gracias a sus contribuciones, Fanon y, hoy, Dussel repiensen el proceso de colonización y dominación desde el reflejo de una nueva epistemología. Dussel, un exiliado argentino que vive en México, es el autor de una de las obras más extensas sobre los procesos de subjetivación de los pobres, en la cual busca construir una pedagogía del oprimido. Y es a partir de la filosofía de la teología de la liberación que elabora su pensamiento. Más recientemente, en 2005, Dussel expuso una teoría crítica aún más

⁸ El artículo citado se presentó durante la mesa redonda "Acciones colectivas, movimientos y redes sociales en la contemporaneidad" del XV Congreso Brasileño de Sociología, realizado entre el 28 y el 31 de julio de 2009 en Río de Janeiro.

radical sobre "la interpretación eurocéntrica de la modernidad mundial" (Dussel citado por Scherer-Warren, 2010, p. 21). Esta última, considerada un mito, es sintetizada de esta forma por Scherer-Warren:

I. La civilización moderna se describe a sí misma como más desarrollada y superior (lo cual significa apoyar inconscientemente una posición eurocéntrica).

[...]

IV. Dado que el bárbaro se opone al proceso civilizador, la praxis moderna debe, en última instancia, ejercer la violencia, si es necesario, para destruir los obstáculos a esta modernización (justifica la guerra colonial justa).

V. Esta dominación genera víctimas (de muchas y variadas maneras) y violencia, la cual es interpretada como un acto inevitable, y con el sentido casi ritual de sacrificio; el héroe civilizador atribuye a sus propias víctimas la condición de ser sujetos de un sacrificio salvador (el indio colonizado, el esclavo africano, la mujer, la destrucción ecológica, etc.).

VII. Finalmente, y a través del carácter "civilizador" de la "Modernidad", se perciben como inevitables los sufrimientos o sacrificios (o costos) de la "modernización" de los otros pueblos "atrasados" (inmaduros), de las otras razas que pueden ser

esclavizadas, del otro sexo por ser frágil, etc. (Dussel, 2005:75), Dussel concluye que, para ir más allá de las formaciones discursivas discriminatorias y opresivas de la "modernidad", será necesario negar la negación del mito de la modernidad, es decir, "des-cubrir", por primera vez, la "otra cara" oculta y esencial de la modernidad: el mundo periférico colonial, el indio sacrificado, el negro esclavizado, la mujer oprimida, el niño y la cultura popular alienada, etc. (Scherer-Warren, 2010: 21)

Es en este sentido que debemos comprender la contribución de estos autores quienes, a diferencia de los teóricos del poscolonialismo africano, actualizan el proyecto poscolonial al afirmar que el colonialismo de espíritu, del control de los medios de producción y del poder de manipulación están presentes y son parte del aparato colonial, incluso en tiempos de post-independencia. En ese sentido, el museo de la Memoria y Derechos Humanos de Santiago de Chile es un museo anticolonial porque es un proyecto de deconstrucción del período de la dictadura y de la colonización del espíritu (Thiong'o, 1986) y de los mecanismos de control y manipulación de un pueblo. El hecho de que su colección esté principalmente compuesta por documentos donados por particulares contribuye al diseño de

un museo creado a partir de los archivos vivos de los excolonizados. La manera como los documentos están expuestos y la relación que se genera con los visitantes permite evocar la “tesis” de Walter Benjamin de que *"no hay ningún documento de cultura que no sea también un documento de barbarie. Yes la misma barbarie que impregna estos documentos, que también impregna sus procesos de transmisión. Es por eso que, en la medida de lo posible, el teórico del materialismo histórico se aparta de ellos. Su tarea es, según él, barrer la historia contra la corriente"* (Benjamin, 1992, p. 161).

Pero este poscolonialismo activo no se limita a la realización del museo. Al transferir a la dimensión poscolonial la reivindicación de los Derechos Universales, la Teología de la Liberación, los movimientos indígenas, los movimientos de ocupación de tierras o las nuevas cartografías de las favelas, estos autores apoyan las experiencias de constitución de proyectos locales de museografía como el Museo da Maré en Río de Janeiro⁹ o los programas museológicos de la Galería Metropolitana de Santiago de Chile.

