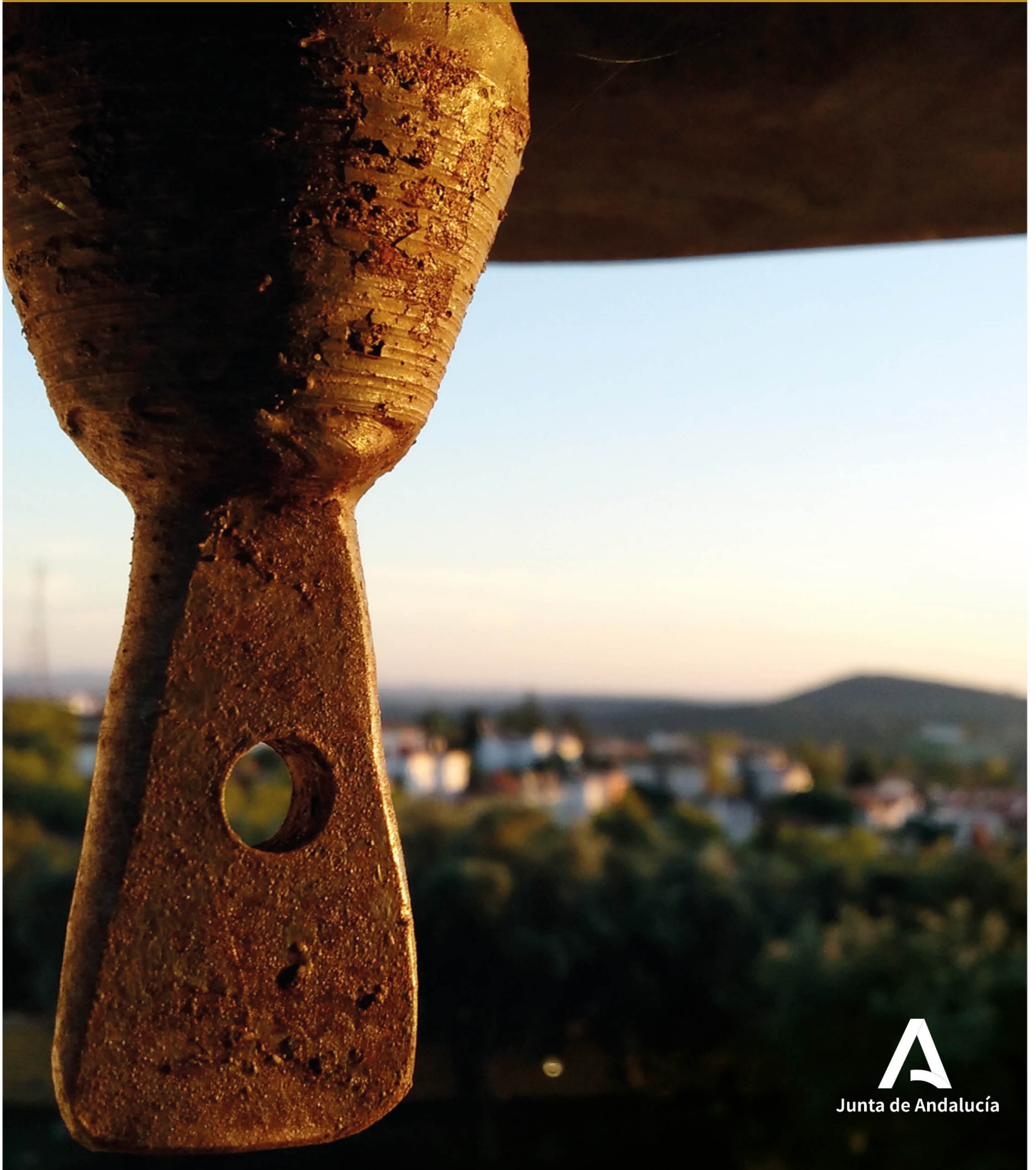


REVISTA PH111

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

JUNTA DE ANDALUCÍA

FEBRERO 2024



Junta de Andalucía

sumario

actualidad

- 002 **¿Dónde están las canciones? El reto del archivo musical en la era del *streaming***
María Jesús López Lorenzo
- 005 **La Biblioteca Gabriel García Márquez de Barcelona: un feliz desbordamiento**
Neus Castellano
- 008 **Convertir la memoria familiar en memoria colectiva: una década de trabajo en red en torno al cine doméstico**
Salvador Vivancos López, Clara Sánchez-Dehesa Galán
- 011 **La ESMA, Patrimonio Mundial. Estrategia de resguardo frente a los cambios de gobierno y los retrocesos en políticas memoriales**
Florencia Larralde Armas
- 014 **La Comisión Europea y Europa Nostra entregan los premios europeos de patrimonio 2023**
Jorge Contreras Ubric
- 017 **El Manifiesto de Mallorca para el impulso del sector del vidrio artístico y artesanal ha visto la luz**
M.ª Cristina Giménez Raurell
- 019 **Explorando la Arquitectura del Paisaje contemporánea: 12º Premio Internacional Rosa Barba Casanovas**
Marina Cervera Alonso de Medina
- 023 **Repicando desde el móvil. El proyecto Tán:talán trata de preservar la tradición de los campaneros**
Silberius de Ura
- 027 **La iniciativa ciudadana impulsa la recuperación de una motilla de la Edad del Bronce de La Mancha**
Luis Benítez de Lugo Enrich, Francisco Fernández Cebrián
- 030 **Nace la Red de Investigadores Patrimonialistas de Hispanoamérica**
María Pablo-Romero Gil-Delgado, Javier Sánchez-Rivas
- 032 **Un cómic para la divulgación y enseñanza de la prospección arqueológica**
Leticia Tobalina-Pulido, Setefilla Jiménez Velasco, Vanesa Trevín Pita
- 035 **El CAS desarrolla un proyecto para identificar un posible navío de la Armada Española hundido en la costa de Málaga**
Milagros Alzaga García
- 038 **El Programa de Formación del IAPH en 2024 apuesta por tejer redes desde el patrimonio**
Isabel Luque Ceballos
- 041 **La publicación revista PH refuerza sus contenidos monográficos**
Cinta Delgado Soler

artículos

- 044 **Concentración de óxido de estaño y su evolución en los esmaltes o vidriados de cerámicas de tipo Fajalauza (s. XV-XXI)**
Alejandro Pinilla, Fernando Agua, Fátima Quijada, M.ª Ángeles Villegas, Manuel García-Heras, Daniel Morales-Martín

- debate** **Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen**
coordina: Marisa González de Oleaga

- 060 **Introducción**
Marisa González de Oleaga

- 062 **Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen**
Marisa González de Oleaga
- 076 **Lo que existe en los museos se puede mostrar de otra manera**
Vitor de Sousa
- 078 **¿Descolonizar o neo-colonizar los museos? Los objetos como rehenes y botín de guerra**
María Silvia Di Liscia
- 080 **Símbolos, efemérides y funciones del pasado: la mirada decolonial sustenta un lugar en el mundo**
Rodrigo Christofoletti
- 082 **Descolonización y resignificación de los museos desde los derechos culturales**
Alberto Blanco-Urbe Quintero
- 085 **Los museos que no existen**
Ana Rosales Rubio
- 088 **Entender los monumentos coloniales como patrimonio arqueológico**
Laia Colomer
- 092 **Los museos, los inventarios y el patrimonio inmaterial incómodo**
Victoria Pontes Giménez
- 095 **¿Una carrera hacia la descolonización (de los museos)?**
Beatrice Falcucci
- 098 **Descolonizar la sociedad: reparación de la memoria de los otros en la historia colonial de España. Un asunto pendiente**
Roraima Estaba Amaiz
- 100 **¿Reparar las injusticias del pasado o sanar nuestra conciencia? Perspectiva jurídico-ética sobre los motivos de restitución de objetos culturales de época colonial**
Cristina Nevado Viñarás
- 103 **Enfrentarse a la descolonización. Museología para la renta o museología para la democracia**
Óscar Navajas Corral
- 105 **Narrativas de descolonización en museos fuera de Europa**
Alba Ferrándiz Gaudens
- 107 **¿Resignificar monumentos y construir contra-monumentos? Por una teoría materialista frente a una práctica ideológica**
Daniel Palacios González
- 110 **Un panorama de la cuestión colonial en los museos españoles de arte contemporáneo**
Jesús Carrillo Castillo
- 113 **Franco en espiga**
Emiliano Nicolás Abad García
- 115 **¿Son los museos un proyecto de clase? De(s)colonización como trampantojo**
José María Durán Medraño
- 118 **Reimaginando el patrimonio cultural: perspectivas inclusivas y decolonizadoras en la transformación de los museos**
Ana Paloma Martínez Gómez
- 121 **Dar sentido y significado a los contextos y “cosas” patrimoniales ¿por qué? Porque guardan los relatos de la historia**
Stella Maldonado Esteras

- 123 **¿El museo postcolonial ha muerto, viva el museo decolonial?**
Fabien Van Geert
- 125 **Descolonizar es una ruta y no un punto de llegada: el Museo Peabody de Arqueología y Etnología**
Everardo Perez-Manjarrez
- 127 **Musealizar la experiencia del horror para el reconocimiento. A propósito de ANFASEP, Perú**
José Ramos López
- 130 **Museos de los museos**
Eva Sanz Jara
- 134 **Restitución de bienes culturales y estatuas indeseables: desafíos para los museos**
Márcia Chuva
- 137 **La difícil descolonización de los museos antropológicos en España**
Xavier Roigé Ventura, Alejandra Canals Ossul
- 140 **Descolonización, repatriación y resignificancia: los fantasmas de los museos**
Magdalena Calvo Chacón
- 142 **Vacíos de creación y vacíos de colección**
Iván Castellón Quiroga
- 145 **¡Desde el ADN... migrantes! Reflexiones sobre lo periférico de las narrativas de la migración en los museos peruanos**
Cristina Vargas Pacheco, José Carlos Hayakawa Casas
- 148 **¿Qué se esconde bajo la descolonización de los museos?**
Manuel Burón, Irina Podgorny
- 151 **¿Es suficiente con devolver objetos y restos humanos a sus herederos? Una respuesta posible desde el caso chileno**
Mariela González Casanova
- 154 **La historia nos pertenece**
José Antonio Sánchez Román
- 156 **Repensar los museos y las materialidades como modos de resistencia y memoria territorial**
Macarena del Pilar Manzanelli
- 159 **Exposiciones para el diálogo. Una propuesta para la gestión de los monumentos incómodos**
Laura Patricia Castelblanco Matiz, María Victoria Batista Pérez
- 162 **¡Laroiê! Caminos abiertos para el Nosso Sagrado**
Maria Helena Versiani, Mario Chagas
- 167 **La cuestión de la repatriación del patrimonio cultural a debate**
Ana Julia Yanase de Rezende, María Victoria Batista Pérez
- 170 **Los adolescentes en la escena del crimen: ¿un remedio contra la afasia colonial?**
Georg T. A. Krizmanics
- 173 **La decolonialidad como acción colectiva para la construcción de una narrativa humanizada en los museos**
Samira Amara Alves, Lorena Sancho Querol

reseñas

- 176 **Díaz Parra, I. *Vender una ciudad. Gentrificación y turistificación en los centros históricos***
Por Alejandro Carrión León

- 178 **Royo Naranjo, L. *Metodología de intervención en los espacios transversales de los cauces urbanos. El caso del Guadalmedina a su paso por Málaga***
Por José Luis González Flores
- 180 **Hernández León, E. (ed.) *Cultura de la frontera, memoria y patrimonio cultural. De la Raya Hispano/Portuguesa y otras fronteras***
Por Carlos Tapia Martín
- 182 **Jover Báez, J. *El centro histórico imperfecto. La transformación de Sevilla en el cambio de siglo***
Por Ramón Queiro Quijada
- 184 **Pérez, C. y Rodríguez González, E. (ed.) *Tarteso. Nuevas fronteras***
Por María José Minuesa Grau
- 186 **Gómez de Terreros Guardiola, M.V. y Pérez-Prat Durbán, L. (ed.) *Castillos y Arquitectura Fortificada en Andalucía. Normas, recomendaciones y criterios para su restauración***
Por Belén Rodríguez Nuere
- 188 **Ortiz García, C. *Mujeres y ciencia en España: antropólogas entre la Segunda República y el franquismo***
Por Deborah Fernández León
- 190 ***Libro verde para la gestión sostenible del patrimonio cultural***
Por Nestor Araujo
- 192 **Ruiz García, V. *El navío Oriflame y su tiempo. Un patrimonio cultural de España en la costa de Chile***
Por Noni Fernández Villaseñor
- 194 **Zozaya-Montes, María (coord.) *De la sociabilidad al patrimonio material e inmaterial***
Por Erika Chamorro Cueva
- 196 ***Los pueblos de Europa en los archivos estatales de España***
Por José Francisco Montes de la Vega
- 198 **Montanari, T. *Se amore guarda. Un'educazione sentimentale al patrimonio culturale***
Jesús Ángel Sánchez Rivera

Cubierta **Detalle del badajo de una de las campanas del campanario del hotel São João de Deus en Elvas** | foto David Pedrero

revista PH (ISSN 23-40-7565) es una publicación en línea cuatrimestral (febrero, junio y octubre), destinada a los profesionales e investigadores del patrimonio histórico/cultural. Sus contenidos están disponibles, de manera gratuita y sin restricciones, en el sitio web www.iaph.es/revistaph. En esa misma dirección encontrará publicadas las contribuciones de la etapa impresa.

Este fichero constituye una recopilación de todos los artículos del número, que pretende facilitar la descarga e impresión personal, pero no es, en ningún caso, una versión impresa de la publicación periódica digital.

revista PH se edita bajo una licencia creative commons 3.0 BY-NC-ND, por lo que usted es libre de difundir su contenido siempre que cite claramente la fuente original, no utilice la obra para fines comerciales y no altere o transforme la obra.

Los contenidos de la revista no deben ser interpretados como el punto de vista del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, al menos que se especifique explícitamente.



Junta
de Andalucía

Consejería de Turismo,
Cultura y Deporte

Instituto Andaluz
del Patrimonio Histórico

¿Dónde están las canciones? El reto del archivo musical en la era del *streaming*

Con este sugerente título se celebraba el pasado día 26 de octubre la XIII Jornada del Día del Patrimonio Audiovisual. Fue en el Salón de actos de la Biblioteca Nacional de España, encargada de la organización del evento. La jornada incluyó la presentación de una iniciativa conjunta de Subterfuge Records y la BNE para la preservación del catálogo digital de la discográfica, una acción pionera que marca un antes y un después en la historia de la conservación de la música contemporánea. La BNE trabaja, desde hace años, en la salvaguarda del patrimonio digital por distintas vías, entre ellas el Archivo de la Web Española y el Depósito Legal Electrónico. Ahora, la discográfica española independiente Subterfuge Records será la primera en preservar su catálogo de música digital en la BNE.

María Jesús López Lorenzo | Biblioteca Nacional de España

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5503>

Un año más, la Biblioteca Nacional de España, como viene haciendo desde hace 12 años, celebró, el día 26 de octubre de 2023, la Jornada Mundial del Día del Patrimonio Audiovisual, auspiciada por la Unesco.

En su décimo tercera edición y bajo el título *¿Dónde están las canciones? El reto del archivo musical en la era del streaming*, se pretendía poner de relieve la problemática de la preservación de la creación musical que la industria discográfica, o los propios músicos, publican directamente en la red.

La importancia de la preservación del patrimonio musical sin soporte físico es un reto para la Biblioteca Nacional de España, al igual que es un reto la conservación de los contenidos culturales en cualquier tipo de soporte. Hasta ahora la biblioteca no había afrontado la cuestión en el ámbito musical, por esta razón se planteó el tema en esta jornada como punto de partida. La institución se encuentra bajo el paraguas del depósito legal electrónico, como se dice en el texto legislativo, “cumplir con el deber de preservar el patrimonio bibliográfico, sonoro, visual, audiovisual y digital de las culturas de España en cada momento histórico”. Además de ser objeto de depósito legal “todo tipo de sitios web y las publicaciones en ellos contenidas, siempre que contengan patrimonio bibliográfico, sonoro, visual, audiovisual o digital de las cultu-

ras de España”. La iniciativa del depósito legal no recae en los productores de contenidos musicales, sino en los centros de conservación (en nuestro caso, la Biblioteca Nacional de España), que determinarán las prioridades en el patrimonio documental en línea a preservar, y ahora comienza a conservarse la música nativa digital en la red. En este sentido la primera parte de la jornada se centró en la presentación del sello discográfico Subterfuge Record, como el primer productor que ha entregado a la

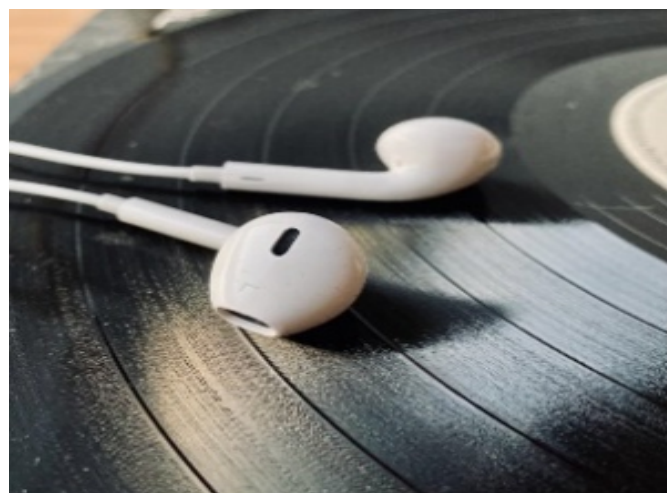


Imagen de la XIII Jornada por el Día del Patrimonio Audiovisual | foto Biblioteca Nacional de España, fuente de todas las imágenes

institución el contenido de su catálogo digital musical. El objetivo es conseguir un efecto llamada a otros productores, compositores, discográficas, plataformas de distribución, en definitiva, creadores de contenidos musicales en la red, para que preserven y conserven un legado efímero que corre riesgo de desaparecer. La obligación del productor, en este caso Subterfuge, se limita a facilitar el depósito de sus publicaciones digitales. El acceso a las publicaciones ingresadas por esta vía respetará la legislación en materia de propiedad intelectual y de protección de datos de carácter personal.

Desde la aparición de los primeros soportes sonoros (cilindros de cera, discos de pizarra, rollos de pianola...), los contenidos musicales salen de los lugares físicos de escucha, como los teatros, y surge la posibilidad de poder escuchar música en cualquier momento y lugar. Los modos de escucha se transforman, ya que la experiencia musical está mediatizada por el sonido grabado, cuya tecnología cambia tanto en los sistemas de grabación, como de reproducción del sonido a lo largo del siglo XX. En este sentido la Biblioteca Nacional de España, y en concreto el Departamento de Música Audiovisuales, alberga en estos momentos más de 630.000 documentos sonoros en todos los soportes desarrollados desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, ingresados fundamentalmente a través de las distintas leyes de depósito legal. Esto hace de su catálogo el mejor escaparate de la producción sonora editada comercialmente.

En la actualidad, la era digital ha supuesto un cambio radical en la industria musical, permitiendo la creación y distribución de música en otros formatos, como el Mp3 y posteriormente la producción en línea. Los artistas y creadores pueden distribuir su música de forma independiente, sin firmar con compañías discográficas. Se crean plataformas de *streaming* como Spotify y Apple music que cambian la forma del consumo musical. La industria discográfica vive una transformación radical en la forma en que se crea y distribuye la música.

Todo esto no solo afecta al mundo de la industria discográfica, sino también a las instituciones y archivos sonoros que hasta ahora conservaban, digitalizaban y preservaban los soportes tangibles, tanto analógicos

como digitales. La última Ley de depósito legal de 2022 permite a los gestores de las colecciones, en este caso sonoras, dirigirse a los productores que editan música y palabra hablada en la red, y convencerles de la importancia de hacer este depósito para posibilitar su conservación para las generaciones futuras.

La música nacida digital, como todo el patrimonio sonoro y cultural creado digital y almacenado en “la nube”, corre el riesgo de desaparecer si no cuenta con un respaldo de seguridad. La BNE trabaja, desde hace años, preservando el patrimonio analógico musical, y ahora también en la preservación del patrimonio digital por distintas vías, entre ellas el Archivo de la Web Española y el depósito legal electrónico. Ahora, la discográfica española Subterfuge Records será la primera en salvaguardar su catálogo de música digital en la BNE. Por este motivo, en la jornada celebrada el día 26 de octubre, se escribió el primer capítulo del futuro de la conservación y preservación de la música contemporánea española.

En la presentación de la jornada, desde la dirección de la institución se hizo una llamada a “la conciencia de esta sociedad que piensa, aprende, crea, cuenta, asimila y reproduce conocimientos y creación” de manera digital y sobre la necesidad de conservación y preservación de esos contenidos “con un altísimo nivel de evanescencia” para que puedan existir “en un lugar” y “ser transmitidos a futuras generaciones”. La BNE encara así “el reto de preservar la música, de la misma manera que emociona escuchar un cilindro de cera o un disco de vinilo, si lo nativo digital no se conserva, dentro de unos años no va a poder emocionar a nadie”.

Carlos Galán, CEO de Subterfuge Records, insistió en la necesidad de que productores, editores y artistas se comprometan a depositar su obra en la BNE siguiendo el modelo del depósito legal tangible, para que sea posible su disponibilidad para las generaciones futuras. Galán señaló que “la música es un reflejo de nuestra identidad y de la diversidad cultural que enriquece nuestro mundo”. En palabras del mismo “hoy empezamos a catalogar el siglo XXI y Subterfuge forma parte de ello, junto a la BNE”. La alianza con Subterfuge nos ayudará a comprender cómo funciona este ecosistema musical,



Mesa redonda Día Mundial del Patrimonio Audiovisual



Presentación de la iniciativa de Subterfuge Records y la BNE para la preservación del catálogo digital de la discográfica

que ha sufrido un cambio transcendental en la forma de difundir los contenidos en los últimos años.

La mesa redonda que se desarrolló durante la jornada, con el título *El catálogo musical en la era de la distribución digital: un reto para el patrimonio audiovisual*, planteó el debate del papel que ejercen en este nuevo contexto tanto las compañías de música como las instituciones públicas encargadas de preservar el nuevo catálogo digital, facilitando el acceso futuro a estos archivos.

El Real Decreto que regula el depósito legal de las publicaciones en línea considera por primera vez objeto de depósito legal los sitios web y las publicaciones en línea

y permite a la biblioteca abordar los distintos tipos de contenidos digitales y preservarlos a largo plazo. La gestión del depósito legal electrónico musical comienza por la entrega por parte de los productores de sus contenidos digitales, asegurándoseles una forma de entrega única y personalizada. El trabajo de los metadatos que nos proporcionan los productores es fundamental para asegurar que todos esos contenidos vayan a ser perfectamente custodiados y preservados para que puedan ser consultados por las generaciones futuras tal y como fueron ingresados.

Por último, se trató de la dualidad que existe entre la custodia del patrimonio musical, por un lado, que hay que preservar, y por otro la preocupación que existe entre productores por su negocio. Debe quedar meridianamente claro que la biblioteca es la garante de la propiedad intelectual de la música nacida digital. La BNE debe asegurarse de que los investigadores accedan a los contenidos respetando en todo momento los derechos legales de propiedad intelectual, no permitiendo las descargas, de forma que se salvaguarden los derechos de productores, creadores e intérpretes.

Estos esfuerzos están encaminados a que los usuarios, ciudadanos e investigadores del futuro puedan consultar los contenidos musicales que están preservados por la BNE, como garante de la memoria musical de nuestro tiempo.

La biblioteca trabaja no solo para el presente, sino fundamentalmente para el futuro, de ahí la importancia de este reto que hoy comienza.

La Biblioteca Gabriel García Márquez de Barcelona: un feliz desbordamiento

La Biblioteca Gabriel García Márquez de Barcelona fue premiada como la mejor biblioteca pública del año 2023. Este galardón internacional lo entrega la Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias (IFLA). El reconocimiento se debe a la buena valoración de los siguientes aspectos: la interacción con el entorno y la cultura local, la calidad arquitectónica del edificio, la flexibilidad de los espacios y servicios, la sostenibilidad, el compromiso con el aprendizaje y conexión social, la digitalización y soluciones técnicas de los servicios, el cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible que marca a Naciones Unidas y la visión global del servicio que establece la IFLA.

Neus Castellano | Biblioteca Gabriel García Márquez

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5549>

Desde su inauguración¹, hace poco más de un año y medio, la Biblioteca Gabriel García Márquez de Barcelona se ha convertido en un equipamiento cultural de referencia en la ciudad. Situada en un barrio obrero y alejado del centro turístico y monumental de la capital catalana, esta biblioteca es la tercera más grande de la red de bibliotecas públicas de la ciudad y la número cuarenta del sistema bibliotecario que empezó a desplegarse en Barcelona a comienzos de este siglo.

Para entender el éxito de la Gabriel García Márquez, hay que remontarse más allá de la concesión, el pasado mes de agosto, del Premio a la Mejor Biblioteca Pública del Mundo 2023 por parte de la IFLA, la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios. Previo al proceso de planificación y construcción de la biblioteca, fue clave el impulso reivindicativo de los vecinos y vecinas de Sant Martí y de La Verneda –los barrios a los que sirve la biblioteca– que venían demandando una biblioteca moderna desde hacía décadas. Una vez inaugurada la biblioteca, la respuesta del vecindario fue masiva: del orden de 1.100 visitantes de media diaria. El orgullo de los vecinos y vecinas al estrenar su flamante biblioteca de casi 4.000 m² rápidamente se materializó en el nombre con el que cariñosamente han bautizado a la biblioteca: el Guggenheim de La Verneda. Un “palacio del pueblo” según el sociólogo estadounidense Eric Klinenberg, que visitó la biblioteca en octubre del

2022, para la construcción de una sociedad más plural e igualitaria.

La interacción con la comunidad, el vecindario y la cultura local estaba en el núcleo del planteamiento de la García Márquez desde el principio de su planificación. El punto de partida, pues, era una idea de biblioteca que conservara la esencia de la institución pero que innovara en los servicios y los espacios. Para ello, trabajamos en el despliegue de los siguientes ejes:

> Promoción de la lectura a través del fomento del hábito y la competencia lectora, la escritura y la oralidad.

> Promoción de la cultura y los derechos culturales, estableciendo vínculos con el ámbito educativo y dando apoyo a la formación continua a lo largo de la vida.

> Garantizar el acceso a la información y al conocimiento. La biblioteca se convierte en un espacio de generación de conocimiento, de verificación de información fiable y de lucha contra la brecha digital y social. Con interrelación de servicios físicos y virtuales.

> Ser un espacio relacional, de encuentro y de acción comunitaria, que trabaja para crear vínculo y contribuir al crecimiento personal para adaptarse y promover los valores democráticos.



Biblioteca Gabriel García Márquez de Barcelona | foto Mario Cattaneo

El resultado ha sido una biblioteca que trabaja desde el principio con diferentes comunidades a distintos niveles: educativo, cultural, social, local y también internacional. En lo físico, la Biblioteca Gabriel García Márquez ha supuesto un paso adelante hacia un nuevo modelo de biblioteca, aquel que se presenta en la literatura bibliotecaria más reciente como el “tercer espacio”. Esta nueva tendencia plantea la biblioteca como un lugar que no es ni el privado de la casa particular, ni el público del lugar de trabajo o de la escuela. Es un híbrido, un espacio público donde sentirse como en casa, pero en un ambiente colectivo y relacional. ¿Qué es lo que hace a la biblioteca Gabriel García Márquez un lugar confortable y de simultaneidad de usos? Básicamente, los aspectos siguientes:

> Espacios conectados visualmente. El interior de la biblioteca, distribuido en seis plantas y entreplantas que se articulan alrededor de una gran escalera central, carece de muros intermedios que dividen los espacios. En este sen-

tido, todos los espacios de cada planta son un continuo y se pueden recorrer visualmente en un giro de 360 grados. Esto permite, además de una sensación de amplitud, la visión de los árboles exteriores desde cualquier punto de la biblioteca a través de grandes ventanales y la omnipresencia de la luz natural durante todo el día.