⁹ El Museo da Maré se encuentra actualmente en una situación inestable, amenazado de desalojo. Ver noticia en: <http://www.brasil247.com/pt/247/favela247/155254/Museu-da-Mar%C3%A9-es%C3%A1-amea%C3%A7ado-de-remo%C3%A7%C3%A3o.htm>, consultado el 30 de septiembre de 2014.

La cuestión de la restitución de obras provenientes de las excolonias europeas es indisociable de una otra problemática, más vasta y ya antes mencionada, que es la de la reparación, cuestión muy a menudo asociada a la idea de una compensación monetaria a los estados colonizados. La respuesta de varios opositores a la reparación es que ésta ya se produjo bajo la forma de subvenciones para el desarrollo, lo cual condujo a un proceso de autocrítica por parte del Banco Mundial.

En este momento, Angela Merkel, quien reconoció la responsabilidad de Alemania en el genocidio cometido en Namibia contra los *Héeros* y los *Namas*, entre 1904 y 1905, tiene que lidiar con un acalorado debate sobre el destino del Palacio de Berlín. Diseñado para alojar los artefactos coloniales, este espacio expositivo propone hoy en día un programa basado únicamente en relatos de contornos etnográficos y en "objetos del mundo". En Francia, Bélgica, Holanda o en el Vaticano, este debate sobre la restitución también está presente.

Es en este complejo clima político y cultural, y después de varios años de discusión y de trabajos de renovación, que se inauguró en diciembre de 2018 el AfricaMuseum en Tervuren (Bélgica),

antiguo Museo Real del África Central, un proyecto del Rey Leopoldo II que reúne la más importante colección europea de objetos provenientes de África Central. El cambio de nombre refleja un programa museológico, cultural y político, una renovación de identidad y de misión. El espíritu de los tiempos lo obliga a dejar de ser un museo de etnografía, cuyo objetivo era exponer la producción de pueblos subyugados, para, de este modo, cuestionar la disciplina misma. El reto para el nuevo AfricaMuseum está en lograr mostrarse a la vez como un museo que cuente su historia de museo colonial europeo y como un museo que reúna la producción de la diáspora belga. En otras palabras, un museo que contextualice los objetos desde las contribuciones teóricas y prácticas del poscolonialismo, que acoja expresiones artísticas de africanos del continente y de africanos europeos y que, en última instancia, se asuma como un instrumento de educación y de conocimiento crítico.

La manera como el AfricaMuseum logre posicionarse en el contexto de la museografía europea como instrumento de políticas culturales, como lugar de duelo y también de futuro, será determinante para que sea considerado un

paradigma de organización de colecciones en los museos europeos, africanos, indonesios, chinos, etc., y, por lo tanto, también en museos de América, dependientes de la circulación internacional de obras y curadores. Sea como sea, el AfricaMuseum ya ha contribuido a promover el debate sobre los contenidos de los programas escolares y sobre la enseñanza de la historia global en las universidades, como también ha logrado que la UNESCO y la Organización de la Unidad Africana (OUA) se involucren en este tema, defendiendo el pleno reconocimiento de los pueblos y de las naciones anteriormente colonizadas.

Me gustaría ahora comentar otra experiencia, la del Museo de Arte Moderno de Medellín, y más concretamente la exposición que hizo parte del 43° Salón (inter)Nacional de Artistas en 2013, con el título de "*Saber/Desconocer*". De hecho, una parte sustantiva de esta exposición mostraba el enfrentamiento de dos epistemologías. La primera parte, digamos de naturaleza europea, anclada en el arte moderno y contemporáneo, y a pesar de la calidad de las piezas —el término "calidad" no es aquí despectivo porque, en realidad, era por el modo cualitativo que se destacaban las piezas presentadas, según la forma europea de observar la información

técnica y artística— estaba confrontada a una segunda parte, intitulada "Desconocer". Esta última parte, que reunía un conjunto de piezas resultantes de otros procesos de conocimiento no reconocidas por la epistemología científica tradicional —valga la pena la redundancia—, fueron exhibidas bajo el título "Desconocer": obras de artesanía deliberadamente falsas, producidas por indígenas y rituales indígenas en lenguas nativas. De esta forma, los mecanismos típicos de conocimiento occidental se utilizan para introducir lo que es desconocido de la cultura dominante, no sin cierta ironía. Esta exposición suscitó un choque relacionado con la existencia de otras experiencias de conocimiento simbólico, de otras formas de transmisión del conocimiento, generando en el espectador una percepción y un placer estético diferentes. Tanto esta exposición como el museo en el cual se presentó permiten, de algún modo, superar lo que parecía estar agotado en el programa poscolonial, más específicamente el de origen indio-estadounidense-africano basado en un nuevo paradigma epistemológico llamado *Decoloniality*.

Este programa específico se diferencia del paradigma poscolonial clásico por el hecho de tener como punto de referencia la Conferencia de

Bandung en 1955, en Indonesia, y no la Conferencia de Berlín de 1884-85. Al término *Decoloniality* se le acuñó como sinónimo el término *deswesternization*, utilizado en la misma conferencia. Fue a partir de esta palabra que los teóricos de América Latina y, en particular, los pertenecientes al "*Coloniality Group*" (constituido por los argentinos Walter Mignolo y Enrique Dussel, y por el peruano Aníbal Quijano, en la obra *Coloniality at Large*) (Moraña et al. al., 2008), asumieron este nuevo paradigma para abordar la colonización y su legado actual, pasando por una "episteme desobediente", por una "desconexión epistemológica" y por una reconstrucción epistémica, lo cual se traduce en el rechazo a la epistemología occidental de vocación universal y en la intención de implementar otra gnosis o razón de los subordinados (nociones éstas presentes en las obras de Mignolo y Quijano)¹⁰.

Para ello, este grupo evoca lecturas de textos aztecas, de la teología de la liberación, pasando por la discusión crítica sobre las teorías europeas o neocoloniales sobre el mestizaje (Gilberto Freyre es uno de los mencionados). Pero también Borges

¹⁰ Conceptos abordados en la entrevista de Mignolo concedido a la página *Contemporary And* y: <http://eventosacademicos.ufmt.br/index.php/seminarioichs/seminarioichs2014/papel/viewFile/1619/372>, consultado el 12 de febrero de 2019.

y Moctezuma son referencias ancestrales para esta *Decoloniality*. Sus autores no sitúan el comienzo de la modernidad en el siglo XIX, que da a luz al colonialismo occidental, sino en el siglo XVI, y específicamente en la conquista ibérica de las Américas. En resumen, la respuesta a la pregunta "¿Puede un museo ser descolonizado?" por parte de este grupo de académicos de *Coloniality at Large* es la siguiente: sí, puede ser descolonizado, es posible y debe hacerse, desde que se "desepistemice" el colonialismo occidental presentado en los museos y siempre que estos se reconstruyan teniendo en cuenta una epistemología desobediente aunque, al mismo tiempo, aún por descifrar. A modo de respuesta a esta misma pregunta —¿Podemos descolonizar los museos?—, los mecanismos de asociación de ideas trajeron a mi mente un verso de una famosa canción de Adriana Calcanhotto: "*Vamos comer Caetano*" (Vamos a comernos a Caetano)¹¹.

Esta alusión me permite abordar la última parte de mi exposición, dedicada a uno de los grandes

¹¹ "Vamos comer Caetano / Vamos a comer Caetano", álbum Marítimo, 1998. : "Vamos a comernos a Caetano / Vamos a disfrutarlo / Vamos a comernos a Caetano / Vamos a empezarlo / Vamos a comernos a Caetano / Vamos a devorarlo / Deglutirlo, masticarlo / Vamos a lamernos la lengua ...". Se trata del cantante brasileño Caetano Veloso (1942), una de las grandes figuras de la música popular brasileña (MPB) de los años 1970.