> Predominio de materiales naturales. La Biblioteca Gabriel García Márquez es el primer edificio público de Barcelona construido íntegramente en madera. Este aspecto, además de suponer un avance en cuanto a sostenibilidad² durante la construcción y en el producto final, produce un efecto de calidez y de confort a la vez que actúa de absorbente del sonido ambiental.

> Aumento del mobiliario informal respecto a la proporción tradicional de estos elementos en la biblioteca. Tradicionalmente, el mobiliario llamado informal en las bibliotecas —butacas, cojines, pufs...— se limitaba a las

áreas infantiles o a los rincones de revistas y periódicos. En la García Márquez, este mobiliario es tan presente como el formal: la clásica mesa y silla para la consulta de libros o el estudio. La biblioteca tiene salas enteras con butacas, mecedoras, pufs e incluso un par de sillones colgantes y una hamaca o “chinchorro”, esta última en claro homenaje al nobel colombiano.

> Creación de ecosistemas. La combinación de muebles fácilmente transportables y de espacio para moverlos, hace que tanto el personal de la biblioteca como los usuarios puedan encontrar su propio ecosistema en los diferentes espacios de la biblioteca.

Este nuevo modelo de biblioteca y de disposición de los espacios ha sido, en parte, el responsable del éxito de público de la Gabriel García Márquez incluso antes de recibir cualquiera de los premios que acumula: el Ciutat de Barcelona de Arquitectura, el ya mencionado de Mejor Biblioteca Pública del Mundo 2023, el primer premio del Colegio de Arquitectos de la Comunidad de Madrid o, recientemente, el prestigioso Premio FAD de Arquitectura 2023³. Los sucesivos premios también han creado, por otra parte, un efecto llamada de visitantes curiosos y de turistas de biblioteca que intentamos compatibilizar con el uso intensivo que hacen los vecinos y vecinas de su biblioteca. En este sentido, hemos limitado las visitas guiadas a grupos institucionales y profesionales reducidos y las hemos desplazado a las primeras horas de la mañana, cuando la afluencia de público habitual en la biblioteca es menor.

El proyecto de la biblioteca, desplegado en tan poco tiempo de manera exitosa y satisfactoria, también ha contribuido a que los espacios de la biblioteca estén llenos de gente interesada en nuestras propuestas de promoción y difusión de la lectura. Por citar algunas: 4 clubes de lectura, 4 talleres de creación literaria, actividades centradas en la literatura y la cultura latinoamericanas y una radio –Ràdio Maconda– que acabó el 2023 con más de 100 *podcasts* y 30 voces que se encargan de la prescripción lectora desde nuestro estudio.

En cifras, desde su apertura, la biblioteca Gabriel García Márquez ha recibido más de 400.000 visitantes (actual-

mente unas 2.000 visitas diarias) y ha programado más de 200 actividades con más de 6.500 asistentes. Especialmente importante es el trabajo con la comunidad educativa: el programa de visitas escolares del curso 2022-23 se saldó con 210 visitas en las que participaron 4.225 escolares.

Decía Gabriel García Márquez que él escribía para que le quisieran sus amigos, y su obra, tan viva y leída todavía, ha demostrado que se le quiere en todo el mundo. El equipo de la García Márquez abrimos la biblioteca con la misma intención: servir de acompañamiento y antidoto contra la soledad o las desigualdades informativas de nuestra comunidad. Desde el primer minuto, vivimos en un feliz desbordamiento y no ha habido día, hasta el momento, que no apaguemos la luz de la biblioteca cada noche llevándonos a casa el afecto y la gratitud de nuestros vecinos y vecinas.

NOTAS

1. Inaugurada el 28 de mayo de 2022, la Gabriel García Márquez, especializada en literatura latinoamericana, es la biblioteca central del distrito de Sant Martí.
2. El equipamiento incorpora estrategias sostenibles que han permitido obtener la certificación Gold LEED, el sistema internacional de certificación de edificios sostenibles que se basa en la incorporación en el proyecto de aspectos relacionados con la eficiencia energética, el uso de energías alternativas, la mejora de la calidad ambiental interior, la eficiencia del consumo de agua, la selección de materiales, etc.
3. Los arquitectos Elena Orte y Guillermo Sevillano, al frente del estudio SUMA Arquitectura, son los responsables del diseño del edificio.

Convertir la memoria familiar en memoria colectiva: una década de trabajo en red en torno al cine doméstico

La recuperación del patrimonio audiovisual doméstico ha tenido un gran impulso en la última década. A lo largo de estos diez últimos años nuevos agentes se han sumado a esta tarea para complementar, revisar y acelerar el trabajo de conservación que ya se venía realizando en las filmotecas. La perspectiva de nuevos proyectos independientes se ha complementado con la ya existente de las instituciones archivísticas para proponer estrategias de trabajo que respondan a las particularidades del cine doméstico. Unas y otras se han unido bajo un marco de colaboración en que la Red de Cine Doméstico ha servido de principal canalizador. En este marco se ha aprovechado la inercia del proyecto internacional Home Movie Day (Día del Cine Doméstico) como medio de difusión para concienciar de la importancia de este patrimonio a familias, profesionales de la conservación y a potenciales usuarios de estas imágenes.

Salvador Vivancos López | Memorias Celuloides, Red de Cine Doméstico

Clara Sánchez-Dehesa Galán | Rollos de Familia, Red de Cine Doméstico

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5526>

El pasado 28 de octubre de 2023 se celebró en Cartagena el X Día del Cine Doméstico. Al igual que cada una de las 9 ediciones anteriores, estuvo incluido en la programación paralela del Festival Internacional de Cine de Cartagena. Esta fiesta de la preservación de las películas familiares, organizada por Memorias Celuloides, se dedicó especialmente a repasar el uso que se ha hecho de su archivo de películas domésticas, disponible a través de la base de datos de la Red de Cine Doméstico.

Aprovechando el Día Internacional del Patrimonio Audiovisual, se organizó también un taller de preservación física y digital para películas de Super-8 y 8mm en el Archivo Municipal de Cartagena.

Esta décima edición contó, además, con el respaldo del Proyecto de Cine Doméstico en España: preservación, difusión y apropiación, dirigido desde la Universidad de Navarra y apoyado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, en el que se está analizando el estado de la cuestión en nuestro país.

Si bien el Día del Cine Doméstico en Cartagena es el que más ediciones ha celebrado, no es, sin embargo, el único ni el primero en España desde que The Center for



Cartel del X Día del Cine Doméstico en Cartagena | diseño Chema Conesa y María Briones, Memorias Celuloides

Home Movies iniciara en el año 2002 lo que se conoce internacionalmente como Home Movie Day, que tiene como objetivo dar visibilidad a este tipo de patrimonio.

Cartagena se unió a este movimiento en el año 2013, al que ya se habían sumado en 2010 La Coruña, Málaga y Salamanca, y al que se irían uniendo otras ciudades de manera discontinua en el tiempo.

Estas jornadas han sido organizadas en su mayoría por proyectos independientes que vienen del ámbito de la creación, con un acercamiento al cine doméstico principalmente desde el interés estético y para su reapropiación. También son proyectos muy locales que aprovechan la cercanía con las familias para generar la confianza necesaria para el delicado proceso de hacer accesibles públicamente unas imágenes de naturaleza privada. Si bien las filmotecas regionales llevaban ya tiempo recogiendo este tipo de películas, el trabajo de visibilización y puesta en valor se ha visto notablemente impulsado desde la aparición de la Red de Cine Doméstico.

Fue el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de Murcia (CENDEAC) quien convocó en julio de 2013 a los agentes que por entonces trabajaban en la recuperación de cine doméstico para el I Encuentro para la creación de un archivo común de cine doméstico. Este fue el germen de la actual Red de Cine Doméstico, que se iría conformando en posteriores reuniones celebradas en 2014 en La Coruña, organizada por S8 Muestra de Cinema Periférico, en 2015 en Cáceres en Filmoteca de Extremadura, donde se consolidó gracias a La Mirada de los Extremeños y en 2017 en Puerto de la Cruz, con organización a cargo de la Filmoteca Canaria.

Ha sido una década de colaboración y trabajo en red que ha contribuido de manera decisiva a poner en valor un patrimonio creado desde lo autobiográfico, pero indudablemente cargado también de elementos que recogen la historia colectiva.

¿Por qué era necesario poner en valor este tipo de cine? La importancia del cine como patrimonio empieza a tomarse en serio en los años 30 del siglo XX, los primeros archivos fílmicos en el mundo se unen para apoyarse en su lucha contra la destrucción de las copias de películas y la posibilidad de su libre circulación tras su vida comercial. En España, el apoyo institucional a esta labor comienza en los años 50 con la creación de la Filmoteca Española.

La misión de las filmotecas en ese momento es salvar el patrimonio cinematográfico, que es distinto al concepto de patrimonio audiovisual tal como lo entendemos en la actualidad. Por lo tanto, el foco de la conservación se ponía en la obra terminada, en las películas creadas como productos de consumo. Pero después de casi 120 años de historia, está demostrado que el cine no es reflejo exacto de la sociedad, aunque sin duda la influye. Las películas comerciales tienen un discurso, han creado un lenguaje compartido, y tienen un mensaje que quieren transmitir a un público concreto, en un momento preciso, bajo ciertas condiciones de mayor o menor censura, política y/o moral. De ahí la necesidad de su análisis crítico desde distintas miradas.

Pero el cine doméstico está fuera de la industria, no tiene que venderse, no tiene que pasar censura, ni utilizar el lenguaje visual establecido para contar una historia. El cine doméstico es un registro creado en el propio entorno doméstico para ser visionado por los propios protagonistas. Se filma lo que interesa, y se muestra a quien interesa, no tiene que ser validado por el público ni por la crítica. Las localizaciones son reales y en un tiempo concreto. Las cámaras con las que se filma son manejables y permiten capturar momentos muy diversos en todo tipo de lugares y situaciones (espacios pequeños, aglomeraciones de gente, barcos, trenes, etc).

“Se entiende como cine doméstico aquel realizado por un miembro de la familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u otra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa misma familia. [...] Lo único que importa es que el objeto, el personaje, o el acontecimiento en cuestión haya sido juzgado digno, por aquel que empuña la cámara, de figurar en la colección de recuerdos familiares” (Odin 2010, 39).

Es cierto que el medio audiovisual no era barato, el cine doméstico lo encontraremos en la mayoría de los casos en entornos de familias acomodadas, y se irá haciendo más accesible a medida que nos acerquemos a la actualidad y a la verdadera democratización del medio audiovisual que han supuesto los Smartphones. Pero la cámara captura el momento en muchos planos. Puede que un



Fotogramas de una película de 8mm de la Colección Retrovisor del Archivo Memorias Celuloides | fotos Memorias Celuloides

segundo plano de un retrato familiar recoja el trabajo de los asalariados de dicha familia, o que un travelling de un paisaje muestre lugares o construcciones que hoy han desaparecido o cambiado. También diferentes disciplinas pueden hacer interpretaciones distintas, buscar en las películas lo que no se filma, quienes no están retratados.

Hoy en día la reutilización de estas imágenes ha dejado de ser exclusiva en documentales televisivos de tipo histórico o como recurso de situación temporal o geográfica, sino que es un elemento protagonista cada vez más usado en creaciones audiovisuales narrativas y de ficción (*My Mexican Bretzel*, de Nuria Giménez 2019). Son

documentos muy valiosos desde el punto de vista antropológico (Veladuras, Monsell, Aldecoa y López 2022) y de definición de la identidad de un lugar, como el proyecto de Pablo Gómez Sala y Sara Blas Bolonio (Cinema naufrago nas Illas Atlánticas, 2023, y el ideado por Tenique Cultural (Destiladera Lanzarote revelado). Puesto que es un tipo de imagen capaz de transmitir sentimientos nostálgicos, pueden ser utilizadas para enfatizar mensajes de concienciación (como la canción *Sol y sal* contra el ecocidio que sufre el Mar Menor de Nunatak, 2021).

Estas películas que contienen memorias individuales, pero emociones universales, podrían ayudar en casos de degeneración cognitiva, como evocadoras de sentimientos (como el Proyecto Hippocampus), de Salvi Vivancos, 2022), aunque siendo conscientes de que, según la comunidad, según las vivencias personales, estos sentimientos que despiertan pueden no ser los mismos (Memorias artificiales, R. Ortega, 2021).

En conclusión, las filmaciones domésticas tienen un valor y potencial incalculable para muchas disciplinas de las artes y las ciencias, no sólo las sociales, y es la puesta en valor de este patrimonio a través de su accesibilidad el principal objetivo que une a los miembros de La Red de Cine Doméstico.

BIBLIOGRAFÍA

- Cuevas Álvarez, E. (2010) *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio
- Odin, R. (2010) El cine doméstico en la institución familiar. En: Cuevas Álvarez, E. (ed.) *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 39-40

FILMOGRAFÍA

- Giménez, Nuria (directora) (2019) *My Mexican Bretzel* [Película] Avalon, Bretzel y Tequila
- Monsell, Aldecoa y López (directores) (2022) *Veladuras* [Corto] Universidad de Córdoba
- Gutiérrez, Adrián (director) (2022) *Sol y sal* [Videoclip Nunatak] ILP Mar menor

La ESMA, Patrimonio Mundial. Estrategia de resguardo frente a los cambios de gobierno y los retrocesos en políticas memoriales

En septiembre de 2023, la Unesco declaró Patrimonio Mundial el edificio de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), el mayor centro clandestino de detención y torturas de la última dictadura argentina (1976-1983). Durante los últimos cuarenta años de democracia este espacio sufrió distintas etapas de memorialización, resignificación y patrimonialización. Y en 2015 se inauguró como Museo Sitio de Memoria ESMA. La Unesco determinó que la ESMA es representativa de la represión ilegal llevada a cabo y coordinada por las dictaduras de América Latina en las décadas de los setenta y ochenta sobre la base de la desaparición forzada de personas. El Consejo Internacional de Monumentos y Sitios consideró que la ex ESMA cumple el criterio seis de selección, que implica “estar directa o materialmente asociado a acontecimientos” de “alcance universal excepcional”.

Florencia Larralde Armas | Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Universidad Nacional de La Plata- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5544>

¿Por qué los sitios de memoria necesitan de la patrimonialización?; pero más puntualmente, ¿cuál es la importancia del reconocimiento del Museo Sitio de la Memoria ESMA como patrimonio para la humanidad por la Unesco? Con estas preguntas en mente y al calor de los primeros impactos de la asunción e implementación de las nuevas medidas económicas y sociales del gobierno de ultraderecha Javier Milei en Argentina, a mediados del mes de diciembre de 2023, escribo estas breves páginas.

La Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) es un macizo de 17 hectáreas y 37 edificios, ubicado en la zona norte de la ciudad de Buenos Aires, que funcionó como el centro clandestino de detención tortura y exterminio más grande de la Argentina durante la última dictadura militar, entre los años 1976 y 1983. Puntualmente, uno de sus edificios, el Casino de Oficiales, fue el epicentro del plan sistemático de secuestro, tortura y desaparición de más de 5.000 personas, de las cuales sobrevivieron apenas 200. Allí nacieron aproximadamente 30 bebés que fueron apartados de sus familias y cambiadas sus identidades. Desde ese lugar se llevaron a cabo los “vuelos de la muerte”¹ y se planificaron diversas acciones de persecución internacional en el marco del Plan Condor². Por eso,

y por la larga trayectoria testimonial de sus sobrevivientes (Feld 2013), la ESMA se convirtió en emblema del horror de la dictadura en Argentina y un símbolo para las dictaduras en el cono sur. Además de que los primeros juicios a la cúpula militar en el año 1985 evidenciaron, de la voz de los propios testigos, el alcance del despliegue de la violencia del Estado desde ese edificio que fue conocido por todo el país y por el mundo.

Su conversión a sitio de memoria tuvo una trayectoria compleja que no fue lineal y que dependió del activismo del movimiento de derechos humanos y de una coyuntura política particular. De hecho, luego de la transición democrática, la ESMA continuó con sus tareas originales, es decir, ser una escuela para oficiales y suboficiales de la Armada. Y en la década de los 90 del s. XX el presidente de ese entonces, Carlos Menem, propuso demolerlo para crear un parque “símbolo de unión nacional”, en consonancia con una política de “olvido e impunidad” protagonizada por el indulto a los represores³. Esta iniciativa quedó trunca debido al rechazo del movimiento de derechos humanos que renovó su impulso y presentó un recurso de amparo judicial que señalaba que la destrucción de la ESMA podía eliminar las pruebas del accionar represor en ese centro clandestino de



Fachada actual del Museo Sitio de la Memoria ESMA | foto Espacio para la Memoria, ex ESMA

detención. La resolución de la Corte señaló también que se atentaba contra el “derecho a la verdad” de los familiares de las víctimas y le otorgaba al lugar el carácter de “patrimonio cultural”, debido a que entendía que “se trata de expresiones de nuestra cultura y que el testimonio emblemático que los recuerda también forma parte de nuestro patrimonio cultural por cuyo motivo no puede ser destruido por los gobernantes de turno” (Barrientos 2018). Este amparo continúa vigente y los juicios de lesa humanidad sobre los crímenes cometidos en la ESMA continúan desarrollándose. En este sentido, en torno a la ESMA se ha dado un proceso de patrimonialización impulsada por el movimiento de derechos humanos como estrategia de resguardo frente a los cambios de gobierno y los retrocesos en políticas memoriales, que culminó finalmente en la declaratoria de la Unesco en el último trimestre del pasado año.

La transformación del predio de la ESMA a sitio de memoria fue un hito para la historia política Argentina el 24 de marzo de 2004, cuando el entonces presidente

de la nación Néstor Kirchner formalizó la creación del “Espacio para la memoria y para la promoción de los Derechos Humanos (ex ESMA)”. Desde ese momento, en los distintos edificios que componen el predio se crearon museos, archivos, centros culturales, espacios de formación política, oficinas de trabajo de distintas instituciones, canales de televisión y espacios de exhibición artística (Larralde Armas 2022).

El edificio del Casino de Oficiales, por ser el “lugar auténtico” del horror (Robin 2014), es decir, el lugar de reclusión de los detenidos-desaparecidos, se mantuvo vacío y sin modificaciones cumpliendo una función testimonial, en la que se privilegiaron tareas de conservación, relevamiento de marcas edilicias y señalización sobre el funcionamiento del lugar como centro clandestino de detención. En el año 2008 el Casino de Oficiales fue declarado Monumento Histórico Nacional.

El Museo Sitio ESMA –ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio– se inauguró en el año

2015, cuando se instaló una puesta museográfica cuyo objetivo era demostrar –en base a fuentes testimoniales judiciales incuestionables– los crímenes cometidos en ese espacio (Lampasona y Larralde Armas 2021). Durante ese mismo año, se inició con el proceso de candidatura del Museo Sitio de Memoria para su inscripción en la lista de Patrimonio Mundial de la Humanidad de la Unesco. Ambos procesos estuvieron signados por el inminente cambio de gobierno, el triunfo de la Alianza Cambiaremos (cuyo presidente fue Mauricio Macri) y la creciente visibilización de discursos negacionistas e intervenciones en la escena pública que intentaron cuestionar los significantes contruídos sobre el pasado reciente y las políticas de memoria.

La Convención del Patrimonio Mundial de la Unesco, cuya misión es identificar y proteger el patrimonio natural y cultural más importante de nuestro planeta, reconoció a la ESMA, en septiembre último, por su “valor universal excepcional”, en la difusión de los valores que testimonia y representa: el terrorismo de Estado basado en la desaparición forzada de personas y la capacidad de la sociedad argentina de reparar lo sucedido a través del juicio a todas las personas involucradas en la represión ilegal.

Hoy nos encontramos en un escenario político negacionista y de ultraderecha que cuestiona las iniciativas memoriales promovidas desde el Espacio para la Memoria (ex ESMA). Y si bien desde la vicepresidencia se propuso revisar y reformar lo que se hace en la ESMA (Rivas Molina 2023), las políticas de patrimonialización ya mencionadas se han convertido en un fuerte resguardo para este sitio de memoria. De hecho, el recién nombrado Secretario de Derechos Humanos Alberto Baños, afirmó que “La UNESCO lo declaró patrimonio de la humanidad para la memoria de lo que fue la detención, tortura y muerte de adversarios políticos y además rige una medida judicial de no innovar sobre el predio completo de la justicia federal; por lo tanto, no se puede tocar” (Secretario 2023). En este punto se hace evidente el valor de la patrimonialización para el resguardo de la memoria histórica al interior de los países y para la humanidad en su conjunto, más allá de las coyunturas políticas inmediatas.

NOTAS

1. Arrojar al mar, desde aviones en vuelo, a los secuestrados adormecidos.
2. A nivel regional, entre las décadas del 60-80 el Plan Cóndor fue el desarrollo de redes de coordinación represiva en el que participaron las dictaduras de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Bolivia y Paraguay, con el fin de exterminar a los llamados “subversivos”.
3. Los indultos fueron diez decretos sancionados entre el 7 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990 por el presidente Carlos Saúl Menem.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrientos, M. (2018) Veinte años de un amparo histórico. *Página/12*, 10 de enero de 2018. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/87911-veinte-anos-de-un-amparo-historico> [Consulta: 10/01/2024]
- Feld, C. (2013) Las capas memoriales del testimonio: un análisis sobre los vínculos entre espacio y relatos testimoniales en el Casino de Oficiales de la ESMA. En: Hufschmid, A. y Durán, V. (ed.) En: *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: Nueva Trilce
- Lampasona, J. y Larralde Armas, F. (2021) El testimonio en el espacio: entre la escena judicial y la narrativa situada del horror; un análisis de la muestra permanente en el Museo-Sitio de Memoria ESMA. *Rubrica Contemporanea*, vol. 10, n.º 20. Disponible en: <https://revistes.uab.cat/rubrica/article/view/v10-n20-lampasona-larralde> [Consulta: 10/01/2024]
- Larralde Armas, F. (2022) *EX ESMA. Políticas de memoria en el ex centro clandestino de detención*. Madrid: La oveja roja
- Rivas Molina, F. (2023) La candidata de Milei a la vicepresidencia propone desarmar el Museo de la Memoria de la Esma. *El País*, 15 de noviembre de 2023. Disponible en: <https://elpais.com/argentina/2023-11-15/la-candidata-de-milei-a-la-vicepresidencia-propone-desarmar-el-museo-de-la-memoria-de-la-esma.html> [Consulta: 10/01/2023]
- Robin, R. (2014) Sitios de memoria e intercambios de lugares. *Clepsidra*, vol. 1, n.º 2, pp. 122-145
- El Secretario de DDHH de Milei anticipó qué sucederá con el predio de la ESMA (2023) *Infobae*, 18 de diciembre de 2023. Disponible en: <https://www.infobae.com/politica/2023/12/18/el-secretario-de-ddhh-de-milei-anticipo-que-sucedera-con-el-predio-de-la-esma/> [Consulta: 10/01/2023]

La Comisión Europea y Europa Nostra entregan los premios europeos de patrimonio 2023

Los Premios Europa Nostra buscan reconocer buenas prácticas y dar visibilidad a los profesionales y proyectos que destaquen en el sector del patrimonio cultural europeo. Este año, 30 destacadas realizaciones de 21 países han sido reconocidas por este prestigioso premio en el marco de la cumbre europea de patrimonio 2023. Los premios han reconocido, en la categoría “campeones del patrimonio”, a Claudio Torres, un cercano y merecido ejemplo de vida dedicada a la investigación, difusión y puesta en valor del patrimonio.

Jorge Contreras Ubric | On Projects Advising SL

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5521>

Los Premios del Patrimonio Europeo fueron creados en 2002 por la Comisión Europea y desde entonces son gestionados por Europa Nostra, la organización de mayor índole que representa los intereses del patrimonio cultural en el ámbito europeo. Europa Nostra es una organización pan-europea sin ánimo de lucro dedicada a la defensa del patrimonio cultural y natural en Europa. Fue fundada en 1963 y tiene su sede en La Haya, Países Bajos.

Cada año el certamen tiene su gala de entrega de premios coincidiendo con la cumbre europea del patrimonio (European Heritage Summit), que este año ha tenido lugar en septiembre en la ciudad de Venecia. Dentro de la cumbre, las principales asociaciones nacionales y actores europeos relacionados con el patrimonio cultural se encuentran para debatir sobre los temas de actualidad. En esta ocasión la cumbre centró sus debates en el papel central del patrimonio cultural como elemento para contribuir a solucionar los retos que nuestra sociedad y el medio ambiente enfrentan hoy. Este año ha sido un año especial ya que Europa Nostra celebra su 60 aniversario.

Los Premios Europeos de Patrimonio Cultural 2023 no solo celebran el pasado, sino que también miran hacia el futuro. Al destacar proyectos que incorporan prácticas sostenibles, fomentan la participación comunitaria y aprovechan la tecnología, estos premios reflejan la evolución constante del enfoque hacia el patrimonio cultural en Europa. Desde su inicio, estos premios han desta-

cado logros notables en categorías que van desde la conservación de edificios y monumentos hasta la investigación y la educación patrimonial.

Categorías destacadas

1. Conservación y reutilización adaptativa: para proyectos destacados de conservación, regeneración y adaptación a nuevos usos del patrimonio cultural, incluidos los paisajes culturales.
2. Investigación: para proyectos de investigación innovadores que produzcan efectos tangibles para la salvaguarda y mejora del patrimonio cultural o para mejorar el acceso, disfrute y comprensión de los bienes patrimoniales por parte de las comunidades.
3. Educación, formación y capacitación: para proyectos ejemplares relacionados con el patrimonio cultural que tengan el objetivo de fomentar la transferencia de conocimientos, la creación de capacidades y/o la mejora de habilidades y oficios tradicionales o nuevos relacionados con el patrimonio.
4. Participación ciudadana y sensibilización: para proyectos que fomenten la cohesión social, la inclusión, el diálogo y el entendimiento multicultural, alimenten el sentimiento de pertenencia a un lugar, celebren la diversidad y las distintas identidades y estimulen el compromiso, la apropiación y la responsabilidad cívica de los ciudadanos.



Imágenes de los proyectos premiados en los Premios de Patrimonio Europeos 2023 | foto Europa Nostra

5. Campeones del patrimonio: para personas u organizaciones influyentes e inspiradoras cuya acción ejemplar demuestre un nivel excepcional de dedicación, impacto y compromiso cívico para la salvaguardia y mejora del patrimonio cultural.

El reconocimiento a una vida dedicada al patrimonio: Claudio Torres

En la categoría de campeones del patrimonio, los premios europeos del patrimonio han reconocido la labor de investigación, difusión, activación y transferencia llevada a cabo durante más de 40 años por Claudio Torres, arqueólogo y director del campo arqueológico de Mértola, donde ha explorado cómo ir más allá de las prácticas tradicionales de la arqueología e involucrar a la comunidad local en la gestión y salvaguarda del patrimonio, siendo un ejemplo a seguir por muchos profesionales del ámbito.

La presencia de España y Andalucía en los premios europeos de patrimonio

España es el país que más candidaturas presenta a los premios y la mayor galardonada con 81 realizaciones

premiadas desde el lanzamiento de los premios. Entre las realizaciones más destacadas de los últimos años podemos encontrar 10 interesantes ejemplos realizados en Andalucía, como son:

> PAX-Patios de la Axarquía (Córdoba), premiados en 2022 por su innovador sistema de gobernanza de edificios patrimoniales (casas patio) que fomenta un nuevo modelo de regeneración urbana a través de la innovación social en un contexto patrimonial.

> Los Hornos de la Cal de Morón (Sevilla), premiados en 2021 en reconocimiento a la labor desarrollada por la asociación sin ánimo de lucro creada para mantener viva la tradición de producción artesanal de cal.

> El oratorio del palacio del Partal en La Alhambra (Granada), premiado en 2019 por el proyecto de restauración llevado a cabo por el patronato de la Alhambra y el Generalife a través de una profunda investigación multidisciplinar y una fructífera colaboración público-privada.



Claudio Torres con un grupo de estudiantes en Portugal | foto Archivo del Campo Arqueológico de Mértola

> La puerta, el puente romano, la torre de Calahorra y su área circundante (Córdoba), premiado en 2014 por la integración armoniosa en los objetivos del proyecto de distintas exigencias de conservación con las necesidades sociales y prácticas de la ciudad, interviniendo en elementos que forman parte de un sitio del Patrimonio Mundial.

> Iglesia de los Descalzos en Écija (Sevilla) premiado en 2010 por su excepcional labor de restauración de la iglesia del antiguo Convento de los Descalzos, previamente dañada y abandonada.

> La Casería de Tomillos en Alcalá del Valle (Cádiz) premiado en 2009 por el largo, elaborado y detallado proyecto de restauración llevado a cabo para recuperar la casería.

> La restauración de la fuente de los leones de la Alhambra (Granada), premiado en 2013 por la sofisticada restauración de este monumento tan emblemático, un largo proceso que trajo consigo grandes dificultades, pero a pesar de ello incorporó la posibilidad de que el público general accediese al patio durante los trabajos.

> El Minar e Iglesia de San Juan de los Reyes (Granada) premiado en 2006 por el impecable enfoque metodológico y técnico para la restauración de la iglesia mudéjar y la conservación de todas sus fases históricas.

> La casa de Ya'far en Madinat al-Zahra (Córdoba) premiado en 2004 por la restauración y musealización de

la casa, que llevó a cabo un meticuloso proceso de anastilosis tras una profunda investigación y que hoy se encuentra abierta al público.

> Patrimonio de la Comarca Minera de Riotinto (Huelva) premiado en 2003, por preservar y poner en valor el patrimonio minero de la zona y utilizarlo como producto turístico cultural.

Dos premios a realizaciones españolas han estado también presentes en el certamen de 2023:

> El puente de Deba (Guipúzcoa) por la extraordinaria rehabilitación de este puente de piedra del siglo XIX, un magnífico ejemplo de ingeniería civil, que requirió una extensa investigación histórica sobre materiales y técnicas olvidadas y se benefició de una cooperación técnica interdisciplinar.

> Las ruinas del Monasterio de San Pedro de Eslonza en Gradefes (León), por la intervención llevada a cabo que incluyó investigación arqueológica, consolidación y rehabilitación para las visitas turísticas a las ruinas de este monasterio fundado en el año 912. Su sostenibilidad técnica, económica y social es encomiable.

Estos premios suponen un importante reconocimiento a los profesionales y los proyectos premiados. Mas allá de las ceremonias de premios, estos proyectos ejemplares continúan inspirando a las generaciones actuales y futuras a valorar y proteger la riqueza cultural que define a Europa.

El Manifiesto de Mallorca para el impulso del sector del vidrio artístico y artesanal ha visto la luz

El Manifiesto de Mallorca para el impulso del sector del vidrio artístico y artesanal se firmó en Mallorca los pasados 16 y 17 de octubre de 2023 en el seno de la celebración de las II Jornadas Internacionales de Vidrio Contemporáneo. El vidrio en el siglo XXI. En el Manifiesto se recogen todos los aspectos más importantes a tener en cuenta en la protección de esta disciplina: enseñanza, historia, técnica, conservación, restauración, diseño y difusión. El vidrio se incluyó en la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 6 de diciembre de 2023. Con la firma de este documento, sus impulsores persiguen la puesta en marcha de políticas de apoyo al sector.

M.^a Cristina Giménez Raurell | Museos Estatales

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5547>

La exposición *La eclosión del Vidrio Contemporáneo. Recordando VICOINTER '83*, que se celebró del 16 de diciembre de 2021 al 1 de julio de 2022 en dos museos de titularidad estatal y gestión directa de la Subdirección General de Museos Estatales (el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia y el Museo Cerralbo de Madrid), supuso un antes y un después en la historia del vidrio contemporáneo¹.

La muestra fue un foro interdisciplinar en el que se celebraron diversos eventos sobre vidrio contemporáneo. Allí se dieron cita la artesanía, el arte, el diseño y otros muchos aspectos de vital interés para conocer todo lo que acontece en torno a este versátil y enigmático material.

Más de 500 profesionales estuvieron, de uno u otro modo, al calor del fuego de un crisol de vidrio: investigadores, docentes, artistas, artesanos, arquitectos, empresarios, etc. Este compartir tuvo como resultado que entre 2021 y 2023 se haya ido fraguando el contenido de varios documentos clave. Entre ellos, destacamos el *Manifiesto de Mallorca para el impulso del sector del vidrio artístico y artesanal*, que recoge este quehacer que se ha ido filmando en diversos eventos en estos últimos años.

Para entender cómo hemos llegado a darle vida, podemos remontarnos a los años 80 del siglo XX, cuando la tesis de licenciatura de mi autoría fue reconocida

con el Premio Nacional de Investigación “Marqués de Lozoya” sobre Artes y Tradiciones Populares 1985. Influyeron también algunos otros actores en Madrid, como el Programa de Artesanía del Ministerio de Industria y Energía, el Centro de Estudios Artesanos de ARTESPAÑA, el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma de Madrid, el entonces Museo del Pueblo Español u otros en Barcelona (Fundació Centre del Vidre), o en La Granja (Segovia) (Fundación Centro Nacional del Vidrio). Posteriormente entraron en escena en esta trama y urdimbre el Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón-MAVA (Madrid) y el Museo del Vidrio y Cristal en Málaga, además del intenso trabajo de profesionales, museos e instituciones públicas y privadas que permitieron que viera la luz mi tesis doctoral *Escultura y Vidrio. España (1975-1995). New Glass Movement*, presentada en la Universidad de Valencia en 2015.

Esta investigación sirvió de impulso para conocer en profundidad la muestra que organizó en Valencia Joaquín Torres Esteban (1919-1988), pionero del *Studio Glass* en España, en el Recinto Ferial de Valencia. Corría el año 1983. Los participantes que acudieron a la muestra donaron más de 100 obras, de las cuales poco más de la mitad está en La Granja. Torres quiso que fueran los fondos fundacionales del primer museo de vidrio contemporáneo, cuya sede hubiera sido el Museo Nacional



Participantes y asistentes a las II Jornadas Internacionales de Vidrio Contemporáneo. El vidrio en el siglo XXI en la fachada del salón de actos de Gordiola (Algaida). 17 de octubre de 2023. Más de cien personas se dieron cita en el evento | foto Tito Bosch

de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia, pero el proyecto no pudo hacerse realidad.

Cuarenta años después, llega el tiempo de la cosecha. La exposición mencionada al principio, celebrada entre 2021 y 2022, fue más allá de las salas de los dos museos. Contempló la organización de dos jornadas internacionales y una sesión monográfica en el Museo Cerralbo en la que se homenajeó a Joaquín Torres Esteban.

Las primeras jornadas se celebraron en la sede del Museo Nacional de Cerámica y en la Nau. Más de veinte profesionales se dieron cita para exponer su experiencia en relación con *VICOINTER '83* o para hablar de colecciones destacadas en Barcelona, Málaga, La Granja, Ebeltoft o Coburgo. Ese año (2021), el 6 de julio, el vidrio soplado fue declarado en España Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (BOE de 6 de julio). Posteriormente, el año 2022 se declaró Año Internacional del Vidrio (UNESCO)² y en 2023 (Botswana, 6 de diciembre), culminó el proceso con su inclusión en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

De todos estos asuntos se habla en el Manifiesto de Mallorca por el Vidrio, que en sus 15 consideraciones contempla aspectos relacionados con la historia y la técnica, la producción artesanal y artística, la enseñanza,

la conservación y la restauración, la difusión, el asociacionismo y otros temas de interés que describen el discurso del reconocimiento imprescindible que merece. Se pone así, negro sobre blanco, para que se aprecie como corresponde este gran legado milenario.

Hasta la fecha el Manifiesto lo han firmado más de 1.100 personas. Todos los que lo hemos hecho estamos comprometidos en el deseo de avanzar hacia la mejor calidad de vida de quienes trabajan con el vidrio y el reconocimiento de su valor histórico-artístico, que solo se consolidará si se programa adecuadamente en el entorno académico y se apuesta por un definitivo apoyo institucional que contemple una difusión *ad hoc*.

El Manifiesto ha nacido de la mano de Antonio Sánchez Vázquez, Director del Centro de Referencia Nacional de Artesanía (Albayzín, Granada), en Gordiola (Algaida, Mallorca), en el seno de las II Jornadas Internacionales de Vidrio Contemporáneo. El vidrio en el siglo XXI, en las que participaron más de cuarenta profesionales. El objetivo de quienes han suscrito el documento es divulgar las propuestas que éste recoge para el impulso de políticas del apoyo al sector del vidrio artístico y artesanal.

Con el ánimo puesto en seguir el impulso, que retomamos de nuevo como un preciado legado, y con el deseo de que algún día se haga realidad la creación de un centro de documentación e investigación del vidrio en nuestro país, seguimos la estela de los que nos precedieron en esta empresa y, desde estas líneas, animamos a firmar el Manifiesto a todos los que amamos el vidrio.

NOTAS

1. El catálogo de la exposición está en prensa.
2. En revista *PH* 106, publicamos una contribución al respecto. Más información en: <https://www.iaph.es/revis-taph/index.php/revistaph/article/view/5103>

Explorando la Arquitectura del Paisaje contemporánea: 12.º Premio Internacional Rosa Barba Casanovas

La Bienal de Paisaje de Barcelona concluyó su 12.ª edición el pasado 28 de noviembre, bajo el lema “La Poética de la Remediación”. La arquitectura del paisaje fue reconocida y celebrada a través del prestigioso Premio Internacional de Arquitectura del Paisaje Rosa Barba Casanovas, que busca honrar las mejores y más innovadoras prácticas entre profesionales. Los proyectos seleccionados abordan desafíos sociales y ambientales cruciales. Además, la Bienal otorgó el Premio Manuel Ribas Piera que destaca las mejores prácticas docentes en universidades especializadas.

Marina Cervera Alonso de Medina | Bienal Internacional de Paisaje de Barcelona

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5529>

El 12.º Premio Internacional de Arquitectura del Paisaje Rosa Barba Casanovas ha destacado la riqueza y la diversidad de la arquitectura del paisaje contemporánea con proyectos que no solo son testimonio de la creatividad y la innovación en el diseño del paisaje, sino que también abordan desafíos sociales y ambientales cruciales, desde la adaptación al cambio climático hasta la regeneración de espacios urbanos abandonados. La importancia de la co-creación y co-producción, la atención a las necesidades locales y regionales, y la integración de soluciones basadas en la naturaleza son aspectos que resuenan en cada uno de los proyectos preseleccionados. Además, las menciones honoríficas destacan la esperanza que emana de proyectos que no solo transforman el entorno físico, sino que también mejoran la calidad de vida de las comunidades.

El jurado internacional del Premio Rosa Barba que se encargó de seleccionar a los laureados estuvo compuesto por cinco distinguidos miembros, cada uno representando diversos enfoques de la arquitectura del paisaje y provenientes de diferentes regiones del mundo¹. Este ecléctico panel de expertos fue liderado por Gareth Doherty, un destacado profesor asociado de Arquitectura del Paisaje en la Escuela de Graduados de Diseño de la Universidad de Harvard.

El año 2023 fue testigo de una competencia feroz, con 225 nominaciones recibidas. Tras cuatro exhausti-

vas reuniones en junio y principios de julio de 2023, el jurado elaboró una lista corta de los 25 proyectos más destacados. Finalmente, esta lista se redujo a los 11 proyectos que capturaron la atención y la imaginación del jurado.

Breve repaso de los proyectos preseleccionados: explorando la creatividad y la funcionalidad

> Benjakitti Forest Park, Bangkok (Turenscape y Ar som sin Community and Environmental Architect): este proyecto destaca por su enfoque innovador en la reutilización y reciclaje de una antigua fábrica de tabaco en el centro de Bangkok. El diseño incorpora estrategias modulares para crear humedales porosos y paisajes de bajo mantenimiento, ofreciendo espacios inmersivos y servicios culturales.

> Alumni Park, Universidad de Nueva Gales del Sur (Spackman Mossop Michaels): un intento impactante de integrar el conocimiento indígena en el diseño de un espacio central en un campus universitario, fusionando la educación superior con la riqueza cultural.

> Jardín Comunitario en el Distrito de Prado, Medellín (Edgar Mazo): una transformación detallada y distintiva de un sitio residencial abandonado en un espacio de encuentro comunitario. La conexión con la naturaleza y la apertura de espacios privados al público caracterizan este proyecto en un barrio periférico de Medellín.

> First (f)Light en el Aeropuerto de Auckland, Aotearoa-Nueva Zelanda (Surface Design): un proyecto notable que celebra la herencia volcánica del sitio mediante formas terrestres diseñadas para ser apreciadas tanto desde arriba como desde el suelo, a diferentes velocidades.

> Parque de la Cantera de Tangshan, China (Z&T Studio): este proyecto reflexivo, poético y bien considerado aborda la integración del sitio y sus usuarios, humanos y no humanos. La cuidadosa ejecución destaca la relación entre la naturaleza y las personas, con una narrativa excepcional.

> HOPE Cape Town, Sudáfrica (Tarna Klitzner Landscape Architect): diseñado para “reunir, sostener y proteger” a niños, jóvenes y familias afectados por el VIH y otros desafíos sociales. A pesar de su escala modesta, este proyecto tiene un impacto significativo en condiciones urbanas difíciles.

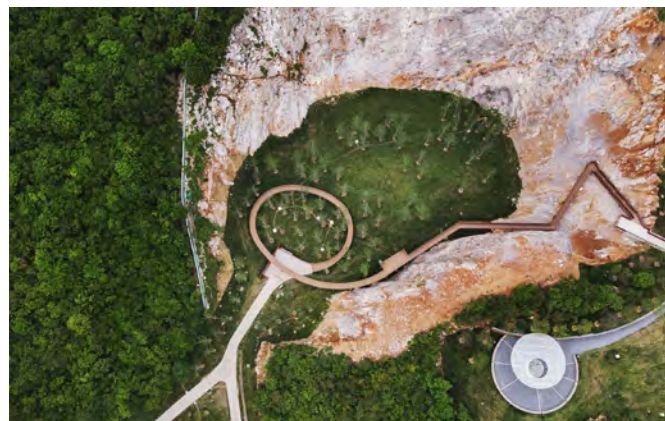
> Parque Marconi, RTP (Agrupación Temporal de Profesionales): una creación viva que da nuevo uso a un lugar abandonado, exponiendo al público a la fragilidad del parque y su ecosistema durante inundaciones ocasionales del río.

> Isla de Verano en Heilbronn, Alemania (LOMA): un parque cuidadosamente esculpido y construido, utilizando la tecnología para lograr una eficiencia de diseño donde el movimiento se convierte en forma.

> Miaoqing River, Kunshan, China (PLAT Studio): este proyecto crea una compleja ecología urbana que conecta la ciudad con el río y viceversa, presentando una “infraestructura holística, poética e integrada para todos”.

> Fases Cambiantes en Taichung, Taiwán (Mosbach Paysagistes): un parque que destaca las dimensiones sensoriales del paisaje y abraza el monzón y las inundaciones. Exquisitos dibujos y un proceso de diseño poético lo convierten en un ejemplo destacado.

> Parque Nacional de West Midlands, Reino Unido (Kathryn Moore): desafiando la noción tradicional de un parque nacional para incluir ciudades y espacios habi-



Parque de la Cantera de Tangshan | fotos Z+T Studio

tables, este proyecto radical busca liberar el poder del paisaje para dar forma a la vida cotidiana y las políticas.

Patrones comunes en los 11 proyectos finalistas: más allá de la estética, impacto social y ambiental

Lo que une a estos 11 proyectos más allá de su diversidad geográfica y conceptual son varios elementos clave:

> Impacto social: todos los proyectos demuestran un potencial para generar un cambio social positivo y beneficios para diversos públicos.

> Adaptación o mitigación del cambio climático: enfrentan los desafíos del cambio climático, ya sea adaptándose a sus impactos o mitigando sus efectos.

> Enfoque local y regional: cada proyecto muestra una comprensión profunda y una respuesta cuidadosa al contexto local y regional en el que se encuentra.

> Regeneración y reclamación de espacios cercanos: fomentan un sentido de comunidad y mejoran la calidad de vida al rediseñar y revitalizar áreas urbanas abandonadas.

> Co-creación y co-producción: aprecian proyectos que adoptan enfoques colaborativos, involucrando a diversas partes interesadas y comunidades en el proceso de diseño. Las soluciones basadas en la naturaleza se destacan, reconociendo la importancia de la colaboración en la creación de espacios significativos.

Además de estos elementos, el jurado quedó impresionado por la solidez de los conceptos y narrativas en los proyectos, así como por la claridad de las presentaciones.

El gran ganador: Tangshan Quarry Park por Z&T Studio

El proyecto que se destacó por su excelencia en todos los aspectos del proceso de diseño, así como por su impacto social y ambiental, fue el Parque de la Cantera de Tangshan creado por Z&T Studio. Este proyecto, ubicado en China, recibió las puntuaciones más altas en cada etapa del proceso de evaluación, lo que lo convirtió en el claro ganador. El jurado quedó impresionado por la ejecución cuidadosa y la narrativa excepcional que destaca la relación entre la naturaleza y las personas. Este proyecto no solo sirve como un ejemplo sobresaliente en la arquitectura del paisaje, sino que también inspira a otros y ofrece un modelo a seguir para futuros proyectos.

La elección unánime del Parque de la Cantera de Tangshan como ganador resalta la importancia de proyectos que no solo sean estéticamente impactantes, sino que también aborden de manera integral los desafíos contemporáneos. Este proyecto ejemplar, junto con

los demás proyectos preseleccionados y mencionados, sirve como faro para la evolución continua de la arquitectura del paisaje en el siglo XXI.

Como parte de la ceremonia de premiación, el jurado otorgó menciones honoríficas a tres proyectos que se destacaron por su excepcional contribución al campo de la arquitectura del paisaje: Distrito de Prado, Medellín, Colombia, HOPE Cape Town, Sudáfrica y el Parque Nacional de West Midlands, Reino Unido. Estas menciones honoríficas destacan la riqueza y la diversidad de la arquitectura del paisaje contemporánea, así como la esperanza que emana de proyectos transformadores.

Por su parte, la Universidad de UiT Arctic en Tromsø, Noruega se destacó al obtener el primer premio del galardón Premio de Escuelas de Paisaje Ribas Piera², trabajando a través de paisajes, paisajes marinos y paisajes urbanos con una ética fundamentada en la investigación basada en el sitio, transectos y caminatas. La universidad crea trabajos excepcionales en sus estudios, presentando un plan de estudios arraigado en la realidad ecológica, cultural y económica, basándose en la historia,



la legislación y los procesos de evaluación para identificar de manera independiente los problemas del proyecto.

El proyecto del Parque de la Cantera así como la Universidad de UiT Arctic se convertirán en referentes de buenas prácticas tanto profesionales como docentes. Al celebrar estos logros, también dirigimos nuestra mirada hacia el futuro. La arquitectura del paisaje, como disciplina, seguirá desempeñando un papel crucial en la creación de entornos sostenibles y significativos. Los desafíos actuales y futuros, desde la crisis climática hasta la rápida urbanización, exigirán soluciones innovadoras y colaborativas, y la arquitectura del paisaje se erige como una herramienta fundamental en este viaje hacia un futuro más sostenible y hermoso.

24 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Estos finalistas representaban a la Universidad Técnica de Creta, la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad Diego Portales, la Universidad Ártica de Noruega, la Universidad Técnica de Estambul, la Universidad Técnica de Múnich, la Universidad de Chongqing, la ETH Zurich, la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Escuela de Artes, Diseño y Arquitectura de la Universidad Aalto.

NOTAS

1. Martha Fajardo, con más de 38 años de experiencia como arquitecta del paisaje, representó a Colombia, desempeñando un papel clave en la consolidación de la profesión en diversos países. Desde Uruguay y México, Julio Gaeta, arquitecto, profesor e investigador, aportó una perspectiva única que fusiona la práctica profesional y académica. Bruno Marques, presidente de la Federación Internacional de Arquitectos del Paisaje (IFLA), aportó su experiencia como arquitecto paisajista registrado y educador desde Nueva Zelanda. Desde Tailandia, Kotchakorn Voraakhom, una apasionada arquitecta del paisaje, se destaca por su trabajo en la creación de espacios verdes productivos que aborden el cambio climático en entornos urbanos densos.

2. La 12.^a edición del premio Ribas Piera contó con la participación de 72 escuelas de 26 países, incluyendo Italia, Grecia, China, Bolivia, Brasil, España, Colombia, Filipinas, Estados Unidos, Venezuela, Chile, Noruega, Alemania, Canadá, India, Australia, Israel, Turquía, Reino Unido, Argentina, Lituania, Suiza, Perú, Nueva Zelanda, Polonia y Finlandia.

3. Después de revisar y discutir los proyectos presentados, se nominaron a 10 candidatos como finalistas, quienes fueron invitados a presentar sus trabajos el viernes

Repicando desde el móvil. El proyecto Tãn:talán trata de preservar la tradición de los campaneros

El repique de las campanas ha sido a lo largo de la historia un código sonoro que ha enriquecido la comunicación entre comunidades; un “whatsApp” milenario que ha perdurado hasta nuestros días. En el año 2022, la Unesco, en un acto de reconocimiento a esta forma única de expresión, declaró el toque manual de campanas español Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Sin embargo, la tradición de los campaneros, los hábiles intérpretes de este lenguaje ancestral, está desapareciendo, y la urgencia de preservar y transmitir este conocimiento ha llevado a iniciativas como la desarrollada por Silberius de Ura, quien, bajo el nombre de Tãn:talán, ha creado un catálogo interactivo que no solo documenta, sino que también educa sobre este arte casi olvidado.

Silberius de Ura | armonizador

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5548>

El declive de los campaneros y el auge digital

La figura del campanero, el experto tañedor de las campanas, ha ido desvaneciéndose con el tiempo. Estos maestros del sonido, que antaño eran el corazón de la comunicación inmediata en pueblos y ciudades, han ido desapareciendo, llevándose consigo una lengua milenaria: los toques manuales de campana. La sociedad actual, inmersa en su mayoría en el mundo digital, apenas presta atención al repicar de las campanas de bronce, desconociendo los mensajes codificados que estas pueden transmitir. Quizá con Tãn:talán estos repiques puedan hacerse un pequeño hueco en los teléfonos móviles de la gente joven.

Es en este contexto que se crea, con una visión innovadora y acreditada pasión por preservar el patrimonio sonoro, www.tantalan.com; Una plataforma web que no solo recoge y documenta los sonidos de más de 850 campanas —aumentando cada día—, sino que también permite a los usuarios interactuar con ellas, a modo de un “emulador de campanarios”. Al pulsar sobre la imagen de cada campana (o con el teclado), el usuario puede escuchar su tañido característico, golpeada por el badajo, volteándola o a medio bando, convirtiéndose así el usuario en un tañedor digital y restaurando de forma virtual el paisaje sonoro de esa localidad, de ese valle al que hablan esas campanas.



Patxo, campanero del santuario de Oro, Araba-Álava | foto Tãn:talán, fuente de todas las imágenes que ilustran esta contribución



Silberius documentando el convento carmelita de Lerma, Burgos

Tân:talán se erige como un catálogo vanguardista y abierto (que puede ser ampliado por campaneros de todo el mundo) que presenta, de forma visual y atractiva, una gran diversidad de campanas y toques tradicionales que han resonado a lo largo de la historia y que han llegado hasta nosotros.

Cada campana suele tener un nombre grabado (algunos tan insólitos como “La María Bernarda” en el Monasterio de San Pedro de Cardena, o “La voz del Señor es potente” en el Monasterio de las Huelgas), una historia (haber sido refundidas con el bronce de una campana más antigua, estar rotas porque alguien metió una gorra dentro cuando estaban volteándose, otras se trasladaron desde un pueblo abandonado...), e incluso inscripciones asombrosas como sucede con la campana “San Miguel” de Hontoria de la Cantera, que tiene una cita de Jimi Hendrix “Cuando el poder del amor supere al amor al poder, el mundo conocerá la paz”. Cada campanario es una puerta abierta a la memoria y a los matices sonoros de diferentes comunidades y culturas.

Los toques manuales, cuidadosamente clasificados, revelan usos que van más allá de meras llamadas a la oración. Encontramos toques manuales que anuncia-

ban luctuosamente la muerte de un vecino (y el toque era diferente si era mujer, hombre o niño/a, ricos o pobres); o ahuyentaban las tormentas dañinas y convertían el granizo en agua; o avisaban de un incendio o catástrofe; o proclamaban que el sol estaba saliendo por el horizonte; o que el pastor comunal iba a pasar por las calles del pueblo recogiendo el ganado de cada vecino; o toques de fiesta, entre otros muchos mensajes. Las campanas han sido testigos y mensajeros de la vida cotidiana a lo largo de los siglos. Sus repiques han hecho levantar la mirada de la tierra a los campesinos, detener el paso a los viajeros, o acelerar los preparativos para asistir a misa.

Actualmente el sitio web alberga más de 700 toques manuales, organizados según sus finalidades y tipologías: desde los toques religiosos que han marcado ceremonias y celebraciones, hasta los toques civiles que han anunciado eventos importantes en la vida comunitaria, Tân:talán presenta una amplia panorámica de la riqueza cultural ligada a estas antiguas prácticas y permite lanzar búsquedas y compararlas, lo que nos llenará de asombro al comprobar cómo el toque de “Tentenublo” del pueblecito de Santa Inés, en Burgos, es casi idéntico al toque de “Tente trono” de Santa Mariña da Augas Santas, en Ourense. ¿Cómo pueden tener estas loca-

lidades, separadas por 500 kilómetros de distancia, el mismo código sonoro –y la misma letra– para conjurar una tormenta dañina?: “Tente nublo, tente tú, que Dios puede más que tú”, en el pueblo castellano, y “Tente trono, tente ti, que Dios puede mais que ti”, en el gallego.

Los toques no se guardan como vídeos: se replican en tantalan.com pulsando sobre cada campana o en el teclado, y al reproducirlo se remarca la fotografía de la campana que está sonando en ese momento, indicando su nota (do, re#, etc.). Los usuarios pueden reproducir ellos mismos los toques o inventarse toques nuevos.

TantaTrivial: un viaje educativo a través de los toques manuales

Con el objetivo de ser una herramienta didáctica interactiva, Tã:talán incorpora un apartado llamado TantaTrivial. Aquí, los usuarios pueden someterse a tests de conocimiento sobre la lengua casi muerta de los toques manuales de campana. Este juego educativo guía a los participantes a través de diferentes niveles de dificultad.

En TantaTrivial se reproduce un toque manual y se presentan tres opciones al usuario. Si acierta a la primera, la dificultad se incrementa. Cuando el usuario ha identificado el toque correcto, se le permite escuchar las otras opciones, ofreciéndole además una explicación detallada



Trabajo de campo en San Martiño de Pazó, Ourense

sobre la finalidad de cada toque. Este enfoque interactivo no solo enseña, sino que también conecta de forma amena con la rica historia de los toques manuales de campana. Lo ancestral unido a la vanguardia tecnológica. Una herramienta para ser mostrada en los centros de enseñanza de Primaria y Secundaria para que, quizá, algunos jóvenes se interesen por el campanario de su localidad.

Resonancia a lo largo de la historia

Para comprender la importancia de esta iniciativa es esencial explorar las raíces históricas de las campanas y sus toques. Es legítimo pensar que el antecesor de las campanas de bronce fueron las tablas de madera golpeadas, al modo del toque de semantron que aún se mantiene en algunas iglesias y monasterios de Oriente. Las primeras proto-campanas de metal quizá se remontan a la edad del bronce, en las regiones ricas en cobre. Las evidencias más tempranas que tenemos de campanas se encuentran en culturas antiguas como la egipcia, india, griega o romana.