enigmas y fuente de malentendidos, objeto de un gran desconocimiento por parte de los europeos y de todas sus teorías de ciencias sociales: el concepto de canibalismo. Desde la mirada colonial/ poscolonial, los dos actores del problema —según la ecuación europea— son el amo y el esclavo, el colonizador y el colonizado y, siempre, el blanco y el negro. Sin embargo, el mismo tema presentado en Latinoamérica tiene, además de este binomio, un tercer elemento llamado indígena y que, independientemente de su tribu o nación ancestral, era el nativo, forzado a ser un anfitrión. Los otros dos términos de la ecuación, el blanco y el negro, llegaron más tarde y, en el proceso de colonización, mediaron la relación con este tercer término, el del indígena, el cual generalmente se abordó a través del genocidio de naciones enteras o de su exclusión del binomio en las reservas indígenas. Ahora bien, este indígena es el elemento más complejo del proceso de descolonización porque, por un lado, es a él que se asocia la más grande de todas las ignorancias sobre sus modalidades de saber, de representar, de transmitir y de conservar el conocimiento. Por otro lado, el indígena es el elemento que inspira el momento anticolonialista más radical de Suramérica: la antropofagia.

Me referiré al especialista más importante en este tercer elemento, el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, para tratar muy sucintamente de esta cuestión. Para este último, quien convivió durante mucho tiempo con una comunidad de indígenas tupi-guaraníes en la Amazonía, los Araweté, el pensamiento amerindio se fundamenta en dos condiciones epistemológicas. Para muchos pueblos del continente, *"el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o personas humanos y no humanos, las cuales manifiestan diferentes puntos de vista para comprenderlo"* (Viveiros de Castro, 2002, p. 347). A esto se agrega otra idea fundamental: *"Los animales no nos ven como humanos, sino como animales. Además, estos no se ven a sí mismos como animales, sino como nosotros nos vemos a nosotros mismos, es decir como humanos"* (Viveiros de Castro, 2007, p. 35). Estos son los principios del perspectivismo amerindio, el cual se traduce de la siguiente manera: *"la condición original común a humanos y animales no es la animalidad, sino la humanidad. La gran división mítica muestra no tanto la cultura separándose de la naturaleza, sino la naturaleza alejándose de la cultura: los mitos cuentan cómo los animales perdieron los atributos heredados o*

conservados por los humanos. [...] Los humanos son aquellos que continuaron siendo iguales a sí mismos: los animales son ex-humanos; los humanos no son ex-animales" (Viveiros de Castro, 2002, p. 355). Para decirlo en otras palabras: *"el perspectivismo es la reanudación de la antropofagia oswaldiana en otros términos"* (Viveiros de Castro, 2007, p. 11).

De este modo, estamos de lleno en las epistemologías indígenas, las cuales desafían la tradicional relación colonizadora de la memoria, del pasado, de la preservación, de la historia o de los relatos, gracias a una perspectiva amerindia. Este perspectivismo no representa el otro lado, el otro simétricamente opuesto, sino más bien una fuerza proveniente de un tercer espacio en el cual la categoría del humano es anterior a la del animal, y la de la cultura no se opone a la naturaleza. *"El perspectivismo es un concepto antropológico, principalmente porque proviene de un concepto indígena, ya que constituye 'la antropología indígena por excelencia'. Antropología basada en la idea de que, antes de buscar una reflexión sobre el otro, es necesario buscar la reflexión del otro y, a partir de ese momento, sentirnos nosotros mismos como otros, sabiendo que tales posiciones —yo y*

el otro, sujeto y objeto, humanos y no humanos— son inestables, precarias y pueden intercambiarse” (Viveiros de Castro, 2007, p. 14).

En este punto, las clasificaciones y todas las taxonomías entendidas como universales, puesto que se identifican con el colonialismo, se suspenden:

"Seamos objetivos". ¿Seamos objetivos? —¡Para nada! Seamos subjetivos, respondería un chamán, o de lo contrario no entenderemos nada. Estos respectivos ideales epistemológicos implican ganancias y pérdidas, cada uno por su lado. Hay ciertas ganancias en querer subjetivar "todo" que lo pasa ante nuestros ojos, como también hay ciertas pérdidas. Son estas escogencias culturales básicas. (Viveiros de Castro, 2007, p. 41).