En la antigua China, por ejemplo, se utilizaban campanas ceremoniales como instrumentos musicales y en rituales religiosos. En la Europa medieval las campanas se hacían sonar también en los cruces de caminos para alejar a las



Inscripción en campana de San Martiño de Pazó, Allariz, Ourense



“Campana grande” de Santa Mariña de Augas Santas, en Ourense



Santos, campanero de Barbadillo del Mercado, Burgos

almas en pena, rito que ha pervivido hasta nosotros en La Alberca (Salamanca) con su “moza de las ánimas” que recorre las calles cada noche, tocando una campana.

En la Edad Media surgieron gremios de campaneros dedicados a perfeccionar la técnica de tocar campanas y a mantener viva la tradición. Estos maestros del sonido no solo debían ser hábiles músicos, sino también guardianes de la memoria colectiva de sus comunidades, transmitiendo sus conocimientos a su descendencia o a aprendices, y en otras ocasiones dejando escrita la “partitura” de cada toque.

La riqueza de la tradición de los toques manuales es un testimonio de la versatilidad de las campanas como portadoras de mensajes y ritos, y de la conexión profunda entre la música de las campanas y la vida de las comunidades a lo largo de los siglos.

La digitalización como el Arca de Noé

La digitalización de estos sonidos ancestrales no solo los preserva para las generaciones venideras, sino que también los hace accesibles y comprensibles para una audiencia moderna. Un enlace web sirve para compartir a todos los vecinos de una localidad el sonido de sus campanas y sus toques tradicionales, haciéndose viral entre esa comunidad de personas.

La iniciativa destaca la importancia de abrazar la tecnología como aliada en la preservación del patrimonio cultural inmaterial. A través de Tán:talán, el legado de los campaneros alcanza audiencias que de otra manera habrían permanecido ajenas a esta forma única de expresión.

Los campaneros actuales

En muchas localidades ya no se conserva la memoria de ningún toque al haber fallecido hace lustros su último campanero o campanera, desapareciendo así la lengua endémica de sus bronces. Afortunadamente hay un buen número de asociaciones de campaneros que llevan años recopilando y conservando vivos los toques manuales de campana que no se han perdido. Y en estas asociaciones hay gente joven implicada, así que esta vez parece que la sociedad ha llegado a tiempo para salvar una parte de la herencia cultural recibida.

La iniciativa ciudadana impulsa la recuperación de una motilla de la Edad del Bronce de La Mancha

El yacimiento de El Acequión (en Albacete), desde el año 2021, gracias a la iniciativa ciudadana, ha iniciado un proceso recuperación. Esta importante zona arqueológica fue objeto de diversas campañas de investigación y excavaciones arqueológicas a finales de la década de los 80. Tras estas, en las que se produjeron importantísimos descubrimientos en relación con la Edad de Bronce, el yacimiento quedó en el olvido hasta nuestros días. Ahora, desde el Área de Participación Ciudadana del Ayuntamiento de Albacete se han llevado a cabo las primeras actuaciones para frenar el deterioro y recuperar este bien de interés cultural tan distintivo de Castilla-La Mancha, con el objetivo de ponerla a disposición de la ciudadanía y la comunidad científica; un proceso guiado por los principios de la arqueología en comunidad y la arqueología social.

Luis Benítez de Lugo Enrich | Dpto. de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología, Universidad Complutense de Madrid
Francisco Fernández Cebrián | Participación Ciudadana, Ayuntamiento de Albacete

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5312>

Las motillas son un referente identitario para Castilla-La Mancha. No existe esta clase de monumentos en ningún otro lugar. Se trata de edificaciones construidas a finales del III milenio cal BC. Su número ronda las 50 unidades; se encuentran en peligro de desaparición, amenazadas constantemente por agresiones diversas y por el paso del tiempo. Este tipo de asentamientos forman parte de la Cultura de las Motillas, primera cultura descrita con personalidad propia en la región, que llegó a constituir un Estado embrionario en sus primeras etapas, que resultó fallido. Sus arquitecturas fueron de las más antiguas del sur de la Meseta, constituyendo un hito para la historia de la arquitectura de Castilla-La Mancha. Sólo tres de ellas han sido declaradas bien de interés cultural: El Acequión (Albacete) —la primera en obtener esta calificación—, El Azuer (Daimiel) y Los Palacios (Almagro).

El Acequión fue excavada durante cuatro meses entre 1986 y 1989, describiéndose en ella una ocupación durante la Edad del Bronce y otra durante la del Hierro; ambas separadas por un abandono del lugar de aproximadamente 1.000 años. En la actualidad es un sitio conocido internacionalmente y que ha generado abundante literatura científica.

El Ayuntamiento de Albacete acaba de poner en marcha un proyecto para recuperar este monumento, apoyado por la Diputación de Albacete, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Gobierno de España.

A consecuencia de una propuesta recibida en la herramienta de participación ciudadana creada por el Ayuntamiento (Fernández Cebrián 2024), en 2021 se tomó la firme decisión de adquirir la propiedad de los terrenos o la cesión de los mismos a largo plazo, como paso previo para recuperar el lugar para la investigación y la ciudadanía mediante la iniciativa Proyecto El Acequión. En enero de 2023 se llegó a un acuerdo con la familia Núñez-Robres Escrivá de Romaní, propietaria del yacimiento, para la cesión gratuita del uso de la motilla al Ayuntamiento por un plazo dilatado de tiempo.

A medio plazo se ha propuesto el desarrollo de los siguientes objetivos generales:

1. Conservación preventiva: recuperar y conservar el yacimiento. Será preciso un diagnóstico del estado actual del sitio, incluyendo la descripción de las causas de los deterioros y un mapa de patologías, con apoyo de nueva planimetría fotogramétrica que integre la infor-

mación y catas antiguas, en lo posible. Deberá contemplarse el análisis de morteros y elementos constructivos, a fin de abordar posteriormente las medidas de conservación preventiva adecuadas.

2. Investigación interdisciplinar: realizar estudios para construir un relato bien fundamentado sobre el significado del sitio. Se desarrollarán excavaciones arqueológicas para resolver problemas de la restauración del inmueble y de la interpretación del lugar.

3. Interpretación: crear un producto turístico cultural sostenible, que tenga como base la visita al yacimiento arqueológico; siempre atendiendo a la capacidad de carga del sitio y a su imprescindible relación con el Museo de Albacete.

4. Arqueología en comunidad: promover la participación ciudadana en los trabajos de investigación, difusión y conservación del yacimiento. Se trabajará en diferentes formatos y niveles, superando el rol pasivo tradicional con el cual el público es un mero espectador del conocimiento científico y de las actuaciones administrativas. Mediante estrategias de “arqueología social” se pondrá este recurso cultural, abandonado hasta ahora, al servicio del municipio. Se realizarán campañas de divulgación en centros escolares, de voluntariado y formación de estudiantes en prácticas, así como jornadas de puertas abiertas.

Entre 2022 y 2023 el Ayuntamiento de Albacete ha promovido en torno a la motilla de El Acequión las siguientes actividades, todas ellas adjudicadas mediante sus respectivos concursos públicos:

> Prospecciones intensivas de superficie y con georradar y magnetometría en el entorno de la motilla.

> Estudio traceológico de tres hachas de cobre y un puñal depositados en el Museo de Albacete.

> Documentación fotogramétrica, dibujo de láminas y elaboración de catálogo de materiales arqueológicos selectos depositados en el Museo de Albacete y en el Museo Arqueológico Nacional. Esta iniciativa ha contado



El Acequión en el Bronce Inicial (arriba), en el Bronce Medio (en medio) y durante la Edad del Hierro (abajo) | recreaciones Daniel Méndez-Revives y Luis Benítez de Lugo

con la colaboración económica del Instituto de Estudios Albacetenses.

> Recreaciones escénicas 3D, generales y de detalle. Este contrato ha incluido videos de la motilla durante el Bronce Inicial, en el Bronce Medio y, tras 1.200 años de abandono, en la Edad del Hierro. Otro video del proceso de modelado explica todo el trabajo desarrollado hasta conseguir los resultados obtenidos.

> Página web www.elacequion.es, en la que se han cargado todos los estudios realizados sobre la motilla. Incluye una exposición virtual 3D para poder apreciar a la perfección más de 60 piezas arqueológicas selectas de la motilla, además de las más de treinta referencias bibliográficas que explican este yacimiento arqueológico.

> Firma de dos convenios con la Universidad Complutense de Madrid para desarrollar actividades formativas universitarias (prácticas externas) y de investigación.

> Investigación arqueológica mediante campaña cofinanciada por el Ayuntamiento, Diputación Provincial (Instituto de Estudios Albacetenses), la Junta y la empresa privada E2IN2, por importe de 76.080 €.

> Vallado perimetral.

> Descastado de las colonias de conejos.

> Creación de un banco de recursos audiovisuales que incluye material fotográfico y video.

> Limpieza vegetal.

De esta forma, el Ayuntamiento de Albacete ha adoptado la decisión firme de conseguir que la motilla de El Acequión sea de titularidad pública, como paso imprescindible para frenar su deterioro, asegurar la recuperación de este bien cultural excepcional y poner al servicio de la ciudadanía este referente esencial de la identidad prehistórica de Castilla-La Mancha.

Una singularidad de este proyecto es que se promueve desde la Concejalía de Participación Ciudadana. Ello se



El Acequión en 2023, tras los trabajos de limpieza en la zona central promovidos por el Ayuntamiento de Albacete | foto Oppida

explica tanto por el origen de la iniciativa como porque este departamento municipal es un servicio transversal con relaciones y capacidad de coordinación con todas las áreas municipales, lo que proporciona fortaleza al proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Fernández Cebrián, F. (2024) Recuperar 'El Acequión' desde la Participación Ciudadana. Benítez de Lugo Enrich, L. (ed.) *Investigaciones arqueológicas y gestión de la motilla El Acequión (Albacete). 1985-2023*. Albacete: Ayuntamiento de Albacete-Instituto de Estudios Albacetenses
- Martín Morales, C. y Benítez de Lugo Enrich, L. (ed.) (2023) *Motilla 'El Acequión'. Catálogo de materiales arqueológicos selectos (1985-1989)*. Albacete: Ayuntamiento de Albacete

Agradecimientos

Viceconsejería de Cultura de Castilla-La Mancha, Museo de Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, familia Núñez-Robres Escrivá de Romaní, comité asesor y profesionales que han participado en el proyecto.

Nace la Red de Investigadores Patrimonialistas de Hispanoamérica

El pasado mes de octubre se constituía legalmente la Red de Investigadores Patrimonialistas de Hispanoamérica; de carácter internacional, la conforman expertos en patrimonio cultural de distintos ámbitos profesionales. El nacimiento de esta entidad ocurría en Sevilla, en el marco de un encuentro de la Red para tratar temas de economía y legislación en torno al patrimonio cultural como recurso fundamental del crecimiento en el marco de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030, organizado dentro de una convocatoria de internacionalización de la Universidad Internacional de Andalucía.

María Pablo-Romero Gil-Delgado, Javier Sánchez-Rivas | Red de Investigadores Patrimonialistas de Hispanoamérica

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5499>

El pasado 17 de octubre, la Iglesia de la Anunciación de Sevilla, uno de los emblemas del patrimonio cultural de la ciudad hispalense, y antigua sede de la Universidad de Sevilla, fue testigo del nacimiento¹ de la Red de Investigadores Patrimonialistas de Hispanoamérica, con científicos de España, México, Argentina, Italia, Perú y Portugal, expertos en el patrimonio cultural² desde ámbitos tan diferentes como la economía, la arquitectura, la legislación, la restauración, la estadística, etc.

El origen de la Red se enmarca en las relaciones académicas existentes desde 2017 entre los miembros fundadores a partir de proyectos de investigación, de innovación docente, la publicación de artículos y libros internacionales, estancias nacionales e internacionales de investigación y docencia, así como la participación y organización de congresos, seminarios y jornadas. El devenir de los años y éxito obtenido en estas iniciativas provocó la generación oficiosa de una red de investigación, con una visión transversal, en torno a la gestión del patrimonio cultural, que ha declinado, gracias al apoyo institucional y económico de la Universidad Internacional de Andalucía y la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla, fundamentalmente, en la creación de la Red de Investigadores Patrimonialistas de Hispanoamérica.

Entre los objetivos estratégicos de la Red, destaca la promoción y creación de equipos de trabajo interdiscipli-

nares sobre patrimonio cultural como medio para alcanzar crecimiento y desarrollo sostenible de las sociedades modernas; la promoción de la transferencia del conocimiento vinculada a los fines de la entidad entre los asociados, la comunidad universitaria, entidades públicas y privadas y la sociedad en general, así como potenciar aquellas iniciativas y acciones que fomenten la colaboración privada y pública vinculada a los fines perseguidos. Siendo este último punto especialmente importante, puesto que la Red se concibe como un órgano de reflexión independiente que permite profundizar en todos aquellos problemas susceptibles de solución a través de las distintas disciplinas integradas, por tanto, la vinculación público-privada al proyecto se convierte en un hito principal.

Esta Red de Patrimonialistas está llamada a ser testigo de una transformación de la política cultural internacional, de tal manera que se pueda implementar positivamente los resultados de las acciones de protección y conservación llevadas a cabo por el sector público.

Como primera acción académica de la Red ha sido la presentación del libro titulado *El Patrimonio Cultural, un recurso fundamental en el crecimiento económico sostenible de las sociedades modernas* editado por Tirant Lo Blach, que pone el foco de atención en la relevancia del patrimonio cultural como recurso de carácter económico que debe cuidarse y adecuarse a la sociedad y economía



Momento de la constitución de la Red | foto Luis Serrano

actual, pensando en los retos futuros. Los puntos de vista desde los que se aborda la cuestión son múltiples y diversos, conscientes de que el patrimonio cultural se integra en las sociedades que lo albergan, que siempre son plurales y se relaciona con múltiples ámbitos de la sociedad.

La creación de la Red se enmarcó dentro del desarrollo de los Encuentros hispanoamericanos de economía y derecho. El patrimonio cultural como recurso fundamental del crecimiento económico en el marco de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030, celebrado en Sevilla entre los días 16 y 18 de octubre, actividad que contó con el patrocinio de la UNIA, las Facultades de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad de Sevilla, IUSEM (Instituto de Economía y Negocios de la Universidad de Sevilla) y la Fundación Sevillana de la Zarzuela. En el encuentro se abordó de manera transversal y moderna el patrimonio cultural en torno a cuatro mesas de diálogo: la sostenibilidad como eje del Marco Europeo de Actuación sobre el Patrimonio Cultural; Legislación y Patrimonio Cultural, Marco Comparado España-Perú-Argentina; El Patrimonio Cultural en el siglo XXI; y Los Recursos Patrimoniales en la sostenibilidad económica de los entornos rurales.

La Fundación Sevillana de la Zarzuela puso el colofón al encuentro con el recital de canto y piano titulado *La Zarzuela en Hispanoamérica. Un recurso patrimonial tricentenario de la tradición cultural hispanoamericana*, a cargo de Jesús de Sancha y Aurora Galán, en el que se

hizo un recorrido por los países y regiones de España presentes en la fundación de la Red a través de la zarzuela, como emblema de la internacionalización de la cultura española.

NOTAS

1. La mesa presidencial estaba conformada por la Rectora de los Altos de la Guadalajara de México, Karla Plánter; el Director de Patrimonio de la Universidad de Sevilla, Luis Martínez Montiel; el Delegado del Rector de la UNIA, Arturo Chica Pérez; el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Juan Miguel González Gómez; y la Delegada de Cultura, Minerva Salas López, que actuaron como testigos de honor.

2. Aunque la Red naciente está abierta a la incorporación de nuevos miembros a título personal como institucional, los firmantes en el acto de la fundación fueron: de España, María Pablo-Romero, Javier Sánchez-Rivas, Miguel Polaino y Daniel Bilbao, de la Universidad de Sevilla; José Luis Sánchez-Ollero y Francisco Sánchez del Cubo, de la Universidad de Málaga; Genoveva Millán, de la Universidad Loyola Andalucía; Genoveva Dancausa, de la Universidad de Córdoba; Juan Antonio y José Mondéjar, de la Universidad de Castilla-La Mancha; Juan Ignacio Pulido, de la Universidad de Jaén; por parte de México, Rogelio Martínez, Luis Aguilar, Nadia Reus y Socorro Lobano de la Universidad de Guadalajara, Mónica Solórzano de la Universidad Jesuita del ITESO de Guadalajara; Carlos Hiriart de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; desde Argentina, Daniela Dupuy, de la Universidad Austral; como integrantes de Italia, Marco Tregua, de la Universidad de Nápoles Federico II; y Anna D'Auria, de la Universidad de Nápoles Oriental; de Perú, José Antonio Caro y Raúl Pariona, de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima; desde Portugal, Luis Cruz, de la Universidad de Coimbra.

Un cómic para la divulgación y enseñanza de la prospección arqueológica

Titulado *Triana y la Arqueología. Días de prospección*, está realizado en el marco de una colaboración entre el Instituto de Ciencias del Patrimonio y la Escuela de Artes Dionisio Ortiz de Córdoba. Con una extensión de 6 páginas de viñetas y dos de anexos, el cómic busca, entre otros aspectos, conseguir una mejor comprensión y valoración tanto del patrimonio arqueológico como de la propia arqueología. El cómic se incluye en la Serie ANAINA del INCIPIT, una serie difundida en acceso electrónico abierto y destinada a la publicación de obras de divulgación y recursos didácticos relacionados con el patrimonio cultural.

Leticia Tobalina-Pulido | INCIPIT, CSIC

Setefilla Jiménez Velasco | Ilustradora

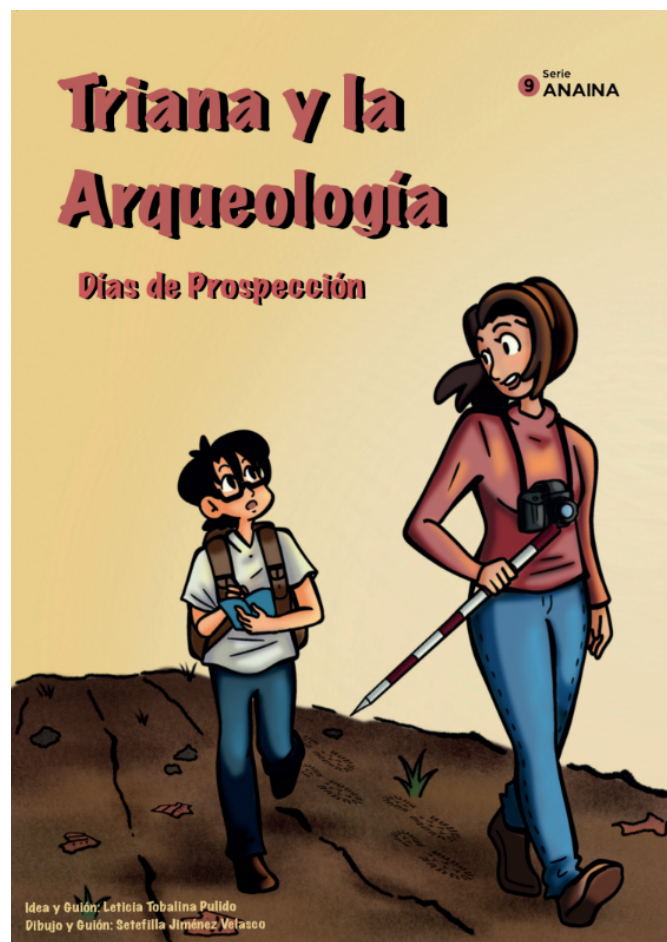
Vanesa Trevín Pita | Cado Arqueoloxía

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5437>

La imagen tiene una capacidad de enseñanza muy poderosa que, combinada con el texto, puede convertirla en una herramienta pedagógica y de divulgación fundamental. El cómic aúna en un mismo formato texto e imagen. Las viñetas, al combinar ambos medios de comunicación, permiten contar una historia de manera atractiva, teniendo “un gran potencial didáctico para la enseñanza de la Antigüedad y para concienciar a las nuevas generaciones sobre la importancia de conocer, cuidar, respetar y conservar el patrimonio histórico-artístico” (Becerra Romero y Jorge Godoy 2019). Así como entender que nuestra actual cultura es el resultado del patrimonio heredado.

En una disciplina como la arqueología, con muchos clichés y falsas creencias por parte del público general, el cómic se torna un interesante medio para transmitir conocimiento arqueológico de manera lúdica y sencilla, sin perder el rigor científico. Pese a ello, a día de hoy, los materiales de este tipo centrados en la metodología arqueológica que encontramos en el panorama nacional no son muy abundantes.

El uso del cómic como recurso didáctico y divulgativo en arqueología permite despertar el interés en la disciplina del público general al mismo tiempo que transmitir una serie de conocimientos que, de otra manera, quizás no



permeasen al mismo nivel. Es decir, la riqueza del cómic, como muy bien señala J.C. Sánchez Mateos, radica en la capacidad que tiene para “interrelacionar una amplísima gama de códigos que sirven para motivar el pensamiento crítico de las viñetas, para comprender qué se narra, cómo y la forma en la que nos lo presenta” (2022, 75). Todo ello está haciendo que muchas instituciones, como los museos, estén recurriendo al cómic como vía de divulgación patrimonial (Gómez Díaz 2019, 30). Así, el cómic *Triana y la Arqueología. Días de Prospección* nace como una herramienta de difusión educativa y divulgación científica en el ámbito de la metodología arqueológica. La idea del cómic surge en la intención de transmitir la investigación de una investigadora postdoctoral en un formato diferente y original como es el cómic. En arqueología, este proceso se suele vincular a acciones concretas como comunicar, divulgar, educar, aprender, participar o socializar. Así, desde la didáctica de la arqueología, el cómic busca, entre otros aspectos, tener una mejor comprensión y valoración tanto del patrimonio arqueológico como de la propia disciplina. El cómic, además, pretende incidir en los procesos de ciencia abierta, ya que traslada la investigación de una de las autoras a un formato accesible al público general, incidiendo en cuestiones de metodología arqueológica a través de la creatividad del formato en tebeo (Copeland 2009).

El cómic, presentado en el INCIPIT (CSIC) en junio de 2023 en el marco de las Jornadas Europeas de la Arqueología, fue creado en el marco del proyecto de prácticas de Setefilla Jiménez Velasco “Filly” (ilustradora) en el Instituto de Ciencias del Patrimonio (CSIC) como parte de su Ciclo Superior de Formación en Cómic (Escuela de Artes Dionisio Ortiz, Córdoba). Bajo la supervisión de Leticia Tobalina Pulido, investigadora postdoctoral Juan de la Cierva¹, el proyecto se desarrolló durante el mes de mayo de 2023.

Con una extensión de 6 páginas de viñetas y 2 páginas de anexo con las biografías de los personajes, es el primer volumen de una serie, estando previsto el segundo episodio para el mes de abril de este año 2024 gracias al apoyo de la Roman Society mediante una Archaeology Committee Grant. El guion del cómic ha sido realizado por Leticia Tobalina Pulido y Setefilla Jiménez Velasco con



Actividad divulgativa en la que se empleó el cómic como recurso educativo | foto Leticia Tobalina-Pulido

la colaboración de Vanesa Trevín Pita, también arqueóloga, corriendo a cargo de la segunda la ilustración.

Los personajes principales del cómic son Triana (investigadora) y Cris (estudiante en prácticas), completando el elenco otros cuatro personajes (Vane, David, Andrés y Mónica) así como un cameo de la propia dibujante (Filly) en una de las viñetas. Triana nos explica, a través del personaje de Cris, estudiante de prácticas, todo el proceso de cómo se realiza una prospección arqueológica.

Las dos primeras páginas del cómic están dedicadas a la presentación de los dos personajes principales, Triana y Cris, así como a mostrar el trabajo previo a la intervención arqueológica (revisión bibliográfica, petición de permisos, preparación de mapas de la zona). En la tercera y cuarta página los personajes se unen a un equipo de otras 4 personas para ir a campo a realizar una prospección intensiva, mostrando las diferentes viñetas el proceso de registro de materiales y las herramientas que son indispensables en este tipo de intervención arqueológica. Además, los personajes nos van indicando el tipo de materiales que van localizando para que el lector sepa qué tipo de registro están documentando y puedan extraer sus propias conclusiones sobre el yacimiento en el que están trabajando los personajes. En algunas viñetas se añaden cartelas con definiciones de conceptos importantes para introducir al lector en el vocabulario arqueológico.

La quinta página se centra en el trabajo de laboratorio (limpieza, siglado, inventario y dibujo de los materiales), mostrando la importancia de la realización de un buen registro y del depósito posterior de los materiales en el almacén/museo correspondiente. La última página con viñetas aborda una cuestión fundamental como es el tratamiento de los datos con la ayuda de equipos y aplicaciones informáticas. Además, el cómic finaliza haciendo una interpretación del tipo de yacimiento que localizaron en función de los restos arqueológicos documentados. Esto se efectúa mediante un diálogo entre Cris y Triana.

Para algunos recursos empleados en el cómic nos hemos basado en otros tebeos publicados como el de *Historia del Arte en cómic. El mundo clásico*, de P. Cifuentes (para el caso de las cartelas con los conceptos clave) o *El árbol que crecía en mi pared*, de L. Navarro (empleo del recurso de dejar una viñeta en blanco para despejar algunas de las páginas). Para el diseño de los personajes, la obra *Scott Pilgrim* de B. O-Malley fue un cómic de referencia.

Este pequeño tebeo permite, por tanto, acercar al público general, especialmente al alumnado de último ciclo de primaria y de secundaria, a la metodología arqueológica, mostrando el trabajo real de la arqueología con un lenguaje distendido, ameno y accesible. Parte, por tanto, de la teoría de Scott McCloud sobre el cómic, quien promueve una reinención del formato a la vez que hace hincapié en la capacidad de comunicación visual que tiene, habiendo actualmente una gran variedad de tipos de cómics y de estilos. Porque, en definitiva, el tebeo cuenta historias y tiene un gran poder de atracción. En nuestro caso, al centrarse en un aspecto muy concreto de la disciplina y tener una extensión en páginas corta, permite ser empleado tanto como herramienta educativa como de divulgación, ya que puede ser utilizada como material de apoyo en el aula de manera sencilla, pero también como recurso en actividades de divulgación en museos y centros de investigación. Así el tebeo busca que el lector pueda acercarse de manera lúdica y amena al día a día del trabajo en arqueología.

NOTAS

1. El contrato es parte de la ayuda FJC2020-043923-I, financiado por MCIN / AEI / 10.13039/501100011033, y por la Unión Europea "NextGenerationEU/PRTR.

BIBLIOGRAFÍA

- Becerra Romero, D. y Jorge Godoy, S. (2019) Descubrimiento y aprendizaje: la Arqueología y el Patrimonio vistos desde el cómic. *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, n.º 10
- Copeland, T. (2009) Archaeological heritage education: citizenship from the ground up. *Treballs d'Arqueologia*, n.º 15, pp. 9-20
- Gómez Díaz, A.M. (2019) Un cómic acerca la historia de Jorge Bonsor, el arqueólogo del Castillo de Mairena, al público juvenil. *revista PH*, n.º 97, pp. 30-32. Disponible en: <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4391> [Consulta: 09/01/2024]
- Jiménez Velasco, S. y Tobalina Pulido, L. (2023) *Triana y la Arqueología. Días de prospección*. Madrid: Incipit-CSIC (Anaina, Serie electrónica de monografías didácticas y de divulgación, 9). Disponible en: <https://doi.org/10.20350/digitalCSIC/15322> [Consulta: 09/01/2024]
- McCloud, S. (2007) *Entender el cómic*. Bilbao: Astiberri Ediciones
- Sánchez Mateos, J.C. (2021) Un gran poder conlleva una gran responsabilidad: Divulgación de las humanidades a través del cómic. *Revista Atlante: Cuadernos de Educación y Desarrollo*, vol. 13, n.º 7, pp. 70-83. Disponible en: <https://doi.org/10.51896/atlane/BEIS1935> [Consulta: 09/01/2024]

El CAS desarrolla un proyecto para identificar un posible navío de la Armada Española hundido en la costa de Málaga

En el transcurso del año 2023, se ha iniciado una serie de investigaciones dirigidas a determinar la identidad de los restos de un barco naufragado en la costa de Málaga. Estos estudios, a cargo de un equipo interdisciplinar formado por personal del Centro de Arqueología Subacuática del IAPH, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de las Universidades de Alicante y Gales, así como de la empresa de interpretación del patrimonio cultural La Sibila, están abarcando una amplia gama de métodos, técnicas y disciplinas científicas, incluyendo estudios documentales, arqueológicos y dendroarqueológicos. Solamente por medio de este enfoque podrán obtenerse datos suficientes que demuestren si los elementos existentes bajo el agua se corresponden con el navío *El Fernando*, hundido en el año 1760.

Milagros Alzaga García | Centro de Arqueología Subacuática, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5523>

Un equipo interdisciplinar formado por personal del Centro de Arqueología Subacuática del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de las Universidades de Alicante y Gales, así como de la empresa de interpretación del patrimonio cultural La Sibila, están llevando a cabo una investigación en un yacimiento arqueológico subacuático localizado en aguas que bañan el municipio de San Pedro de Alcántara (Marbella, Málaga). En concreto, sobre un fondo de arena y piedra y a una cota de profundidad que oscila entre los 6 y los 7 metros, se localizan los restos de un navío de gran envergadura, en el que destaca una robusta estructura constructiva característica de barcos de origen militar.

Los vestigios se dispersan en un área de 60-65 metros de longitud por 12 metros de anchura y presentan un óptimo estado de conservación. No obstante, el yacimiento ha sido objeto de un importante expolio y algunas de sus cuadernas vienen sufriendo una rápida degradación causada por los organismos bionaturales que se alimentan de materia orgánica.

La hipótesis de partida planteada, tras la localización de documentación histórica tanto en el Archivo General de Simancas como en el Archivo General de la Marina



Trabajos arqueológicos subacuáticos en el pecio de San Pedro de Alcántara (Marbella, Málaga) | foto Fondo gráfico IAPH (J.A. Moya)

“Álvaro de Bazán”, es que los restos referidos pudieran corresponderse con un navío militar español de mediados del siglo XVIII –*El Fernando*–, construido entre los años 1750-51 y que naufragó el año 1760 en la costa intermedia entre los municipios de Estepona y Marbella (provincia de Málaga). *El Fernando* era uno de los cuatro buques diseñados con objeto de implantar un nuevo sistema constructivo que fue introducido durante el período del Marqués de la Ensenada: el sistema a la inglesa de Jorge Juan. De esta forma, se pretendía que la Armada Española contara con barcos construidos siguiendo el sistema inglés.

Gracias a la información documental recopilada se sabe que *El Fernando* era un navío de tercera clase, proyectado con 84 codos y 4 pulgadas de eslora (48,37 metros) y 21 codos y 18 pulgadas de manga (12,5 metros), con un artillado oficial de 64-68 cañones. Su construcción se inició en el astillero de Esteiro (El Ferrol, Galicia) en 1750, siendo botado en 1751. Durante su vida en activo prestó diversos servicios a la Armada Española, destacando dos viajes al puerto de Veracruz, acompañado de varios navíos, entre ellos el Triunfante. En 1760, bajo el mando del capitán D. Jerónimo Antonio de Argomedo, se le encomendó una nueva misión la de trasladar, desde el Arsenal del Departamento Marítimo de Cádiz (La Carraca) al Departamento Marítimo de Cartagena, un cargamento de elementos de construcción naval, concretamente maderas para su propio carenado, junto a indumentaria militar –capotes, casacas, gorros, zapatos...–, armas ligeras, cartucheras, etc.

Con posterioridad a su partida, el día 16 de octubre de 1760, el navío *El Fernando* naufragó tras sobrepasar el Estrecho de Gibraltar. Un fuerte temporal, desatado el día 18 de octubre, desarboló todos sus mástiles. A consecuencia de ello, terminó embarrancando, según las fuentes documentales consultadas, en la Cala de la Guariza, en la zona de El Lance de las Bóvedas, situada en la costa intermedia entre Estepona y Marbella (Málaga). La actuación de su capitán fue sometida a consejo de guerra, siendo absuelto por el rey Fernando VI. Tras el naufragio se estableció en la playa un campamento base desde el que se coordinaron las operaciones de rescate llevadas a cabo por parte del personal del Arsenal de La Carraca (buzos, carpinteros, calafates, etc.), trabajos que se prolongaron durante varios meses.

Objetivos del proyecto

Con este proyecto de investigación se pretenden cubrir varios objetivos:

1. Respecto a la interpretación del yacimiento:

> Determinar la identificación del navío a través del análisis del sistema constructivo utilizado en la concepción de este, con el propósito de poder concretar la naciona-

lidad y período cronológico de los restos, así como verificar si se trata de *El Fernando*.

> Establecer, en la medida de lo posible, la causa concreta del naufragio y cómo aconteció éste.

2. Respecto a la protección:

> Concretar la extensión espacial del yacimiento de cara a incluir una mayor información en el Sistema de Gestión e Información de los Bienes Culturales de Andalucía (MOSAICO), así como solicitar su inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía como zona arqueológica, con la categoría de bien de interés cultural (BIC).

> Determinar los espacios potencialmente expoliados, así como las áreas que corren peligro de pérdida o deterioro al objeto de proponer medidas correctoras que garanticen la protección física de los restos.

> Adoptar medidas encaminadas a la concienciación sobre la relevancia de dicho patrimonio, así como la importancia que tiene su protección.

3. Respecto a la conservación:

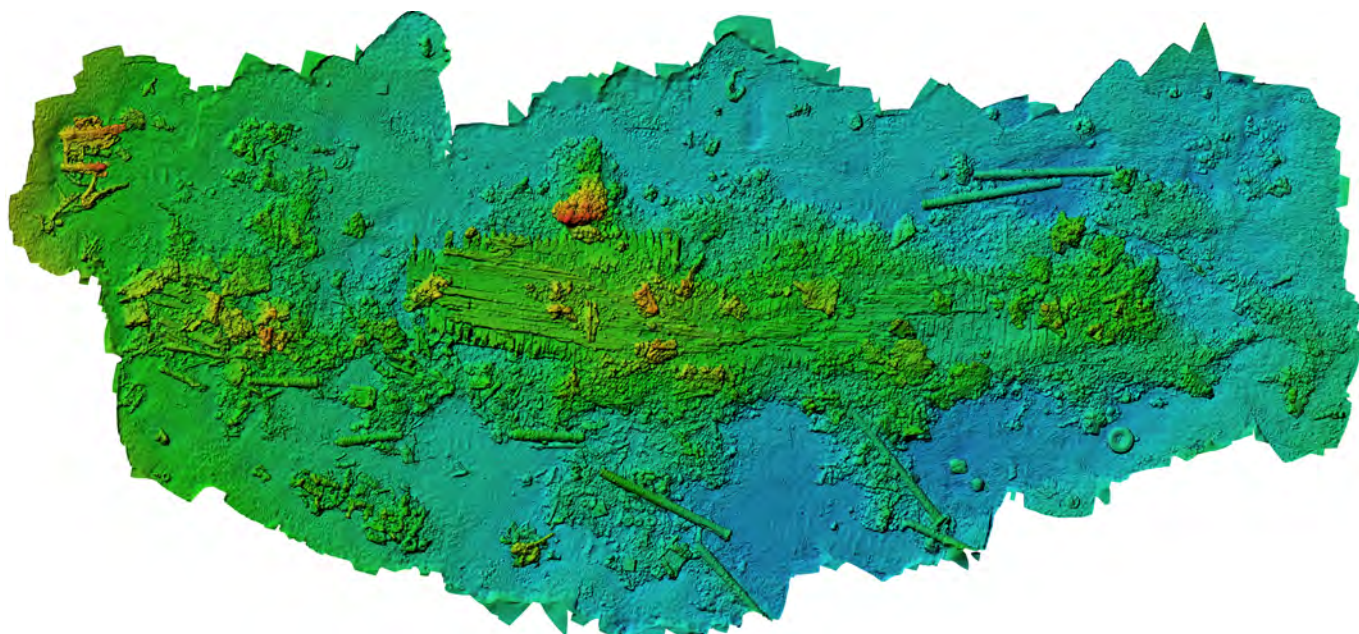
> Diagnosticar el grado de conservación de los restos con el fin de determinar actuaciones futuras que garanticen su preservación.

4. Respecto a la divulgación y difusión:

> Dar a conocer el yacimiento a la comunidad científica a través de congresos, jornadas, seminarios, publicaciones, etc.

> Dar a conocer este bien patrimonial por medio de un producto 3D.

> Iniciar la redacción de un anteproyecto encaminado a la puesta en valor del yacimiento, dado que se trata de un recurso cultural destacado y accesible que, enmarcado dentro de la economía azul, puede ser visitado por un gran número de personas, tanto mediante la práctica del



Modelo digital de elevación del yacimiento | foto Fondo gráfico del IAPH (J.A. Moya); Tratamiento digital: La Sibila interpretación del patrimonio cultural

buceo –desde embarcaciones–, como a nado –desde la propia playa–. Todo ello, unido a la realización de charlas y posibles exposiciones.

Conclusiones preliminares

Tras la realización de una primera campaña arqueológica se ha podido constatar que los restos arqueológicos que se conservan bajo el agua se corresponden con parte de la banda de estribor de un navío de gran envergadura, del que se conserva su codaste –la popa del navío está muy fragmentada– y el arranque de la roda. Son visibles también tres cañones de hierro, cuatro portas, imbornales y diversos zunchos de vigota.

Respecto al análisis de su arquitectura naval se puede señalar que se han localizado algunos indicios de posible construcción a la inglesa con elementos a la española. Posteriores campañas arqueológicas, así como los estudios archivísticos, de los materiales arqueológicos existentes y las investigaciones dendroarqueológicas que se están efectuando, proporcionarán datos relevantes que llevarán a concluir si realmente los vestigios se corresponden con el navío *El Fernando*, hundido en el año 1760.

Por otro lado, hay que destacar que debido a la importancia y fragilidad de este tipo de patrimonio subacuático y teniendo presente que constituye una parte destacada de nuestro patrimonio cultural, no sólo se ha considerado necesario llevar a cabo una labor de divulgación científica, sino también una difusión del conocimiento adquirido, transmitiendo a la sociedad su valor y vulnerabilidad, fomentando actitudes de defensa y disfrute del mismo.

Isabel Luque Ceballos | Dpto. de Formación, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico



> La cogestión. Trabajamos sobre la detección de necesidades que nos plantean los colectivos del patrimonio, así como sus profesionales de forma transversal². Este año

contamos como novedad con la participación del ICOM-España, el Grupo Español del Instituto Internacional de Conservación y la Asociación Andaluza de Egiptología; y mantenemos la colaboración habitual y consolidada con otros agentes del patrimonio. Asumimos la gestión de la programación con estas asociaciones profesionales, creando procesos compartidos.

> La innovación patrimonial. Entendida como aportaciones a la mejora significativa en la transferencia de conocimiento en patrimonio. Abordamos temáticas que dan respuesta a las demandas de actualidad. Esta edición presentamos la construcción del relato digital del patrimonio desde la museología y la educación; la educación patrimonial desde la interpretación del patrimonio; la conservación preventiva en museos en el marco de los Objetivos de Desarrollo Sostenible; la arquitectura vernácula con revestimiento de tierra en el marco de la bioconstrucción; el patrimonio en el ámbito de los tribunales de justicia; y el proyecto de investigación patrimonial desde su planteamiento, ejecución y difusión desde un caso concreto como es la intervención interdisciplinar sobre el Templo de Millones de Años de Tutmosis III (Luxor, Egipto).

> La transdisciplinariedad, como seña de identidad de la programación, en la que se puede leer una visión integral del patrimonio y su salvaguarda. Un relato en el que el patrimonio se concibe como una construcción social fluida e inclusiva.

> La conexión entre colectivos e instituciones nos enriquece y aporta flujos de conocimiento de ida y vuelta. Es el caso de la colaboración con la universidad que nos permite conectar el mundo académico con el profesional, desde la investigación aplicada al patrimonio. Así, por ejemplo, el IAPH aporta su experiencia al Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico (MARPH 24ª edición), al Máster Universitario en Conservación de Bienes Culturales (MUCBIC 2ª edición) y al Diploma de especialización en Interpretación del Patrimonio, Cultural y Natural (3ª edición). Por otro lado, gracias a las redes del IAAP y de la FAMP expandimos el aprendizaje patrimonial al territorio andaluz. Se trata de un efecto multiplicador que permite que nuestra labor traspase los muros simbólicos de la institución.



> La accesibilidad es un reto que se asume a través de las herramientas digitales. Los cursos de formación en línea comenzaron en el IAPH hace ya más de veinte años pero desde 2020 se suma a esta herramienta habitual en las programaciones de formación, el formato abierto y masivo. El MOOC de patrimonio cultural andaluz, elaborado por el personal del IAPH y en colaboración con el IAAP, apuesta por facilitar este aprendizaje. Este año se llevará a cabo la cuarta edición.

> Las redes se tejen de lo local a lo global, desde los agentes de proximidad hasta las entidades socias que desde Europa conforman el programa Erasmus+ TEHIC "Towards a European Heritage Interpretation Curriculum", en el que participa el IAPH desde la formación.

> La oportunidad de incorporar acciones de interés para los agentes patrimoniales. Lo que permite presentar una programación viva en continua revisión. El esqueleto se cimienta en los puntos ya citados, sin embargo, la planificación se nutre del devenir que la propia institución plantea entre sus necesidades de transferencia y las necesidades de las personas profesionales. Se trata de un ejercicio de gestión creativa que permite incorporar a lo largo del año otros temas de interés en formato de jornadas presenciales o videoconferencias con temas de actualidad.

Este camino tiene sus luces y sombras. Nos referimos a la situación de precariedad del sector profesional del patrimonio, así como la crisis global que afecta siempre a un aprendizaje que debería ser continuo a lo largo de la vida laboral de las personas protagonistas del patrimonio. El esfuerzo personal no supe siempre estos inconvenientes y la cogestión no está exenta de complejidades, aún así apostamos por la formación expandida, el patrimonio como proceso para mejorar la calidad de vida de las personas y el intercambio mutuo y continuo de conocimiento.

NOTAS

1. En la elaboración del programa anual de formación participan Julio Rodríguez Bisquert, Myriam Olmedo Morales y Martín Fernández Muñoz, del Departamento de Formación del IAPH.

2. Las entidades colaboradoras en 2024 son: Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, Asociación Andaluza de Antropología, Asociación Andaluza de Egiptología, Asociación Andaluza de Profesionales de la Gestión Cultural, Asociación Cultural Hornos de la Cal de Morón, Asociación de Archiveros de Andalucía, Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía, Asociación Española de Geografía, Asociación para la Interpretación del Patrimonio, ICOM-España, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Instituto Andaluz de Administración Pública, Grupo Español del Instituto Internacional de Conservación, Federación Andaluza de Municipios y Provincias, Universidad de Sevilla y Universidad Pablo de Olavide.

La publicación *revista PH* refuerza sus contenidos monográficos

¿Cuáles son sistemáticamente los números de *revista PH* más consultados por su público? La respuesta no ofrece dudas: aquellos cuyo contenido se centra de manera principal en un tema. El compendio de investigaciones, buenas prácticas en el territorio u opiniones controvertidas en torno a un contenido específico sobre patrimonio cultural resulta especialmente atractivo para nuestros lectores y lectoras. Por tanto, en ese esfuerzo de repensar cada cierto tiempo la publicación periódica de la Consejería de Turismo Cultura y Deporte, que desde 1992 coordina el IAPH, proponemos incluir en cada volumen una sección monográfica, coordinada y evaluada por una persona externa y experta en la materia. Los cambios se aplicarán de manera progresiva a lo largo de 2024.

Cinta Delgado Soler | Dpto. de Publicaciones, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5554>

Reorientación de “Artículos”

Este primer número del año en curso, *revista PH* 111 (febrero, 2024), reproduce por última vez el esquema de secciones habituales que se ha mantenido desde 2018: “Actualidad”, “Artículos”, “Debate” y “Reseñas”. Estas cuatro secciones, abiertas a la participación externa, se replicaban en dos de los volúmenes anuales y se modificaban en el último número de cada año (octubre), de carácter monográfico.

Durante 10 años (2013-2023), ha resultado muy significativo el proceso de revisión por pares externos a ciegas que ha operado sobre las propuestas que nos llega-

ban para publicarse en la sección “Artículos”, tanto en *revista PH* como en la extinta *PH investigación*. En este tiempo se han revisado rigurosamente más de 220 contribuciones, gracias al comprometido, desinteresado y, en ocasiones, arduo trabajo de los miembros del comité editorial de la publicación y del amplio equipo de evaluación. Gracias a estas personas y, también, a quienes han confiado su firma y su quehacer profesional e investigador al IAPH para ser sometidos al siempre incierto *peer-review*. Admitimos que en este tiempo se pudieron producir errores, por tratarse de una labor con un elevado grado de subjetividad pero garantizamos que siempre fue conducido con honestidad.





Portada monográfico titulado *De lo público al bien común: emergencia de otros modelos de gestión del patrimonio cultural*, publicado en 2020 y coordinado por Benito Burgos Barrantes



Portada de monográfico sobre *Buenas prácticas en conservación y revitalización del patrimonio cultural desde los ODS*, publicado en 2021 bajo la coordinación de Ignacio González-Varas Ibáñez

En este punto introducimos la primera de las novedades que incorporamos a la publicación periódica: continuamos con el proceso de evaluación externa de contribuciones, por lo que puede aportar a la calidad, innovación y credibilidad de los contenidos de la revista, pero lo aplicaremos sobre autores y autoras a los que previamente se haya invitado a participar en la sección “Artículos” del monográfico. Por tanto, renunciamos a la posibilidad de recibir y evaluar manuscritos no vinculados al tema y al guion que en cada volumen propongan sus coordinadores, como contrariamente hemos venido haciendo hasta revista *PH 111* inclusive.

Tres monográficos

El número de junio de 2024 (*revista PH 112*) se dedicará de forma monográfica a las buenas prácticas recientes llevadas a cabo por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en el ámbito de la intervención, investigación e innovación, documentación, comunicación y desarrollo del patrimonio cultural en Andalucía. Este volumen especial, de carácter institucional, y coordinado por el Consejo de Dirección del IAPH, representado por la Directora de Investigación y Transferencia, Marta Sameño, inaugu-

rá el ciclo de los monográficos, que viene para quedarse en la publicación cuatrimestral. Cada año, el comité editorial analizará las propuestas que puedan recibirse en la Redacción, valorando con especial interés aquellas que resulten novedosas, cercanas en el tiempo, proyectables territorialmente en Andalucía, España y América Latina y transdisciplinarias.

La participación en las secciones “Artículos” y “Proyectos y experiencias” de los monográficos se canalizará solo a través de la invitación por parte de quienes coordinen el contenido. Una persona experta e independiente de la coordinación evaluará dichos contenidos. Como en los procesos de revisión por pares al uso, las observaciones al contenido de la coordinación, junto con las de la persona revisora, serán remitidas a los autores de las contribuciones para su discusión e incorporación. A estos comentarios se unirán las apreciaciones de índole editorial sobre los textos e ilustraciones por parte de la Redacción de la revista.

En octubre de 2024 publicaremos un monográfico sobre Patrimonio y Universidad (*revista PH 113*) que respon-

derá plenamente al nuevo esquema que estamos proponiendo. Están trabajando ya sobre la materia Luis R. Méndez Rodríguez, Director General de Cultura y Patrimonio de la Universidad de Sevilla, y María Luisa Bellido Gant, Directora de Patrimonio de la Universidad de Granada, quienes coordinarán el número con el apoyo del comité editorial y, específicamente, de Juan A. Arenillas Torrejón, del Centro de Documentación y Estudios del IAPH.

Los monográficos continuarán abiertos a la presencia diversa de actores sociales e institucionales implicados en cada tema propuesto y mantendrán la pretensión de inspirar y ayudar en su labor a las personas que se ocupan del patrimonio cultural desde la investigación, la profesión y la ciudadanía, fundamentalmente en el ámbito iberoamericano.

Continúa la participación

La participación y la creación de redes han constituido siempre señas de identidad de *revista PH*, tanto en su formato impreso como, desde 2013 (n.º 83), digital; y así lo avalan sus cifras de tres décadas: más de 3000 firmas, más de 5.000 contribuciones y 111 números publicados, 35 de ellos de carácter temático. Todo el contenido se encuentra íntegro y gratuitamente disponible a través de la web del IAPH, en www.iaph.es/revistaph.

Además, sus contribuciones se ponen a disposición del público bajo una licencia *creative commons*, que permite su libre reproducción, siempre y cuando se cumplan unos mínimos requisitos de citación, uso no lucrativo y ausencia de manipulación. Las colaboraciones firmadas por autores personales se registran uniformemente a través del DOI (*digital object identifier*), aumentando su visibilidad, posibilidades de citación e interoperabilidad con otras plataformas o repositorios. Y los textos publicados se monitorizan desde 2019 a través de las denominadas altmétricas, que permiten analizar la presencia de las publicaciones en las redes sociales generalistas y académicas. La apertura a los colectivos sociales, profesiones e investigadores se mantiene a través de los monográficos, aunque se contribuya por invitación, y de las restantes secciones, “Actualidad” y “Reseñas”, de temática libre, y “Debate”, con contenidos vinculados al

monográfico, pero sin requerir invitación y sin evaluación externa. Nada cambia en este sentido.

Como propuesta cultural de calidad e interés público, confirmamos nuestra apuesta por una publicación periódica de carácter transversal, entre la ciudadanía y la investigación, entre el sector profesional y la Academia, entre las distintas disciplinas que componen y comparten el patrimonio cultural. Rigurosa, pero sin ahogar nuestro objeto de estudio en las aguas competitivas de los factores de impacto. Queremos seguir escuchándoles; confiamos en que les interese nuestra respuesta.

Concentración de óxido de estaño y su evolución en los esmaltes o vidriados de cerámicas de tipo Fajalauza (s. XV-XXI)

Alejandro Pinilla, Fernando Agua | Instituto de Historia, CSIC

Daniel Morales-Martín | Universidad Complutense de Madrid

Fátima Quijada, M.^a Ángeles Villegas, Manuel García-Heras | Instituto de Historia, CSIC

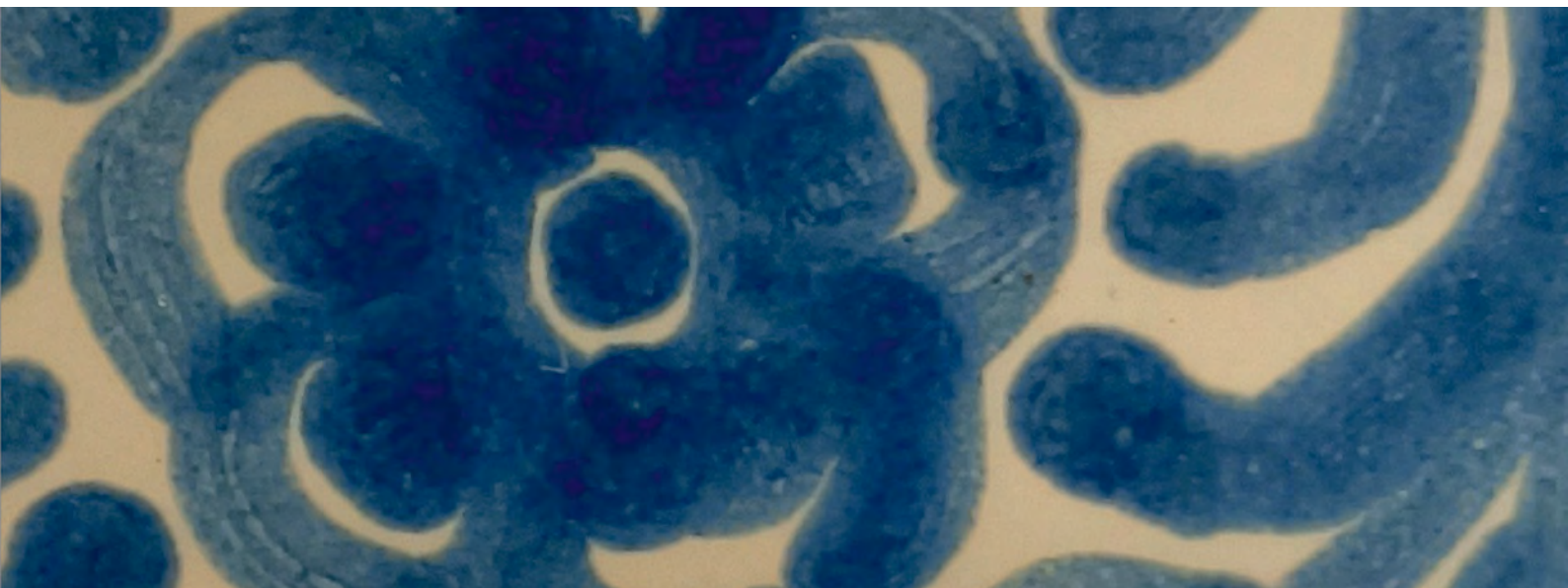
URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5459>

RESUMEN

Se presentan los resultados de la caracterización arqueométrica de los esmaltes o vidriados de una selección representativa de fragmentos de cerámica de tipo Fajalauza como parte de un amplio estudio sobre la evolución tecnológica de esta popular producción granadina. El conjunto cerámico comprende un amplio periodo cronológico que abarca desde finales de la época morisca en el siglo XV hasta las producciones actuales del siglo XXI. La caracterización arqueométrica se realizó mediante lupa binocular, fluorescencia de rayos X (FRX), difracción de rayos X (DRX), microscopía electrónica de barrido de emisión de campo (MEBEC), microanálisis de espectrometría de dispersión de energía de rayos X (EDS), análisis petrográfico mediante lámina delgada y espectrofotometría UV-Vis. Los resultados han proporcionado datos importantes sobre algunos de los procesos tecnológicos implicados en la producción de la cerámica de Fajalauza como la monococción, así como una progresiva disminución del contenido de SnO₂ empleado como opacificante en los esmaltes o vidriados que usan como base óxido de plomo (PbO). Así, mientras el contenido de PbO se mantiene estable (entre ~30-50 % en peso), la concentración de SnO₂ va disminuyendo desde ~12-15 % en peso en ejemplares de los siglos XVI y XVII hasta valores cercanos a 4 % en peso en cerámicas del siglo XIX. La constatación de este patrón puede relacionarse con el progresivo aumento del precio de este metal con el avance de los siglos, así como con su progresiva escasez. La sustitución de SnO₂ por zircona (ZrO₂) se ha verificado analíticamente en producciones desde finales del siglo XX.

Palabras clave

Arqueometría | Caracterización | Cerámica | Fajalauza | Tecnología | Esmaltes | Óxido de estaño | Opacificante | Zircona |



Concentration of tin oxide and its evolution in enamels or glazes of Fajalauza-type ceramics (15th-21st centuries AD)

ABSTRACT

The results of the archaeometric characterization of enamels or glazes of a representative selection of fragments of Fajalauza-type ceramics are presented as part of a large study on the technological evolution of this popular production from Granada. The ceramic assemblage covers a wide chronological range which encompasses from the late Moresque period in the 15th century AD up to 21st century AD contemporary productions. The archaeometric characterization was undertaken by binocular magnifying glass, X-ray fluorescence (XRF), X-ray diffraction (XRD), field emission scanning electron microscopy (FESEM), energy dispersive X-ray spectrometry (EDS) microanalysis, petrographic analysis by thin section and UV-Vis spectrophotometry. The results have provided important data on some of the technological processes involved in the production of Fajalauza-type ceramics, such as single firing, as well as a progressive decrease in the SnO_2 content used as an opacifier in enamels or glazes that use lead oxide (PbO) as a base. Thus, while the PbO content remains stable (between ~30-50 wt. %), the SnO_2 concentration decreases from ~12-15 wt. % in fragments from the 16th and 17th centuries AD up to values close to 4 wt. % in 19th century AD ceramics. The verification of this pattern can be related to the progressive increase in the price of this metal with the advance of the centuries, as well as with its progressive shortage. The replacement of SnO_2 by zirconia (ZrO_2) has been analytically verified in productions since the end of the 20th century AD.