Viveiros de Castro afirma que su *"interpretación del perspectivismo indígena es más nietzscheana que leibniziana. En primer lugar, porque el perspectivismo indígena no conoce un punto de vista absoluto —el punto de vista de Dios en Leibniz— que unifique y armonice los puntos de vista potencialmente infinitos en medio de todos los seres vivos. En segundo lugar, porque las diferentes perspectivas son diferentes interpretaciones,*

es decir, están esencialmente vinculadas a los intereses vitales de cada especie, son las 'mentiras' favorables a la supervivencia y a la afirmación vital de cada ser vivo. Más que 'visiones del mundo', las perspectivas son fuerzas en lucha, vistas o expresiones parciales de un 'mundo' unificado bajo un punto de vista absoluto, sea cual sea: Dios, la naturaleza..." (Viveiros de Castro, 2007, p. 121).

En un mundo de infinitas subjetividades humanas (Viveiros de Castro, 2007, p. 100), pero en el cual no hay jerarquización entre personas y animales, entre el pasado y el presente, la "multinaturalidad" y la cultura no tienen un punto de vista absoluto, ni histórico ni divino.

Bajo esta perspectiva amerindia de subjetividades infinitas, en la cual se asocian los conceptos de espacio y tiempo a los de continuidad, reversibilidad y simultaneidad, la creación del museo no solo es superflua sino también imposible. En cada persona como en cada animal existen una cosmogonía y una finitud, un patrimonio y un devenir en simultáneo, no hay una idea de progreso histórico que haga necesaria la creación de un museo. Y, aunque exista una situación de subalternidad para los indígenas, su perspectiva

amerindia escapa a la noción de colonialismo del espíritu. Es por eso, desde esta visión, que la existencia de un museo sería paradójica, y su inexistencia constituye el gesto de descolonización más radical, principalmente porque en muchos pueblos indígenas de Brasil (y de otras partes del mundo) los bienes del difunto son incluso quemados, o destruidos, en el funeral. La persona muere y todo lo que ella posee se aniquila para que su memoria – materializada en objetos de uso común – no cause dolor a los que le sobreviven. En estas condiciones, ni siquiera hay objetos para coleccionar, lo que lleva aún más lejos el carácter radical de la no necesidad de un museo, término para el cual, dicho sea de paso, no hay palabra en las lenguas indígenas.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, traducido por Marc Jimenez y Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989.
- Appadurai, Arjun, *Dimensões culturais da globalização*, traducido por Telma Costa, Lisboa, Teorema, 2004.
- Appiah, Kwame Anthony, «Será o Pós em Pós-Modernismo o Pós em Pós-Colonial?», traducido por Maria José Tavares (rev. par Manuela Ribeiro Sanches), site ArtAfrica, 9 de Outubro, Centro de Estudos Comparatistas FLUL / Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, URL: <http://artafrika.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df1ec40c3.pdf>, consultado el 12 de febrero de 2019.
- Baudrillard, Jean, *L'Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- Benjamin, E. Walter, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, traducido por Manuel Alberto, Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- Bernhard, Thomas, *Maîtres anciens. Comédie* [1985], traducido del alemán por Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1991.
- Bhabha, Homi K., *The Location of culture*, New York, Routledge, 1994.
- Canclini, Néstor Garcia, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Editorial Grialdo, 1990.
- Classen, Constance, Howes, David, «The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts», en Edwards, Elizabeth, Gosden, Chris and Phillips, Ruth B. (eds), *Sensible Objects. Colonialism,*

- Museums and Material Culture, Oxford, Berg Publishers, 2006, p. 199–223.
- Center of African Art, Perspectives. Angles on African Art, New York, Harry N Abrams, 1987.
- Debord, Guy, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992.
- Fourmile, Henrietta, «Possession is nine-tenths of the law - and don't Aboroginal people know it!», COMA, Bulletin of the Conference of Museum Anthropologists, 1990, p. 57–67.
- Hoffmann, Detlef, «The German Art Museum and the History of the Nation», en Sherman, Daniel J. and Rogoff, Irit (eds), *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 3–21.
- Huysen, Andreas, *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995.
- Kraus, Rosalind, «Revisiting the Late Capitalist Museum», *October*, Cambridge, MIT Press, vol. 54, Autumn 1990, p. 3–17.
- Marrie, Adrian, «Museums and Aborigines: a case study in internal colonialism», *Australian-Canadian Studies*, vol. 7, n° 1–2, 1989, p. 63–80.
- Martin, Jean-Hubert, «La modernité comme obstacle à une appréciation égalitaire des cultures», *Du Musée colonial au musée des Cultures du monde. Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Georges Pompidou*, 3 au 6 juin 1998, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000.
- Mignolo, Walter, «L'esthétique/aesthesis décoloniale est devenue un champ de connexion pour l'ensemble des continents», *Contemporary And*, 25th August 2014,