Key words

Archaeometry | Characterization | Ceramic | Fajalauza | Technology | Enamels | Tin oxide | Opacifier | Zirconia |

Cómo citar: Pinilla, A., Agua, F., Morales-Martín, D., Quijada, F., Villegas, M.A. y García-Heras, M. (2024) Concentración de óxido de estaño y su evolución en los esmaltes o vidriados de cerámicas de tipo Fajalauza (s. XV-XXI). *revista PH*, n.º 111, pp. 44-59. Disponible en: www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5459 DOI 10.33349/2024.111.5459

Enviado: 10/10/2023 | **Aceptado:** 25/01/2024 | **Publicado:** 10/02/2024

Introducción

La cerámica de tipo Fajalauza es una producción popular de marcada identidad sociocultural en Granada y alrededores. Su denominación se acuñó a mediados del siglo XIX (el término aparece nombrado en 1841 en la revista local *La Alhambra*), debido a que algunos talleres que produjeron esta cerámica se ubicaron en el barrio del Albayzín de Granada junto a la puerta de Fajalauza (Cano y Garzón 2004). A pesar de que se trata de una cerámica bien conocida en los ámbitos históricos y artísticos, apenas se tienen datos sobre su producción, tecnología y características de sus particulares decoraciones. Con el fin de esclarecer estos interrogantes con relación al conocimiento científico de los materiales cerámicos históricos o arqueológicos, como el caso de la cerámica de tipo Fajalauza, son cada vez más numerosas las publicaciones que incluyen caracterizaciones químico-físicas con técnicas de análisis convencionales (Gómez Morón et ál. 2016; Fortes et ál. 2016).

El grupo de investigación CERVITRUM ha emprendido en los últimos años un amplio estudio arqueométrico sobre estas producciones granadinas para dar respuesta a algunos de los interrogantes planteados sobre su tecnología y sobre sus procesos de producción. Como parte de este estudio en esta contribución se presentan los resultados de la caracterización arqueométrica de los esmaltes o vidriados de una selección representativa de fragmentos y piezas de tipo Fajalauza, que abarca desde fragmentos con contextos arqueológicos fiables de finales de la época morisca en el siglo XV, pasando por materiales arqueológicos bien contextualizados de los siglos XVI al XIX, hasta piezas del siglo XXI. Los objetivos principales de este estudio consistieron en determinar la composición química de los esmaltes, trazar su evolución cronológica e identificar sus patrones de producción.

Antecedentes

El precedente estético de la cerámica de Fajalauza se sitúa en la típica decoración de color azul de la cerámica almohade y más tarde de la cerámica nazarí, cuyos alfares debieron adaptarse progresivamente a las nuevas condiciones motivadas por la conquista de Granada por los Reyes Católicos, que tuvieron como resultado unas decoraciones más escasas y menos estilizadas de los recipientes cerámicos, así como una tonalidad azul cada vez menos intensa a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Sin embargo, a partir del siglo XIX y con continuación en el siglo XX y por ende en el XXI, los motivos decorativos experimentan un notable impulso en el que predominan trazos más finos y decoraciones más profusas en las que se emplea un azul más intenso, a veces combinado también con verde

y, en menor medida, marrón, así como una imitación de las tonalidades azules más antiguas que actualmente se denominan “azul piedra” (Rodríguez Aguilera y Bordes García 2001).

En cualquier caso, la cerámica de Fajalauza se identifica con unas características comunes, como son el revestimiento de las piezas cerámicas con una capa o vidriado de esmalte blanco que se decora con color azul, verde y a veces marrón o violeta. Esta decoración, compuesta en general por motivos tradicionales en los que predominan flores, frutos o elementos vegetales y aves sobre el fondo de esmalte blanco, es la que mejor resume las características de la cerámica denominada de tipo Fajalauza.

Materiales analizados

Para llevar a cabo este estudio se realizó una selección representativa de fragmentos y piezas cerámicas de tipo Fajalauza desde época morisca hasta piezas elaboradas en el presente (siglo XXI). Hasta el momento se han analizado un total de 35 muestras procedentes en un número importante de casos de materiales arqueológicos con buenos contextos. Estas muestras se asocian a cuatro conjuntos:

1) Cerámicas denominadas pre-Fajalauza de los siglos XV y XVI (11 muestras), procedentes de recientes excavaciones arqueológicas realizadas en la ciudad de Granada en las calles San Gregorio Alto n.º 10, Camino Nuevo de San Nicolás n.º 10, con un depósito *in situ* de cerámica morisca, y Candiota n.º 6-12, esta última una casa nobiliaria de la familia Zayas (Rodríguez Aguilera y Morcillo Matillas 2020; Rodríguez Aguilera et ál. 2010).

2) Cerámicas de tipo Fajalauza de los siglos XVII y XVIII (13 muestras), procedentes de recientes excavaciones arqueológicas realizadas en la ciudad de Granada en las calles Bibarrambla n.º 12, un conjunto de inmuebles adosados a la muralla zirí, Candiota n.º 6-12, San Juan de los Reyes n.º 68-74 y María la Miel n.º 10 (Navarro Palazón, Rodríguez Aguilera y Jiménez Castillo 2017; Márquez Rodríguez 2017; Rodríguez Aguilera, Rodríguez Aguilera y Jódar Hódar 2021).

3) Cerámicas de tipo Fajalauza del siglo XIX (3 muestras), procedentes de las excavaciones efectuadas en el año 2019 en el edificio del Maristán nazarí de Granada, de un contexto fechado en 1843.

4) Cerámicas de tipo Fajalauza contemporáneas de los siglos XX y XXI (8 muestras). Este conjunto no se compone de muestras arqueológicas sino de colecciones privadas, así como de otras procedentes de la producción actual de la Fábrica de Cecilio Morales, fechadas entre los años 1920 y 2020.

Técnicas de observación y análisis utilizadas

En esta contribución se han empleado principalmente las técnicas de lupa binocular, microscopía electrónica de barrido de emisión de campo con microanálisis de energía de dispersión de rayos X (FESEM-EDS) y difracción de rayos X (DRX). No obstante, en el estudio arqueométrico en su conjunto también se están utilizando otras técnicas como espectrometría de fluorescencia de rayos X (FRX), análisis petrográfico mediante lámina delgada y espectrofotometría UV-Vis.

Se ha empleado una lupa binocular Motic SMZ 168 con cámara digital Moticam 2500. La microscopía electrónica de barrido se ha realizado con un equipo de emisión de campo Hitachi S-4800 de cátodo frío, trabajando con tensiones de aceleración de 15 kV sobre secciones de las muestras cerámicas pulidas a espejo con una suspensión acuosa de óxido de cerio y recubiertas con carbono con un vaporizador JEOL JEE4b. En general las imágenes se obtuvieron en modo de electrones retrodispersados. Los microanálisis por EDS se realizaron con un sistema Oxford X-Max de 20 mm² con resolución de 125 eV (Mn K α) acoplado al microscopio mencionado. Los análisis de DRX se realizaron sobre muestra en polvo, obtenida por molienda manual del fragmento cerámico con mortero y mano de ágata, con un difractómetro PANalytical X'Pert MPD, utilizando la radiación K α del cobre (1,54056 Å) y condiciones de trabajo de 45 kV y de 40 mA. Los difractogramas se registraron entre $2\theta = 5-60^\circ$, con un paso de ángulo de $0,03^\circ$ y un tiempo por paso de 2 s. La composición química elemental de las muestras se determinó por FRX con un equipo PANalytical, modelo Magi-X, de dispersión de longitudes de onda, provisto de un tubo de rayos X de ánodo de rodio de 2,4 kW. Las muestras se analizaron en polvo preparado en perla. Las perlas se obtuvieron por fusión a 1.100 °C con una perladora Perl'X3 de Philips.

Resultados y discusión

Composición química de los esmaltes o vidriados

La tabla 1 (p. 49) muestra los resultados de la composición química promedio, a partir de tres medidas realizadas en tres zonas distintas del esmalte, obtenidas tanto en áreas de coloración azul como, cuando fue posible, en áreas blancas de base. En todos los casos se trata de vidriados plúmbicos opacificados con óxido de estaño (SnO₂).

Los resultados indicaron una progresiva disminución del contenido de SnO₂ como opacificante en los esmaltes que usan como base óxido de plomo (PbO). Así, mientras el contenido de PbO se mantiene estable entre ~30,0

Muestra	Cronología	Na ₂ O	MgO	Al ₂ O ₃	SiO ₂	K ₂ O	CaO	Fe ₂ O ₃	CuO	ZnO	As ₂ O ₃	ZrO ₂	SnO ₂	PbO
Área azul														
F-02	Fin XV	1,1	---	3,3	40,4	3,6	2,5	1,8	---	---	0,1	---	6,4	40,8
F-05	Fin XVI	1,0	0,1	2,1	39,5	2,9	1,2	1,4	---	---	---	---	12,7	39,1
F-06	Fin XVI	0,9	0,9	3,3	44,3	2,3	2,8	1,0	---	---	---	---	10,6	33,9
F-07	Fin XVI	0,7	---	2,8	40,5	2,0	---	1,4	---	---	---	---	7,6	45,0
F-11	XVI-XVII	1,2	0,3	2,5	40,5	1,6	0,9	0,6	---	---	---	---	15,4	37,0
F-12	XVII	1,0	0,5	4,4	40,9	2,6	1,4	0,6	---	---	---	---	13,2	35,4
F-13	XVII	1,0	0,4	3,2	40,2	2,3	1,4	0,7	---	---	0,3	---	15,4	35,1
F-16	XVII-XVIII	0,9	0,7	4,8	52,5	3,5	4,7	1,7	---	---	---	---	7,2	24,0
F-17	XVII-XVIII	0,2	0,3	4,3	44,6	2,3	0,9	0,5	---	---	---	---	5,3	41,6
F-18	XVII-XVIII	0,6	0,7	4,6	50,2	3,0	2,1	---	---	---	---	---	5,9	32,9
F-23	XVIII	0,4	0,2	3,8	42,0	1,9	1,9	0,8	---	---	0,3	---	4,7	44,0
F-25	1843	0,6	0,4	3,3	39,0	1,5	3,8	0,8	---	---	0,4	---	5,2	45,0
F-26	1843	0,7	0,4	2,5	48,8	3,8	3,3	1,2	---	---	---	---	4,2	35,1
F-27	1843	---	2,0	2,5	46,1	1,6	7,4	---	---	---	---	---	8,1	32,3
F-32	1992	3,2	0,3	7,7	58,0	4,3	4,2	0,2	3,1	---	---	4,7	---	14,2
F-33	2010	2,6	---	8,4	64,2	2,7	2,7	---	---	---	---	9,4	---	10,0
F-34	2018	1,2	0,2	7,0	48,5	1,7	1,4	---	---	---	---	4,2	---	35,8
F-35	2020	1,5	0,5	10,6	64,2	6,2	6,7	0,3	---	3,8	---	6,2	---	---
Área blanca														
F-02	Fin XV	1,2	---	3,0	39,1	2,4	1,9	---	---	---	0,3	---	10,8	41,3
F-05	Fin XVI	1,1	---	2,8	41,4	2,7	0,6	1,2	---	---	---	---	11,5	38,7
F-07	Fin XVI	0,8	0,3	3,7	39,1	1,5	1,0	0,1	---	---	---	---	5,3	48,2
F-16	XVII-XVIII	1,2	0,4	4,8	48,2	3,0	3,3	0,4	---	---	---	---	8,3	30,4
F-17	XVII-XVIII	0,3	0,1	4,0	44,3	2,2	2,1	0,9	---	---	0,3	---	5,8	40,0
F-18	XVII-XVIII	0,5	0,5	3,7	46,3	2,3	1,9	0,2	---	---	0,4	---	6,0	38,2
F-19	XVII-XVIII	0,7	0,3	3,1	38,1	0,9	1,5	0,7	---	---	---	---	4,9	49,8
F-23	XVIII	0,6	0,4	3,6	38,6	1,5	1,8	0,6	---	---	---	---	6,4	46,5
F-25	1843	0,8	0,7	3,3	40,5	1,3	3,2	---	---	---	---	---	6,3	43,9
F-31	1977	0,9	0,2	1,8	40,2	1,5	1,4	0,6	---	---	---	---	3,8	49,6

Tabla 1. Resultados de los análisis mediante EDS (% en peso). (---) No detectado | fuente Grupo de investigación CERVITRUM, de todas las imágenes y gráficos del artículo, si no se indica lo contrario

y 50,0 % en peso, la concentración de SnO₂ va disminuyendo desde ~11,0 a 15,0 % en peso en ejemplares de los siglos XVI y XVII hasta valores comprendidos entre aproximadamente 4,0 y 8,0 % en peso en cerámicas de los siglos XVIII y XIX, con algunas excepciones como la concentración de SnO₂ de la muestra del conjunto pre-Fajalauza F-02 (6,4 % en peso), aunque en el área blanca se acerca más a los valores de las cerámicas de los siglos XVI y XVII (10,8 % en peso).

Los resultados también indicaron que el óxido de estaño dejó de utilizarse en la producción de cerámica de Fajalauza a partir de un determinado momento

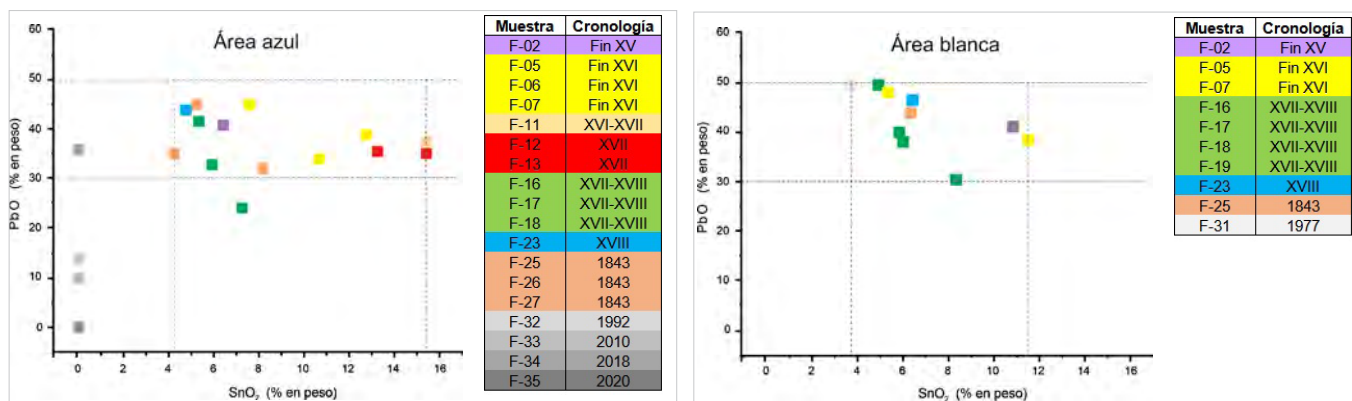


Figura 1. Diagrama binario de la concentración de SnO₂ frente a PbO (% en peso) en vidriados sobre área azul y sobre área blanca

del siglo XX. En muestras de 1992, 2010, 2018 y 2020 no se detecta (figura 1, área azul). Son en estas muestras contemporáneas producidas a finales del siglo XX y en el siglo XXI donde se detecta ZrO₂ (entre 4,2 y 9,4 % en peso), lo que parece indicar que el óxido de estaño se ha sustituido por óxido de zirconio solo desde fechas recientes, ya que una pieza de 1977 todavía contiene SnO₂ (figura 1, área blanca).

Espesor de los esmaltes o vidriados

El espesor promedio de los esmaltes se muestra en la figura 2 en la que puede observarse que, excepto una de las muestras (F-07), todas las cerámicas pertenecientes al conjunto denominado pre-Fajalauza de los siglos XV y XVI presentan un espesor promedio considerablemente inferior al del resto de los fragmentos estudiados. Esto es, entre aproximadamente 37 y 120 μm en las cerámicas de tipo pre-Fajalauza, frente a un intervalo que se sitúa desde 131 hasta 371 μm en el resto de las cerámicas estudiadas, lo cual significa que los esmaltes de las cerámicas moriscas de tradición nazarí eran en general mucho más finos. En aquellos casos en los que fue posible se calcularon los espesores tanto en las superficies externas como internas y en ningún ejemplo se detectaron diferencias importantes en el espesor de las capas de vidriado entre ambas superficies. Este dato sugiere que el vidriado debía aplicarse a las piezas sumergiéndolas por entero en un baño de esmalte líquido previo a su cocción.

Características de los esmaltes o vidriados

En la figura 3 (p. 51) se muestra el aspecto del vidriado de una de las muestras del conjunto denominado pre-Fajalauza. En la capa de vidriado de aspecto bastante homogéneo se observan burbujas esféricas de tamaño considerable, de entre 80 y 100 μm, así como la presencia de infundidos generalmente de cuarzo con bordes redondeados y sin evidencias de reacción. En la zona de la intercara de contacto entre el cuerpo cerámico y el

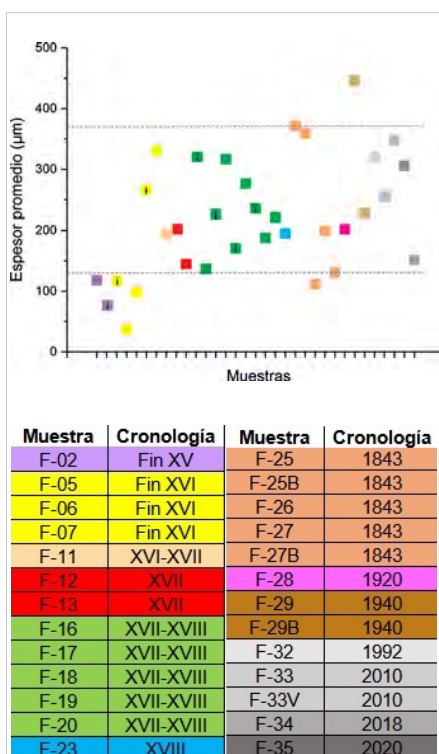


Figura 2. Espesor de los vidriados. Los espesores se han determinado en todos los casos en áreas azules excepto en las muestras con B (áreas blancas) y V (área verde). Las muestras con "i" se refieren a superficie interna

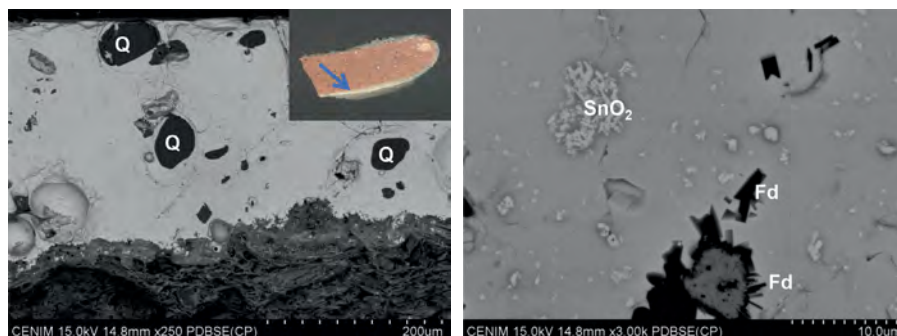


Figura 3. Micrografías de MEBEC de la muestra F-07 (conjunto pre-Fajalauza, fines del s. XVI) y resultados de los microanálisis EDS (% en peso). Fd Feldespato. Q Cuarzo

Zona	Al ₂ O ₃	SiO ₂	K ₂ O	SnO ₂	PbO
SnO ₂	1,3	11,8	---	73,8	13,1
Fd	15,8	69,0	12,5	---	2,7

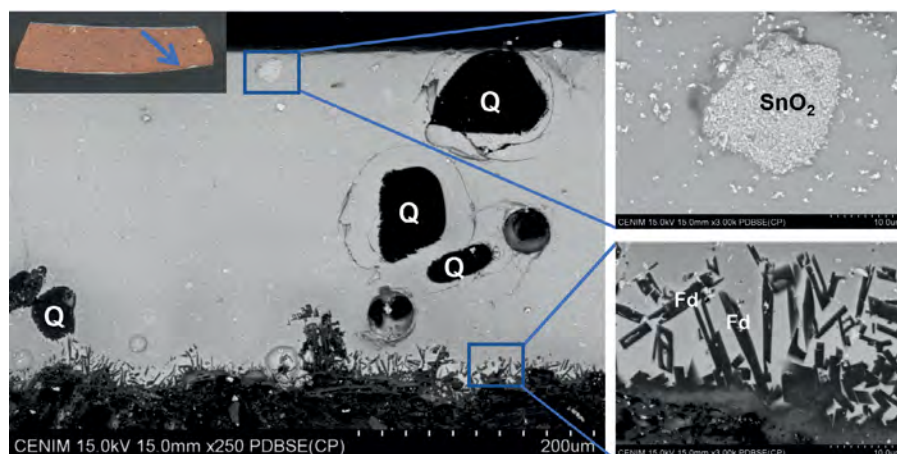


Figura 4. Micrografías de MEBEC de la muestra F-18 (conjunto Fajalauza de los siglos XVII y XVIII) y resultados de los microanálisis EDS (% en peso). Fd Feldespato. Q Cuarzo

Zona	Al ₂ O ₃	SiO ₂	K ₂ O	SnO ₂	PbO
SnO ₂	---	3,5	---	96,5	---
Fd	15,4	65,6	12,8	---	6,2

esmalte puede observarse una pequeña área de reacción en la que se han formado microcristales euhédricos de hábito alargado. La observación del esmalte a mayores aumentos permite identificar microcristales más claros de SnO₂ empleados como opacificante.

Estos microcristales de SnO₂ se muestran a veces formando agregados, lo que podría ser compatible con la adición de granos de casiterita mineral como aporte del óxido de estaño. Los resultados de los microanálisis mediante EDS sugieren que los microcristales euhédricos de hábito alargado podrían ser microcristales de feldespato potásico de tipo sanidina formados por un enfriamiento lento del esmalte aplicado a la cerámica. Este tipo de microcristales se han identificado también en otras cerámicas hispano moriscas de los siglos XIV y XV en los que se detecta la presencia de hasta un 5 % de plomo sustituyendo al potasio en la red de estos feldespatos (Molera et ál. 1993). En la cerámica pre-Fajalauza aquí analizada el porcentaje de PbO en los microcristales de sanidina asciende hasta 2,7 % en peso y el de K₂O a 12,5 % en peso.

El vidriado de una de las muestras del conjunto Fajalauza de los siglos XVII y XVIII se muestra en la figura 4. En este caso la capa de vidriado tiene

mayor espesor, aunque también presenta un aspecto bastante homogéneo. Hay también burbujas esféricas que en general son de menor tamaño (40-50 μm), así como infundidos generalmente de cuarzo, de mayor tamaño que en las muestras del conjunto anterior, en los que se observa reacción en el borde de grano.

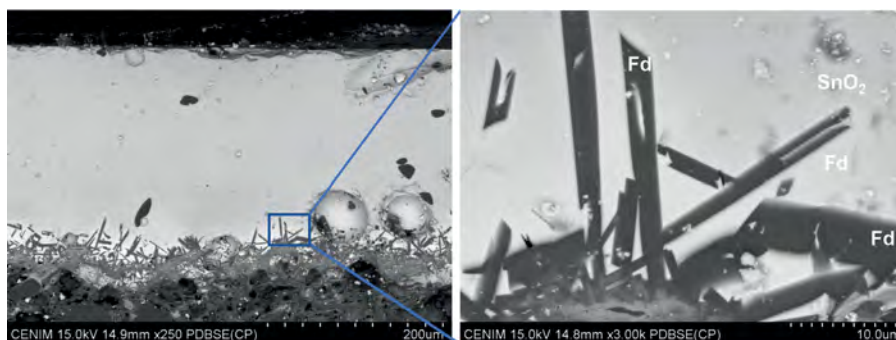
En la intercara de contacto entre el cuerpo cerámico y el esmalte se observa igualmente un área de reacción algo más pronunciada que en la muestra anterior y en la que también se advierten microcristales euhédricos de hábito alargado que pueden ser compatibles con la formación de feldespato potásico de tipo sanidina. En el esmalte a mayores aumentos también se identifican microcristales de opacificante de SnO_2 , tanto sueltos como formando agregados. Estos últimos pueden ser evidencias de la adición de granos de casiterita mineral. En los microanálisis EDS el porcentaje de PbO se sitúa en 6,2 % en peso mientras que el de K_2O es de 12,8 % en peso.

Las muestras de los conjuntos Fajalauza de los siglos XIX y XX son muy similares en su examen mediante MEBEC. Por ello y por razones de espacio solo se exponen las observaciones y resultados de una muestra del siglo XX (figura 5), que sigue el mismo patrón que las cerámicas de siglos anteriores. Es decir, esmalte homogéneo con burbujas esféricas y con presencia de infundidos, en este caso de menor tamaño que en ejemplos anteriores, y microcristales sueltos y a veces agregados de SnO_2 como opacificante. El área de reacción de la intercara de contacto entre el cuerpo cerámico y el esmalte aparece también bastante pronunciada y con la formación de microcristales euhédricos de feldespato potásico de tipo sanidina de mayor tamaño que en casos anteriores, cuyo porcentaje de PbO en los microanálisis EDS se sitúa en 4,9 % en peso frente a 11,8 % en peso de K_2O .

La presencia en el esmalte de las fases casiterita y sanidina se corroboró también mediante DRX a partir de una muestra del esmalte obtenida por raspado, en la que quedan patentes estas fases en relación con las que presenta el cuerpo cerámico (figura 6), en el cual puede estimarse una tempe-

Figura 5. Micrografías de MEBEC de la muestra F-29 (conjunto Fajalauza siglo XX, 1940) y resultados de los microanálisis EDS (% en peso). Fd Feldespato. Q Cuarzo

Zona	Al_2O_3	SiO_2	K_2O	SnO_2	PbO
SnO_2	---	1,8	---	98,2	---
Fd	18,0	65,3	11,8	---	4,9



ratura de cocción equivalente de alrededor de 850-900 °C, como se discutirá después en el siguiente apartado.

Por el contrario, en la figura 7, que se corresponde con el vidriado de un azulejo producido en 2020, se puede observar un esmalte bastante homogéneo, con muy pocas burbujas, sin apenas infundidos y prácticamente sin reacción en la intercara de contacto entre el cuerpo cerámico y el esmalte, ya que al ser un esmalte alcalino resulta menos agresivo para la base cerámica en la que se asienta que un esmalte rico en plomo. Asimismo, se han identificado microcristales de ZrO_2 que se emplea como opacificante, según se ha indicado en el apartado anterior sobre la composición química.

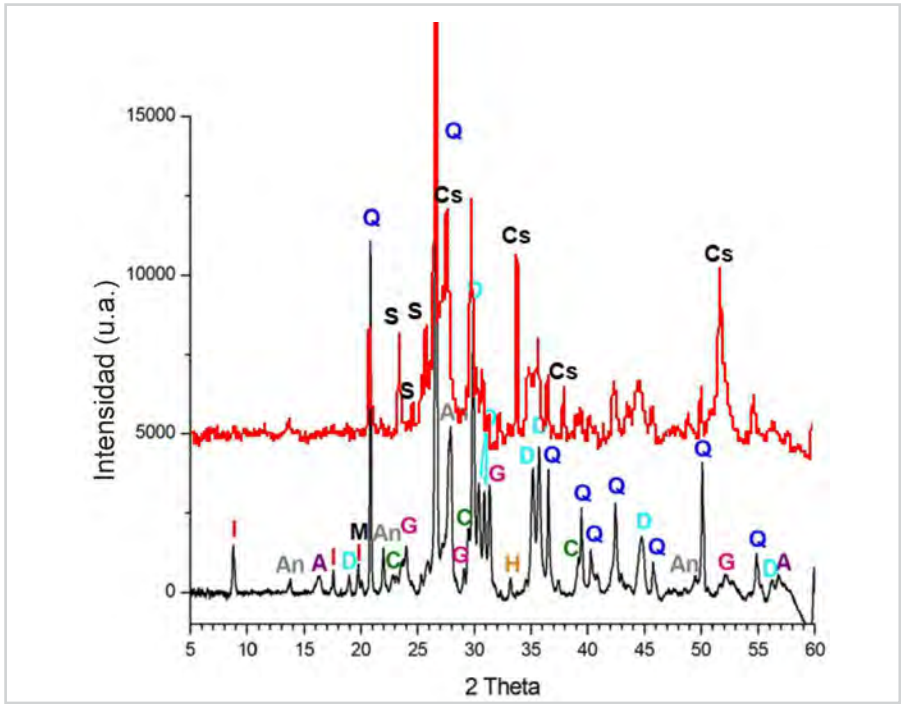


Figura 6. Difractogramas de rayos X de la muestra F-29 (conjunto Fajalauza siglo XX, 1940) obtenidos en el cuerpo cerámico (inferior en negro) y en el esmalte (superior en rojo). (A) Analcima. (An) Anortita. (C) Calcita. (Cs) Casiterita. (D) Diópsido (piroxeno). (G) Gehlenita. (H) Hematita. (I) Illita. (M) Mica. (S) Sanidina. (Q) Cuarzo

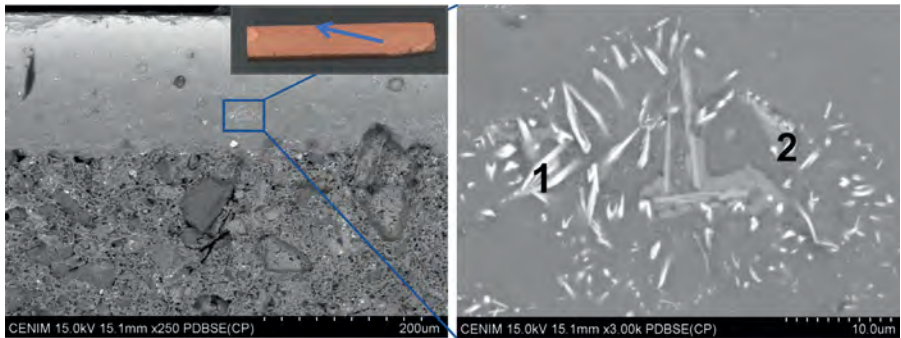


Figura 7. Micrografías de MEBEC de la muestra F-35 (conjunto Fajalauza siglo XXI, 2020) y resultados de los microanálisis EDS (% en peso)

Zona	Al ₂ O ₃	SiO ₂	K ₂ O	CaO	ZnO	ZrO ₂
1	3,7	43,8	1,9	3,8	2,6	44,2
2	6,0	47,1	3,2	2,2	2,9	38,6

Características del cuerpo cerámico

En general, el cuerpo cerámico de la mayoría de los fragmentos analizados de los cuatro conjuntos presenta una cocción oxidante bastante homogénea y se ha realizado siempre a partir de arcillas calcáreas, con un porcentaje promedio de CaO de 11,78 % en peso. El conjunto que presenta un porcentaje más elevado de CaO es el de cerámicas pre-Fajalauza (13,0 % en peso) frente a 11,1 % en peso de las cerámicas de los siglos XVII y XVIII, que es el conjunto que tiene una menor concentración de CaO.

En consecuencia, todos los difractogramas obtenidos a partir de los fragmentos de los cuatro conjuntos cerámicos muestran fases térmicamente neoformadas que son comunes en la calcinación de productos cerámicos calcáreos como son gehlenita, diópsido y anortita. Asimismo, en todos ellos, excepto en cerámicas muy recientes del siglo XXI, todavía están presentes reflexiones de illita y filosilicatos, lo que indica temperaturas de cocción equivalente que no habrían sobrepasado los 900-950 °C en la mayoría de los casos habida cuenta de que la illita y filosilicatos no experimentan una deshidroxilación completa hasta temperaturas superiores a 850-900 °C (Rice 2014). La gehlenita es un aluminosilicato de calcio y el diópsido un silicato de calcio y magnesio de la familia de los piroxenos, que se forman a partir de la reacción de CaO, en el caso de la gehlenita, o de CaO y MgO en el caso del diópsido, con los aluminosilicatos de la arcilla a temperaturas superiores a 850 °C. La anortita es también un aluminosilicato que comienza su formación a partir de 850-900 °C aproximadamente (Maggetti 1982).

Teniendo en cuenta los datos apuntados y a la vista del difractograma de una de las muestras de cerámica pre-Fajalauza se puede estimar una temperatura de cocción equivalente de entre 800 y 850 °C aproximadamente, dada la presencia de reflexiones de calcita todavía bastante importantes que indican que aún no se ha producido su disociación completa que ocurre por encima de 850 °C, y también dada la presencia de reflexiones de illita y filosilicatos, cuya total deshidroxilación solo ocurre por encima de 900 °C. Por ello en esta muestra solo se detectan fases incipientes de gehlenita, diópsido y anortita. Junto a estas fases se detectan también pequeñas reflexiones de hematita y también de analcima. La hematita se desarrolla a temperaturas superiores a 700 °C en condiciones oxidantes, aunque su cristalización se inhibe considerablemente en entornos ricos en CaO (Maniatis, Simopoulos y Kostikas 1981). Por este motivo no aparece muy desarrollada en esta cerámica. La analcima, por el contrario, es un aluminosilicato de sodio hidratado que se forma habitualmente durante el enterramiento en cerámicas calcáreas cocidas a temperatura elevada (Schwedt et ál. 2006). En esta muestra apenas aparece desarrollada ya que la cerámica no se coció a una muy elevada temperatura. En las imágenes a y b de la figura 8 (p. 55) se muestra un difractograma correspondiente a un fragmento cerámico del siglo XVIII. En

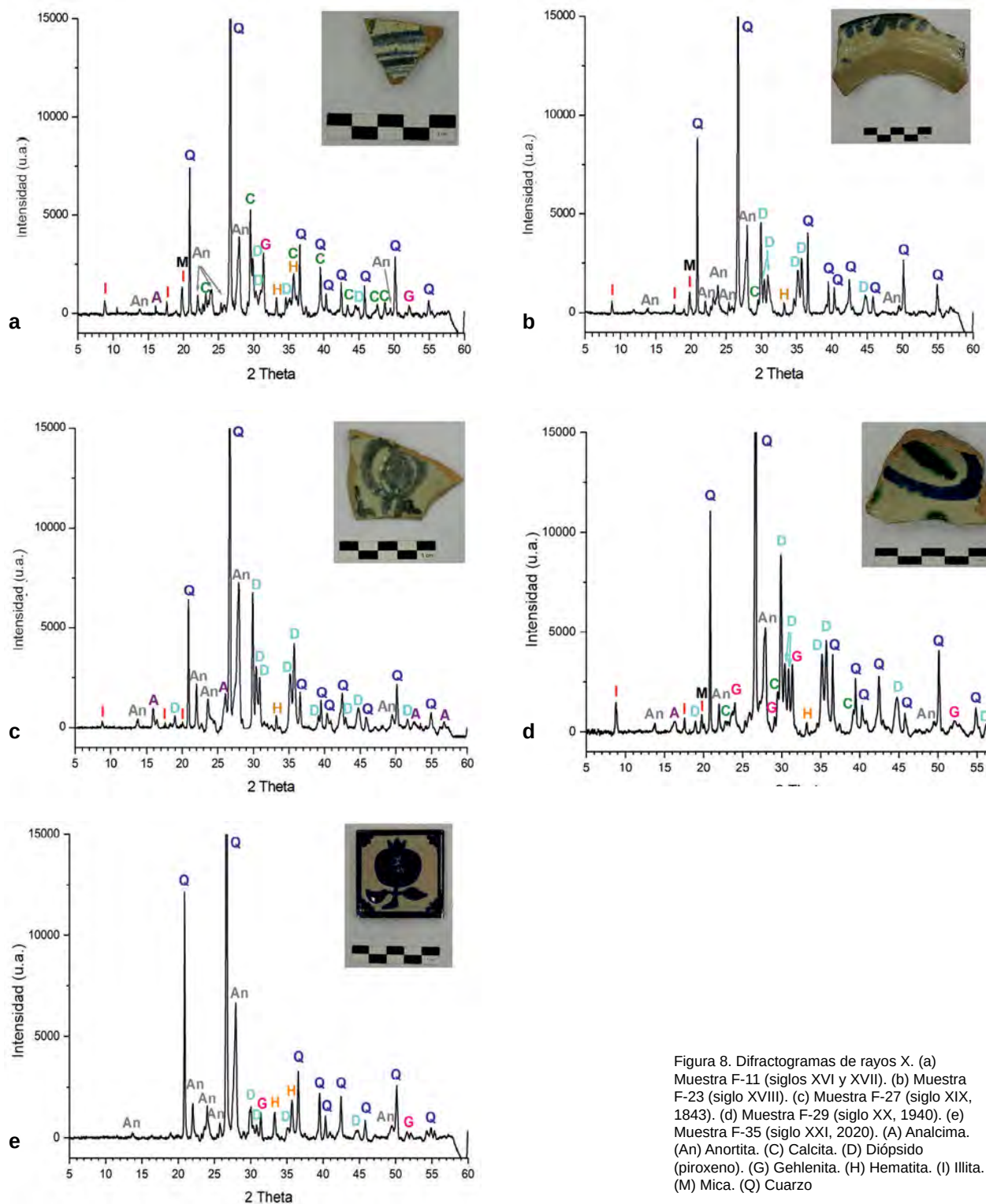


Figura 8. Difractogramas de rayos X. (a) Muestra F-11 (siglos XVI y XVII). (b) Muestra F-23 (siglo XVIII). (c) Muestra F-27 (siglo XIX, 1843). (d) Muestra F-29 (siglo XX, 1940). (e) Muestra F-35 (siglo XXI, 2020). (A) Analcima. (An) Anortita. (C) Calcita. (D) Diópsido (piroxeno). (G) Gehlenita. (H) Hematita. (I) Illita. (M) Mica. (Q) Cuarzo

este caso las reflexiones de las fases anortita y diópsido están un poco más desarrolladas, mientras que no aparecen reflexiones de gehlenita ni apenas de calcita, lo que indica que la temperatura de cocción equivalente podría estar próxima a 900 o 950 °C.

El fragmento de cerámica del siglo XIX (imagen c, figura 8) ofrece un difractograma muy similar al de la muestra anterior (imagen b, figura 8), por lo que podría establecerse una temperatura de cocción equivalente bastante próxima. En esta muestra se detecta, sin embargo, la presencia de la fase de alteración analcima frente a la ausencia de esta fase en la cerámica del siglo XVIII, que debe relacionarse con el distinto contenido de Na_2O que presentan ambos fragmentos y con distintas condiciones de enterramiento. En ambos casos, no obstante, se detecta una pequeña reflexión de hematita que sugiere una escasa cristalización por efecto del entorno rico en CaO .

La imagen d de la figura 8 muestra un difractograma de una cerámica producida en el siglo XX. Junto a las fases térmicamente neoformadas gehlenita, diópsido y anortita, se identifican todavía varias reflexiones de calcita y de illita y filosilicatos, lo cual podría indicar una temperatura de cocción equivalente ligeramente inferior de entre 850 y 900 °C, o bien la persistencia de filosilicatos no deshidroxilados completamente por efecto de este intervalo de temperatura.

Finalmente, el difractograma de un azulejo producido en 2020 se muestra en la imagen e de la figura 8. En este difractograma se detectan las tres fases neoformadas gehlenita, diópsido y anortita. Sin embargo, la que presenta reflexiones más desarrolladas es la anortita frente a gehlenita y diópsido. El aluminosilicato gehlenita se va transformando en anortita si la temperatura se eleva por encima de 1.000 °C y se mantiene constante durante cierto tiempo (Heimann y Maggetti 1981). Este hecho, junto a la ausencia de reflexiones de illita o filosilicatos, podría sugerir una temperatura de cocción equivalente ligeramente superior al resto de cerámicas analizadas que puede estimarse en torno a 1.000 o 1.050 °C.

Consideraciones finales

En una selección representativa de cerámicas de tipo Fajalauza fechadas desde el siglo XV hasta la actualidad se ha constatado que la concentración de SnO_2 en la capa de esmalte o vidriado de estas cerámicas varía considerablemente, en un intervalo de entre 3,8 y 15,4 % en peso. El contenido de SnO_2 además desciende de forma pronunciada a lo largo del tiempo. Mientras que en los siglos XVI y XVII la mayoría de los esmaltes analizados tiene una concentración de SnO_2 superior a 10,0 % en peso, desde el siglo XVIII todos los esmaltes presentan un contenido inferior a esta cantidad. Por el contrario,

en la concentración de PbO no se observa esta tendencia en el tiempo ya que se mantiene más o menos constante en una horquilla que se sitúa entre 24,0 y 49,8 % en peso, con alguna excepción en piezas elaboradas ya en el siglo XXI (por ejemplo, muestras F-33 y F-35) en las que el contenido de PbO va reduciéndose drásticamente por motivos de toxicidad industrial.

En líneas generales, se trata de esmaltes plúmbicos opacificados con SnO_2 , que contienen burbujas esféricas a veces de tamaño considerable, que suelen presentar infundidos de cuarzo generalmente sin evidencias de reacción en los bordes de grano y que muestran áreas de reacción en la intercara entre el cuerpo cerámico y el esmalte. En estas áreas se detecta el crecimiento de microcristales euhédricos de feldespatos potásicos de tipo sanidina que son producto de un enfriamiento lento después de la cocción. A partir de estas áreas de reacción entre el cuerpo cerámico y el esmalte, que ponen de manifiesto lo agresivo que puede llegar a ser un esmalte rico en PbO para la base cerámica, se puede inferir un proceso de monococción en el que el esmalte se cuece a la vez que el cuerpo cerámico en un solo proceso de cocción. Desde finales del siglo XVI el espesor de los esmaltes se mantiene constante, entre 131 y 371 μm , y es mucho más grueso que en las de tipo pre-Fajalauza, cuyos esmaltes en general no sobrepasan 120 μm de espesor. El conjunto de todos estos datos indica una clara continuidad tecnológica en las cerámicas producidas a partir de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, que contrasta con las cerámicas denominadas pre-Fajalauza del siglo XV y primera mitad del XVI y que tiene su reflejo histórico en el progresivo abandono de una tradición alfarera nazarí o andalusí por una tradición cerámica cristiana y más moderna que basa su conocimiento tecnológico en aquella más antigua (Rodríguez y Bordes 2001).

El SnO_2 utilizado como opacificante se aportó a partir de casiterita como sugiere la presencia de agregados microcristalinos en el esmalte. La creciente escasez de este metal y su progresivo aumento de precio parecen haber sido las causas de su decreciente concentración en los esmaltes elaborados a partir del siglo XVIII. Este proceso ha desembocado en la actualidad en la sustitución de SnO_2 por ZrO_2 , proceso que también se ha constatado analíticamente en los esmaltes de piezas cerámicas contemporáneas desde finales del siglo XX, y que ya apuntaba el alfarero Cecilio Morales de la fábrica de cerámica Fajalauza antes de su fallecimiento en 2022, en una entrevista publicada en noviembre de 2018 (Pozo Felguera 2018). La identificación de ZrO_2 podría convertirse, por lo demás, en un buen indicador para detectar posibles imitaciones de cerámica de Fajalauza teóricamente antiguas que pudieran entrar en mercados de antigüedades.

Agradecimientos

Los autores agradecen muy especialmente a Ángel Rodríguez Aguilera (Gespad Al-Andalus S.L.), Pedro Jiménez y Julio Navarro (Escuela de Estudios Árabes, EEA-CSIC) y Cecilio Madero Morales (Fundación Cerámica Fajalauza) la cesión de muestras para la realización de este estudio. También el apoyo económico de los proyectos HERICARE (Ref. PID2019-104220RB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033, Ministerio de Ciencia e Innovación) y TOP Heritage (Ref. S2018/NMT-4372, Comunidad de Madrid). A. Pinilla agradece un contrato de Ayudante de Investigación del programa de Garantía Juvenil de la Comunidad de Madrid (Ref. CAM20-IH-AI-01) y F. Quijada uno de Técnica de Laboratorio del mismo programa (Ref. CAM20-IH-TL-02). Finalmente, los autores también expresan su agradecimiento al apoyo profesional de la Plataforma Temática Interdisciplinar del CSIC Patrimonio Abierto: Investigación y Sociedad (PTI-PAIS).

BIBLIOGRAFÍA

- Cano, C. y Garzón, J.L. (2004) *La cerámica en Granada*. Granada: Diputación Provincial (Colección Los Libros de la Estrella)
- Fortes, F.J., López-Claros, M., Guirado, S. y Laserna, J. (2016) LIBS in cultural heritage: exploration and identification of objects at underwater archaeological sites. *revista PH investigación*, n.º 6, pp. 25-46. Disponible en: <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4064> [Consulta: 09/10/2023]
- Gómez Morón, A., Polvorinos del Río, A.J., Castaing, J. y Pleguezuelo, A. (2016) Ceramics by Niculoso Pisano and quantitative analysis of glazes using portable XRF. *revista PH investigación*, n.º 6, pp. 1-23. Disponible en: <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4063> [Consulta: 25/01/2024]
- Heimann, R.B. y Maggetti, M. (1981) Experiments on simulated burial of calcareous Terra Sigillata (mineralogical change): Preliminary results. En: *Scientific Studies in Ancient Ceramics*. London: British Museum Occasional Paper, n.º 19, pp. 163-177. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/285691108_Experiments_on_simulated_burial_of_calcareous_terra_sigillata_mineralogical_change_Preliminary_results [Consulta: 26/09/2023]
- Maggetti, M. (1982) Phase analysis and its significance for technology and origin. En: *Archaeological Ceramics*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, pp. 121-133. Disponible en: www.researchgate.net/publication/308308415_Phase_analysis_and_its_significance_for_technology_and_origin [Consulta: 26/09/2023]
- Maniatis, Y., Simopoulos, A., y Kostikas, K. (1981) Mössbauer study of the effect of calcium content on iron oxide transformations in fired clays. *Journal of the American Ceramic Society*, vol. 64, n.º 5, pp. 263-269. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/227634925_Mossbauer_Study_of_the_Effect_of_Calcium_Content_on_Iron_Oxide_Transformations_in_Fired_Clays [Consulta: 26/09/2023]
- Márquez Rodríguez, J. (2017) *La cerámica granadina entre los siglos XVII y XVIII: el lote cerámico de San Juan de los Reyes, n.º 68-74*. Trabajo Fin de Máster. Granada: Universidad de Granada
- Molera, J., Pradell, T., Martínez-Manent, S. y Vendrell-Saz, M. (1993) The growth of sanidine crystals in the lead of glazes of Hispano-Moresque pottery. *Applied Clay Science*, n.º 7, pp. 483-491. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/229168041_The_Growth_of_Sanidine_Crystals_in_the_Lead_Glaze_of_Hispano_Moresque_Pottery [Consulta: 26/09/2023]
- Navarro Palazón, J., Rodríguez Aguilera, A., y Jiménez Castillo, P. (2017) *Informe preliminar de la actividad arqueológica preventiva en calle San Juan de los Reyes n.º 68-74*. Granada: Escuela de Estudios Árabes, CSIC
- Pozo Felguera, G. (2018) Fajalauza, cinco siglos de la cerámica más granadina. *El Independiente de Granada*, 25 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://www.elindependientedegranada.es/cultura/fajalauza-cinco-siglos-ceramica-mas-granadina> [Consulta: 26/09/2023]
- Rice, P.M. (2014) *Pottery Analysis. A Sourcebook*. Chicago: University of Chicago Press, 2nd Edition
- Rodríguez Aguilera, A. y Bordes García, S. (2001) Precedentes de la cerámica granadina moderna: alfareros, centros productores y cerámica. En: *Cerámica Granadina, siglos XVI-XX, Catálogo de la Exposición*. Granada: Caja de Granada, pp. 51-116. Disponible en: <http://www.gespad.com/recursos/publicaciones/publi2.pdf> [Consulta: 26/09/2023]
- Rodríguez Aguilera, A. y Morcillo Matillas, F.J. (2020) Actividad arqueológica preventiva en camino nuevo de San Nicolás nº 10 esquina c/ María la Miel, Granada. *Anuario Arqueológico de Andalucía 2010*, pp. 1-23. Disponible en: www.juntadeandalucia.es/cultura/tabula/handle/20.500.11947/24244 [Consulta: 27/09/2023]
- Rodríguez Aguilera, A., Morcillo Matillas, F.J., García-Consuegra, J.M. y Rodríguez Aguilera, J. (2010) Excavación arqueológica en dos casas ziríes. Actividad arqueológica preventiva en calle Candiota n.º 6, 8 y 10, Granada. *Anuario Arqueológico de Andalucía 2005*, pp. 1393-1401. Disponible en: www.juntadeandalucia.es/cultura/tabula/handle/20.500.11947/3084 [Consulta: 27/09/2023]
- Rodríguez Aguilera, A., Rodríguez Aguilera, J. y Jódar Hódar, C. (2021) Nuevos datos sobre la muralla de la Medina de Granada en su flanco occidental. Actividad arqueológica preventiva en Bibarrambla 12 B y C, Granada. *Anuario Arqueológico de Andalucía 2019*, pp. 1-31. Disponible en: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/tabula/handle/20.500.11947/29149> [Consulta: 27/09/2023]
- Schwedt, A., Mommsen, H., Zacharias, N. y Buxeda, J. (2006) Alcaline crystallization and compositional profile. Comparing approaches to detect postdepositional alterations in archaeological pottery. *Archaeometry*, vol. 48, n.º 2, pp. 237-251

Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen

coordina Marisa González de Oleaga

En 2020 en Ciudad del Cabo la estatua del colonizador británico Cecil Rhode apareció decapitada después de que en 2015 le hubieran colgado una pancarta que decía: “racista, ladrón y asesino” (Cecil 2020). En 2021 la comunidad indígena de Punta Querandí del Gran Buenos Aires consiguió la restitución de ocho ancestros localizados en el Museo Nacional de La Plata y, ahora, reclaman la devolución de otros 42 (Requejo 2023). Estos son solo dos ejemplos de los cientos localizables en medios y redes sobre la polémica en torno a museos y monumentos como marcas del pasado colonial. Parafraseando a Marx: un fantasma recorre el mundo y no es otro que el que clama por la descolonización y resignificación de estos espacios. Tan es así que el debate llegó en 2016 al International Council of Museums (ICOM), el organismo consultor que representa a más de 20.000 museos. Fue entonces cuando la organización propuso revisar la tradicional definición de museo y barajó la incorporación del decálogo descolonizador (democratización en la toma de decisiones, diálogo crítico, trabajo colaborativo con los representados, justicia social, igualdad global, dignidad y bienestar mundial). Tres años más tarde, cuando los delegados nacionales tuvieron que votar la nueva definición, el 70 % decidió posponer la propuesta *sine die* (Noce 2019). Finalmente, en agosto de 2022 se llegó un acuerdo en la definición de museo (ICOM 2023).

En España, a fines de 2022, el tímido anuncio del ministro de Cultura sobre la posibilidad de formar una comisión para revisar las colecciones americanas, alojadas en los museos estatales, fue recibida con una sonora oposición que dejó sin efecto la propuesta (Sesé y Barranco 2022). La influencia benéfica y civilizadora de España en América y el recordatorio de que la descolonización¹ tuvo lugar durante las guerras de Independencia siguen siendo ingredientes del razonamiento vertebrador de la resistencia. ¿Pero es así? La descolonización política y administrativa se produjo entonces, pero los monumentos y los museos siguen naturalizando y ensalzando —a través de sus narrativas y del poderoso fetichismo del objeto— ese pasado colonial. Porque el colonialismo no solo es, como señala Wolfe (2006), un acontecimiento sino una estructura (de pensamiento) que ordena y organiza el mundo. Si hoy consideramos el colonialismo como un crimen, los museos y los monumentos que lo conmemoran son, en palabras de Wandile Kasibe (Valley 2019), *la escena del crimen*.

Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de descolonización y resignificación de museos y monumentos? ¿Es suficiente con devolver objetos y restos humanos a sus herederos? Pero ¿quiénes son los legítimos legatarios de culturas milenarias? ¿Y si éstos no poseen la infraestructura necesaria para salvaguardar esos materiales? ¿Quién debería financiar esa logística, al tratarse de objetos producto del saqueo? ¿Y si son materiales considerados como sagrados, dentro de la cultura productora, que no deben ser expuestos?

Si la repatriación es una de las formas de reconocimiento del colonialismo, ¿qué pasa con las narrativas que emanan de exposiciones y monumentos? ¿Qué significa resignificar monumentos? ¿Se trata de darles otro uso o de utilizar ese enclave conmemorativo como espacio de encuentro y reparación? ¿Qué pasa con las narrativas de los museos? ¿Basta con convertirlas en nuevos relatos? ¿Se trata de sustituir una narrativa por otra? ¿No corremos el riesgo de borrar su condición de documento de una época? Porque de lo que se trata es de desactivar la condición monumental de museos y monumentos preservando su cualidad documental. Pero el museo es algo más que un espacio de conservación es también una institución inscrita en el presente. ¿Y qué pasa con la mercantilización del museo a través del turismo que ha provocado la gentrificación —y la expulsión de los residentes más antiguos— del centro de las ciudades? Si la

descolonización debe abogar por el bienestar y la dignidad mundial ¿no debería denunciar e intentar corregir esta tendencia? No podemos cambiar el pasado, ese tiempo que conmemoran museos y monumentos, pero sí podemos inscribir su legado de otra manera en el presente. Esa es nuestra responsabilidad.

Marisa González de Oleaga | Dpto. de Historia Social y del Pensamiento Político, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, UNED

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5466>

NOTAS

1. Se ha barajado la “pirueta semántica” de que los territorios de ultramar nunca fueron colonias. Por lo tanto, la descolonización no se podría aplicar al caso español (González de Oleaga 2022).

BIBLIOGRAFÍA

- Cecil Rhodes statue in Cape Town has head removed (2020) *BBC News*, 15 de julio de 2020. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/world-africa-53420403> [Consulta: 19/09/2023]
- González de Oleaga, M. (2022) La derecha, la democracia y la descolonización de los museos: ¿nostalgia imperial? *CTXT, contexto de acción*, 24 de noviembre de 2022. Disponible en: <https://ctxt.es/es/20221101/Culturas/41376/museos-descolonizar-ministerio-de-cultura-miquel-iceta.htm> [Consulta: 19/09/2023]
- ICOM [International Council of Museums] (2023) *Museum Definition*. Disponible en: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [Consulta: 19/09/2023]
- Noce, V. (2019) What exactly is a Museum? Icom come to blows over new definition. *The Art Newspaper*, 19 de agosto de 2019. Disponible en: <https://www.theartnewspaper.com/2019/08/19/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition> [Consulta: 19/09/2023]
- Requejo, L. (2023) Nos sentimos incompletos sin los hermanos que faltan. *Página 12*, 4 de febrero de 2023. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/521063-nos-sentimos-incompletos-sin-los-hermanos-que-faltan#:~:text=Punta%20Querand%C3%AD%20se%20convirti%C3%B3%20en,la%20devoluci%C3%B3n%20de%2042%20m%C3%A1s> [Consulta: 19/09/2023]
- Sesé, T. y Barranco, J. (2022) La descolonización de los museos españoles desata una guerra cultural. *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 2022. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20221204/8633247/guerra-descolonizacion-museos-espanoles-debate.html> [Consulta: 19/09/2023]
- Valley, G. (2019) Decolonization can't just be a metaphor. *Mail and Guardian*, 14 de noviembre 2019. Disponible en: <https://mg.co.za/article/2019-11-14-00-decolonisation-cant-just-be-a-metaphor/> [Consulta: 19/09/2023]
- Wolfe, P. (2006) Settler Colonialism and the Elimination of the Native. *Journal of Genocide Research*, n.º 8, pp. 387-409

Dinámica de funcionamiento de la sección DEBATE

Este espacio de *revista PH* pretende poner en común los distintos puntos de vista sobre los temas de debate que se propongan, atendiendo a dos principios básicos: máxima libertad y respeto. Las opiniones vertidas en este espacio no representarán necesariamente el pensamiento del IAPH. Para más información: www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/Perspectivas

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga

Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen

Marisa González de Oleaga | Dpto. de Historia Social y del Pensamiento Político, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, UNED

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5553>

“Cuando Mr Katuuo consiguió finalmente en 2017 el permiso para entrar en los archivos del American Museum of Natural History tomó fotografías de dos de los cráneos que portaban inscripciones –sigladas a mano– con el número de inventario y la etiqueta ‘Herero’. La tinta negra impresa en los huesos pálidos aparecía junto a marcas claras de raspaduras. Los oficiales coloniales, que ya habían juntado muchas cabezas de difuntos¹, obligaron a las mujeres Ovaherero a hervir las cabezas (de sus propios familiares) y a raspar todo resto de carne usando para ello pedazos de cristal. Un teniente alemán, Graf Schweinitz, que fue testigo de estos crímenes, escribió: ‘la cocción de los muertos y los gritos violentos de locura seguirán haciendo eco para siempre en el silencio sagrado de la eternidad’”(Starzmann 2020)².