URL:<https://www.contemporaryand.com/fr/magazines/decolonialaestheticsaesthesis-has-become-a-connector-across-thecontinent/>, consultado el 12 de febrero de 2019.

- Moraña, Mabel, Dussel, Enrique, Jáuregui, Carlos A (eds), *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*, Durham, Duke University Press, 2008.
- Salvatore, Ricardo D., «The Postcolonial in Latin America and the Concept of Coloniality: A Historian's Point of View», *A Contra Corriente*, vol. 8, n° 1, Fall 2010, Raleigh, NC State University, URL: https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_10/misc/Salvatore_debate.pdf, consultado el 12 de febrero de 2019.
- Scherer-Warren, Ilse, «Movimentos sociais e pós-colonialismo na América Latina», *Ciências Sociais Unisinos*, vol. 46, n° 1, Janeiro-Abril 2010, p. 18–27.
- Sherman, Daniel J., «Quatremère / Benjamin / Marx: Srt Museums, Aura and Commodity Fetishism», en Sherman, Daniel J. and Rogoff, Irit (eds), *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 123 – 143.
- Simpson, Moira G., *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*, New York, Routledge, 1996.
- Tawadros, Giliane, «Is the past a foreign country?», *Museums Journal*, vol. 90, n° 9, 1990, p. 30 – 31.
- Thiong'o, Ngũgĩ Wa, *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature*, New York, Heinemann Educational, 1986.

Viveiros de Castro, Eduardo, Eduardo Vieira de Castro, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, col. «Encontros. A Arte da Entrevista », 2007.

Viveiros de Castro, Eduardo, A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia, São Paulo, Cosac Naify, 2002.

TRADUCCIÓN

Pedro Rapoula estudió Relaciones Internacionales en Coimbra, Paris y São Paulo, y Comunicación y Marketing Político en Lisboa. Del 2006 al 2013 fue asesor de asuntos culturales del Presidente de Portugal. En 2013 se mudó a Bogotá, donde fue asesor de relaciones internacionales del Instituto de las Artes - IDARTES y director de la Feria del Libro. Actualmente es consejero cultural de la Embajada de Portugal en Colombia. Los últimos años se ha dedicado a traducir autores portugueses en Colombia, entre los que se encuentran Ana Luísa Amaral, António Mega Ferreira, Dulce María Cardoso, Filipa Leal, Golgona Anghel, Inês Fonseca Santos, Maria do Rosário Pedreira y Ruy Belo. También ha sido traductor de Juan Gabriel Vásquez y Pilar Quintana, autores colombianos, al portugués. En el 2019 publicó *E chega Setembro*, su primer libro de poesía.

La primera versión de este título, *¿Podemos descolonizar los museos?*, fue presentada como conferencia en el 8.º Encontro Ibero-americano de Museus (Lisboa, 13 a 15 de octubre de 2014), y publicada posteriormente en *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais* (Org. António Sousa Ribeiro y Margarida Calafate Ribeiro, Porto: Afrontamento/Centro de Estudos Sociais-Memoirs). Una versión aumentada de este texto fue presentada en una conferencia en la delegación en Francia de la Fundación Calouste Gulbenkian, y publicada por esta misma institución en 2019, bajo el título *Peut-on décoloniser les musées?*

Agradecimientos

Miguel Magalhães

Margarida Calafate Ribeiro

Jerónimo Pizarro

Pedro Rapoula

Felipe Cammaert

“
LOS MUSEOS, O SON
POSCOLONIALES,
O NO SON NADA
”