Este fragmento descriptivo sobre la ocupación alemana de Namibia tiene una doble virtualidad. Por un lado, recuerda las atrocidades cometidas por el colonialismo en nombre de la ciencia. Son cientos los ejemplos que se podrían poner. Este es solo uno, desgarrador y dramático. Por otro, esta pequeña escena sale al paso de las acusaciones de anacronismo que, una y otra vez, se lanzan contra las críticas y valoraciones actuales del pasado.

El pasado es un tiempo complejo, en el que conviven sistemas de valores muy diferentes, como pasa con la época que nos ha tocado vivir. El hecho de que haya valores hegemónicos en cualquiera de los dos períodos no nos habilita para creer, y hacer creer, que esos principios fueron y son los únicos existentes. La repugnancia y el horror que expresa el teniente alemán así lo confirma.



Prisioneros herero durante la ocupación alemana (1904) | fuente Wikipedia

Descolonizar el museo³

“If you desecrate a white grave, you wind up sitting in prison.
But desecrate an Indian grave, and you get a PhD”
Echo-Hawk

La descolonización de los museos es uno de los mantras de la cultura contemporánea. Lo es para los organismos internacionales reguladores de estos espacios y también para las instituciones nacionales de las que dependen. La polémica sobre qué es un museo llevó al ICOM en 2019 a suspender una avanzada propuesta de definición por considerarla utópica y, la nueva, mucho más moderada, no sería aprobada hasta 2022 (ICOM 2019, 2020, 2022). Esto indica la complejidad innegable del proceso de descolonización con políticas que van desde la restitución, repatriación y retorno de objetos y restos humanos hasta la incorporación de nuevas narrativas, pasando por la posibilidad de nuevas maneras de gestión de los museos. Estas han sido y son las medidas más comunes

impulsadas desde ese afán descolonizador, incluso circulan decálogos que guían este proceso (Sancho Querol y Amara Alves, Roigé Ventura y Canals Ossul). Solo voy a referirme a las políticas de restitución y a la inscripción de nuevas narrativas porque creo que son estas dos medidas las que tienen particular interés en el contexto español.

Restitución, retorno y repatriación de bienes culturales y restos humanos

"What we did was change the conversation from property rights to human rights"

Suzan Harjo

Como señala Shimrit Lee (2022) estos conceptos pueden parecer intercambiables, pero no lo son y cada uno representa un momento diferente en la historia de la descolonización de los museos. La idea de restituir objetos a sus legítimos dueños aparece en la década de los '60 y es una medida tomada por la Unesco en 1970 para evitar el tráfico ilegal de antigüedades entre los países de África, Sudamérica y el Sudeste Asiático y los de Norteamérica, Europa Occidental, los países del Golfo y Japón. Parece indudable el alcance de esta disposición que, sin embargo, resultó solo parcialmente eficaz: la *restitución* se basaba en las leyes de propiedad y únicamente se contemplaban los casos en los que se pudiera demostrar claramente la posesión original y el robo de esos objetos, capacitando solo a los Estados para hacer el reclamo excluyendo de esa posibilidad a otros actores como, por ejemplo, las comunidades indígenas. Además, la disposición no podía tener carácter retroactivo, por lo que solo tenía validez para el tráfico ilegal posterior a 1970, lo que dejaba fuera buena parte de los casos de expolio colonial. Es esa deficiencia la que provoca la idea de *retorno* (UNESCO 2024b) y la creación en 1978 de un comité intergubernamental que intentó solventar algunos de los problemas de la restitución como el marco temporal de aplicación, aunque los Estados siguieron siendo los únicos actores reconocidos (WIPO 1993).

Por último, la noción de *repatriación* se incorporó más tarde a la agenda internacional. Pero la repatriación

no trata solo de la devolución de objetos, es un concepto más amplio y simbólico que apela a la dignidad y al derecho de individuos y comunidades a establecer lazos con su pasado y su historia (Yanase de Rezende y Batista Pérez). Se trata de devolver la voz a los históricamente silenciados. Amparada en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de 2002, tanto los Estados como las diferentes comunidades que los componen pueden hacer reclamos sobre su cultura material ancestral incluyendo la posibilidad de devolución e inhumación de los restos humanos de sus antepasados⁴. Pero ¿quién decide la legitimidad de un grupo humano para considerarse heredero de cierto patrimonio cultural? Es la propia comunidad, identificados entre sí sus miembros y por comparación con otros, la que se legitima —a través de una memoria compartida y de saberes ancestrales— para reclamar el respeto a su tradición cultural y dentro de ella la devolución de la cultura material que la constituye (Manzanelli, Blanco-Urbe Quintero). ¿Y si ese grupo humano o comunidad no tiene medios o infraestructura para conservar y exponer ese patrimonio? ¿Qué pasaría si una parte de los objetos restituidos son considerados como sagrados y no deben ser expuestos o directamente deben ser destruidos? ¿Quién decide qué debe ser exhibido y qué no? ¿Y si dentro de la propia comunidad heredera de ese patrimonio hay opiniones diferentes sobre el destino de esas colecciones?

Es bastante evidente que la repatriación y, en menor medida, la restitución como políticas de descolonización implican el reconocimiento de un agravio histórico de índole moral o ética vinculado a lo que se ha dado en llamar "la herida colonial", transmitida de generación en generación (Vargas y Hayakawa).

¿Pero hasta dónde están dispuestos a llegar los museos occidentales para reparar lo irreparable? ¿No será todo ello parte de una estrategia de *whitewashing* o del *facewashing* que dice condenar el pasado mientras sostiene muchos de sus fundamentos en el presente? ¿No habría que pensar en otra R, la de reparación, para las medidas impulsadas desde el occidente desarrollado?

Nuevas narrativas

"They find themselves (the black and brown and indigenous children on field trips) staring at their ancestors through glass, whereas the colonizers' ancestors get statues"

Marz Saffore

Si la descolonización supone el reconocimiento y la valoración de un proceso histórico y, no nos olvidemos, la advertencia sobre una estructura de pensamiento como es el colonialismo, ese cambio en la apreciación debe figurar en las narrativas que produce y que circulan en el museo. La descolonización no puede ceñirse exclusivamente a la devolución de objetos o restos porque es, precisamente, la reconsideración y reevaluación de aquel proceso lo que mueve y provoca la restitución de esos materiales. La descolonización no es el final del camino sino una ruta a seguir (Pérez Manjarrez). Pero si la restitución de objetos y restos presentaba problemas —que intenté resumir en una serie de preguntas en el epígrafe anterior—, las nuevas narrativas no están exentas de dificultades tampoco. Son muchas las cuestiones que se abren al intentar dar cuenta de ese pasado de otra manera. Preguntas que tienen que ver con el *qué*, el *quién*, el *cómo* y el *para qué* de las narrativas que circulan en las exposiciones de los museos.

¿Qué exponer en un museo descolonizado? Los museos, esos formidables aparatos visuales, han utilizado durante décadas la cultura material para construir relatos. Descontextualizan objetos y los relocalizan dándoles, muchas veces, un sentido distinto al original. Esta estrategia les permitió ser parte de la construcción de la nacionalidad y también contribuyó a la difusión de los valores neocoloniales. En un mismo espacio el museo construyó una historia (imaginada) común y mostró cómo esas comunidades estaban llamadas a regir los destinos del mundo. El nacionalismo y el imperialismo resultan menos comprensibles sin el concurso del museo. Son los museos de historia nacional en América Latina —tan importantes en la formación de la ciudadanía— o los museos de historia y antropología de las metrópolis europeas donde, gracias a la antinomia de civilización y barbarie, se justifica(ba) el nuevo dominio colonial. El



Vitrina sobre la esclavitud en la exposición permanente del Museo de América (1994-2022) | foto Emiliano Abad García

museo no es el pasado, es solo una interpretación de lo acontecido (Sánchez Román). Parece que esta obviedad hay que repetirla una y mil veces porque el museo ha asimilado la verdad a la realidad⁵ desde sus inicios y, basándose en la idea de ciencia, ha intentado convencer a sus visitantes de que lo que allí se exponía era la verdad, con mayúsculas, el producto de un conocimiento basado en evidencias irrefutables. De ahí el carácter de santuario de estos espacios, la luz indirecta, la voz baja que reclama su visita.

Una de las primeras medidas que podrían tomar los museos es mostrar a las claras —mediante estrategias discursivas, a través de actividades concretas, haciendo uso de la polifonía— que lo que allí se expone es una mera interpretación, ni el pasado, ni la verdad. Que se trata de un conocimiento condicionado históricamente y, por tanto, falible, sesgado e interesado. A estas alturas todos sabemos y mucho se ha escrito sobre el propósito de control y dominio de la ciencia moderna. Las evidencias en las que se basa y que constituyen el *ethos* del museo son las que les permite satisfacer estos cometidos. La ciencia moderna, como saber, ha sido muy efectiva en el control y dominio de la naturaleza (y en su destrucción) y en la jerarquización, sometimiento y liquidación de otras culturas. Es un saber condicionado, es

un conocimiento con arreglo a fines; en definitiva, una perspectiva. Y esa condición relativa es la que debiera aparecer como primera medida de descolonización en el museo. En la exposición permanente del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, organizada por el entonces director José Pérez Gollán (2006-2013), aparecía un cartel a la entrada que daba cuenta de la condición histórica y relativa de los relatos de la exposición. Toda una declaración de principios que advertía al visitante de la historicidad de ese museo⁶.

¿Pero quién debería decidir qué exponer en el museo y cómo hacerlo? Tradicionalmente han sido los científicos, museólogos y académicos de las más diversas disciplinas los que han decidido los contenidos de una muestra o los ejes de las exposiciones de los museos. Ellos han sido los que han representado y naturalizado en sus espacios las jerarquías coloniales: ¿qué es arte? ¿Qué es artesanía? ¿Quiénes son pueblos con historia y quiénes no? Pero desde fines de la década de los 80 esto ha cambiado gracias a lo que se ha dado en llamar la *Nueva museología* que, si bien empezó como un intento de ampliar el circuito y las actividades de los museos, orientados a otros públicos, continuó ampliando el espectro de preguntas: ¿debemos centrarnos en los objetos o en los relatos? ¿El museo ha de ser un espacio de conservación o debe ampliar sus propósitos e incorporar el derecho de los representados a decidir sobre su representación? ¿Cuál ha de ser el rol del público, de los visitantes, toda vez que ya no son concebidos como consumidores pasivos sino como agentes de su propio conocimiento?

Cada vez son más frecuentes, sobre todo en el mundo anglosajón, exposiciones que incorporan a comunidades originarias en el arbitraje de una muestra o museos polifónicos que incorporan las perspectivas indígenas o nativas. Incluso tratándose de patrimonio sagrado o religioso. Hay casos, dentro de nuestro ámbito cultural, como es la incorporación del acervo de Nosso Sagrado al Museu da República en Brasil. Se trata de 519 objetos secuestrados por la policía en la ciudad de Río y que forman parte del legado de las religiones afrobrasileñas. Para su recuperación y transferencia se tomaron en consideración las

condiciones propuestas por los líderes religiosos, protagonistas y actores de todo el proceso (Versiani y Chagas).

¿Qué estrategias concretas se pueden usar en las exposiciones para alcanzar ese propósito? Las estrategias son variadas como lo son las propias características de estas instituciones. La problematización de conceptos –como patrimonio (Falcucci), cultura, museo– y de las propias perspectivas –decolonial, postcolonial– sería importante (Van Geertz), así como la posibilidad de renombrar esos espacios de representación y las formas en las que son mencionados los representados. Por ejemplo, en el caso de Bolivia –con 36 naciones y pueblos diferenciados– se planteó el problema de cómo llamar y nombrar la diversidad étnica y cultural del país. En la Asamblea Constituyente, los representantes de estas comunidades decidieron que el apelativo que mejor los representaba era: “indígenas, originarios, campesinos”, y, esta denominación incluyente ha permitido pensar el concepto de arte –y otros relacionados con la producción cultural– desde otro lugar (Castellón Quiroga).

El arte, las instalaciones artísticas, siempre menos pegadas a las exigencias del empirismo, han sido una constante en las nuevas formas de descolonizar las exposiciones de los museos. El *artivismo* curatorial que contextualiza la obra de arte y le devuelve sus muchos significados es un ejemplo (de Sousa). O la invitación cursada a artistas indígenas para que intervengan las exposiciones de nuestros museos, como se ha hecho en la exposición *BIBA Chamoru. Cultura e identidad en las Islas Marianas* en el Museo Nacional de Antropología de Madrid (Ferrándiz Gaudens). Pero también el arte como un medio a emplear por los indígenas para relacionarse con los objetos legados de otra manera, como hiciera Tanya Lukin Linklater o Fred Wilson en su intervención *Mining the Museum*. El arte como estrategia y los museos de arte como espacio para convocar a actores culturales (gestores, artistas, promotores) procedentes de Latinoamérica con discursos de-, post o anticoloniales y que han aportado a museos como el MACBA o el Reina Sofía un aire nuevo (Carrillo Castillo).



Cartel de la exposición en el Museo Nacional de Antropología de Madrid (2022)

Otra estrategia es musealizar el museo, es decir historizarlo, dar cuenta de su desarrollo y de sus estrategias históricas e historizadas. Porque no se trata de cambiar una narrativa por otra sino de desnaturalizar toda narrativa, entendiéndola como una construcción social. Tal vez así, con una idea de verdad a la baja o con la conciencia de que hay muchas ideas de verdad (de adecuación, de revelación) estemos más dispuestos al auténtico diálogo, al cruce de pareceres. Una suerte de museo del museo (Sáenz Jara).

La polifonía ha mostrado ser una buena manera para crear exposiciones más inclusivas. Muchas voces, distintas perspectivas, incluso dentro de los grupos subalternizados que pueden tener interpretaciones distintas sobre el patrimonio material e inmaterial con contenidos a veces incómodos como son el destino de los restos humanos expuestos (Pontes Giménez, González Casanova). Pero si los museos se resisten –a veces por cuestiones de presupuesto– a cambiar los relatos de las exposiciones permanentes, se pueden utilizar las exposiciones temporales para aligerar o desestabilizar aquellos contenidos. A las iniciativas públicas y estatales se han sumado las propuestas organizadas por ONG o asociaciones civiles como la emprendida por la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) quien en 2005 creó el Museo de la Memoria “Para que no se Repita” donde se intenta contradecir la información oficial sobre

la experiencia del terror en aquel país y el papel de los indígenas en esta lucha (Ramos López).

Por otra parte, hay grupos de activistas que toman esas exposiciones coloniales como documentos de una época y hacen visitas al margen de las decisiones del museo con la intención de cuestionarlas o deconstruirlas. Un buen ejemplo de esto son las actividades educativas, *Countering Fake News and Conspiracy Theories*, organizadas por Leonard Schmieding en el museo House Bastian (Berlín), con el propósito de dialogar con los jóvenes sobre las falsas creencias y los bulos de la extrema derecha, o las *Uncomfortable Art Tours* que organiza desde 2017 Alice Procter en siete instituciones londinenses, donde cuestiona cómo el colonialismo ha creado y financiado las colecciones más importantes. Otro ejemplo de estas iniciativas: los contraitinerarios que organizan grupos como el Black Youth Project 100 (BYP100) para destacar el supremacismo blanco en las colecciones y exposiciones museísticas. O la llevada a cabo durante casi tres décadas por quien esto escribe en el marco de visitas de estudiantes norteamericanos de la Fundación Ortega y Gasset y profesores del Instituto Cervantes al Museo de América de Madrid. Una intervención didáctica en torno a un protocolo de análisis, *Aprender a mirar, enseñar a ver*, que a través de preguntas interroga el pasado expuesto en el museo



Familiares de víctimas de desaparecidos visitan el museo de ANFASEP en Ayacucho (noviembre de 2011) | foto Catherine Binet

(González Oleaga 2018). Iniciativas todas ellas que pueden contribuir a cuestionar los férreos límites de la “afasia colonial” (Krizmanics).

Todo esto lleva a una nueva o a nuevas ideas de museo. Pero esas nuevas ideas de museo ¿cómo se ensamblan con su carácter original, creador de identidades nacionales y neocoloniales? Si bien es cierto que el museo como institución puede ser permeable (Calvo Chacón), ¿se puede revertir a voluntad su ADN?, ¿no hay cierta inercia institucional que dificulta esta nueva noción de museo?, ¿no deberíamos pensar en otra denominación para estos espacios decoloniales?

¿Para qué? Si tomamos el largo plazo y observamos la historia de la institución desde el siglo XIX, veremos lo mucho que ha cambiado la definición de museo. Desde espacio de educación y adoctrinamiento en los valores nacionales y neocoloniales a zona de contacto, lugar de participación donde los representados pueden tener su voz no solo en los contenidos de una exposición sino también en la gestión de la institución y donde los visitantes son considerados agentes activos en la construcción y promoción del conocimiento. Solo con comparar las tres definiciones dadas por el ICOM entre 1974 y 2022, incluyendo la abortada definición de 2019, podremos advertir esa evolución, pero,



Logotipo de Black Youth Project 100, una organización de jóvenes afroamericanos en los Estados Unidos

the exhibitionist



The Exhibitionist

también, el largo camino que aún queda en la descolonización de los museos. Cada una de estas definiciones fue producto de acalorados y enconados debates. Desde la inclusión de enunciados, hoy aparentemente inofensivos como “institución sin fines de lucro (...) al servicio de la sociedad” –que para algunos profesionales del llamado mundo libre era la prueba de la injerencia comunista en estos asuntos– hasta la solución de compromiso de 2022 que utiliza conceptos vagos e interpretables como “diversidad”, “inclusión”, “sostenibilidad” o “comunidad”. Desde “el hombre y su entorno” como fuente de la evidencia a “patrimonio material e inmaterial”. Pero si se lee con detenimiento la propuesta presentada en el ICOM en 2019 –esa que obligó a postergar el cambio de definición– aparecen todos esos términos de difícil inclusión que podríamos considerar como límites a lo que, tal vez, el museo como institución pueda metabolizar: “democratización”, “diálogo crítico”, “pasados y futuros”, “conflictos”, “memorias”, “igualdad de derechos e igualdad de acceso”, “(los museos) trabajan con y para las comunidades”, “dignidad humana”, “justicia social”, “igualdad y bienestar”. Fueron los museos europeos los más reticentes a aceptar esta definición y sus representantes alegaron que arramplaba con la esencia de lo que (ellos) se entendía(n) por museo: la colección (ICOM 2020).

¿No deberían los museos europeos preguntarse por ese apego a la cultura material, por ese fetichismo del objeto,

por esa necesidad imperiosa de retener esas evidencias a toda costa? ¿No es esta insistencia en la custodia y conservación de materiales otra forma (paternalista) de colonialismo? ¿No sería esta pregunta por las resistencias propias también una manera de descolonizar el museo? ¿Por qué tiene el museo tanto empeño en las colecciones que representan a otras culturas? ¿No estaremos empezando la casa por la ventana queriendo descolonizar el museo que no es sino una institución dentro de nuestras sociedades colonizadoras/colonizadas? ¿No cabría hablar de la necesidad de descolonizar la sociedad como punto de partida para iniciar el proceso en los museos (Estaba Amaiz)?

La pérdida de la inocencia. Las políticas de descolonización son un imperativo ético y político, pero no podemos engañarnos: incluso si son exitosas, serán, a lo sumo, una parte pequeña de la respuesta. No todo se resuelve en el museo. Los Estados están dispuestos a representar atrocidades cuando se trata de crímenes ajenos y muestran todo tipo de reticencias cuando tienen que abordar el pasado propio. En los casos en los que esos crímenes son finalmente representados -como es el caso emblemático de Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana- el eje de la exposición se desplaza del pasado al presente y se ensalza a la sociedad que ha conseguido liberarse de ese lastre. Estos museos “amables e inofensivos” (Rosales Rubio) son instrumentos de cierto narcisismo social que pretende mostrarnos que el horror ha quedado atrás y que ahora vivimos, por contraste, en el mejor de los mundos.

Pero el museo ha sido y es un dispositivo ligado al poder y las propias ideas de patrimonio (Falcucci) y conservación están relacionadas con intereses de género, raza y clase (Palacios González). Esto es, están históricamente condicionadas. No creo que sea ninguna sorpresa ni ningún descubrimiento afirmar que el patrimonio es producto y refleja las desigualdades sociales (Martínez Gómez), como tampoco que la guerra o el imperialismo son los pilares sobre las que se levanta el museo. Tal vez el dato más inquietante es que son los museos los más interesados en la descolonización. El capitalismo tardío

ha encontrado en los museos descolonizados o en los nuevos museos que representan el pasado traumático una nueva fuente de jugosos ingresos, una nueva mercancía, al tiempo que neutraliza –gracias a ese supuesto relato respetuoso de la alteridad– toda posibilidad transformadora (Durán Medraño). El museo ha pasado de ser el instrumento adoctrinador de la ciudadanía a un espacio más, como los grandes almacenes, de divertimento y ocio. Debemos enfrentarnos a esta realidad, al tabú de que el museo esté sometido a una constante colonización (Christofoletti, Navajas Corral) y a que toda esta carrera por la descolonización esté relacionada más con la pretensión de vernos y sentirnos inocentes que con la voluntad de reparar el pasado (Nevado Viñarás).

Resignificar los monumentos

“Algo está muy mal en una sociedad que protege sus estatuas y ataca a sus ciudadanos”

Keila Grinberg

Tal vez convendría empezar por aclarar algunos conceptos como el de monumento o ver las distintas posibilidades que encierra el verbo resignificar. Empecemos por el significado de monumento, una palabra derivada del latín, *monumentum*, que tiene varias acepciones, entre ellas “obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo” según el diccionario de la RAE; literalmente “algo que recuerda”, un derivado de *monere*, “recordar, hacer recordar, contar”, según el diccionario etimológico (Online Etymology Dictionary 2024). Los monumentos son símbolos conmemorativos de acciones o personas que enlazan el pasado y el presente. Fijan qué y quiénes deben ser recordados. Son documentos de una época o de un estado de cosas, pero también son símbolos que siguen operando en el presente. Dentro de esos monumentos encontramos estatuas, edificios, espacios conmemorativos, arcos de triunfo, nombres de calles, monolitos...

Desde el asesinato de George Floyd en Minneapolis en 2020 a manos de la policía se han sucedido numerosas acciones contra símbolos culturales en todo el mundo, amparadas muchas de ellas en el movimiento *Black lives matters*. Entre ellas, el derribo y la destrucción, par-

cial o total, de estatuas como una de las más publicitadas. Una estrategia de oposición que no es nueva y que no se circunscribe al problema de la esclavitud, sino que se ha extendido a los monumentos ligados a todo grupo racializado. Desde Boston a Nueva York, pasando por Londres, Amberes y Bruselas, Santiago de Chile, Bariloche, Ciudad del Cabo e incluso en Barcelona⁷.

El derribo de estatuas ha sido una práctica también en los países del Este de Europa contra los símbolos comunistas, pero, sin embargo, las voces que se alzan en favor del respeto a la historia y de la conservación de su patrimonio no se dejan oír con igual intensidad cuando es la estatua de Stalin la decapitada o la de Lenin la que es depuesta de su pedestal en Ucrania. Todo pareciera indicar que algunas demoliciones están mejor vistas que otras, dependiendo, en buena medida de la perspectiva ideológica del observador. Porque no nos engañemos, ni en este caso ni en ningún otro es posible la objetividad a la que apelan los defensores de cierto patrimonio: somos sujetos históricos, hijos e hijas de nuestra época y nuestra posición siempre depende de la perspectiva que asumamos, de los valores que constituyen nuestra sociabilidad. No hay mirada posible sin eso.

Y dependiendo de esas perspectivas, las acciones contra la demonumentalización, la contramonumentalización o la resignificación serán, para unos, puro y simple vandalismo que no conduce a nada porque el pasado no se puede cambiar, o un ejercicio anacrónico en el que se impone al pasado los valores del presente, mientras que para otros representarán una práctica legítima de la ciudadanía, una manera de poner de manifiesto posiciones respecto al pasado y denunciar las distintas formas de dominación vigentes en el presente.

Ha habido mucho debate sobre el sentido de la resignificación: como remoción de las marcas de un pasado oscuro, como reutilización de espacios con arreglo a otros fines o como contextualización que preserva esas huellas, pero las historiza. Ya hablamos del primero de los sentidos, veamos los otros dos. La resignificación de monumentos o lugares conmemorativos ha llevado



Estatua de Robert Milligan, frente al Museo de los Docklands de Londres. La autoridad local la retiró el 9 de junio de 2020 al "reconocer los deseos de la comunidad". Manifestantes antirracistas la habían cubierto con una alfombra o manta y le colgaron un cartel de cartón con el lema "Black Lives Matter" | foto Chris McKenna

a pensar en la posibilidad de dedicar esos espacios a usos totalmente diferentes. Es el caso, por ejemplo, de los campos de concentración en la Argentina de la dictadura y, en concreto, el de uno de esos lugares emblemáticos, la Escuela de Mecánica de la Armada⁸. La resignificación del lugar, dedicado a albergar en sus 17 hectáreas a la mayoría de los organismos de derechos humanos se hizo amparándose en la consigna: "donde antes hubo muerte hoy hay vida", intentando con ello dotar a ese espacio de un uso contrario al empleado por los militares.

Pero además de la remoción y de la reutilización queda todavía un sentido más, el de la resignificación como his-



Memento Park en Budapest con las esculturas de los líderes socialistas, retiradas de sus enclaves originales | foto Emiliano Abad García

torización de esos espacios o de esas marcas del pasado traumático. Se trata de estatuas y lugares que se conservan como eran en su origen pero que están sometidos a nuevos relatos, integrados en narrativas contemporáneas que interpretan los sucesos o acontecimientos que conmemoran desde una perspectiva crítica. Una intervención que debe ser participativa y abierta como la realizada en torno a la estatua de Sebastián de Belalcázar, fundador y gobernador español de Popayán en Colombia (Castelblanco Matiz y Batista Pérez). Es esa perspectiva

crítica la que bien podría haber inspirado la propuesta irónica de Banksy ante el derribo en Bristol de la estatua de Colston: restituir la estatua del esclavista a su pedestal e incorporar a la obra en bronce las figuras de cuatro mujeres intentando derribarla. Un monumento resignificado que conserva la escultura original y exalta el momento de su derrumbamiento. O la intervención que hiciera un grupo activista a la estatua del legionario (inaugurada por el alcalde de Madrid el 8 de noviembre de 2022) en la que se insertó, en la punta de la bayoneta, una réplica

de la cabeza de Franco. La resignificación irónica de una estatua que niega su sentido original sin apenas alterar su materialidad (Abad García).

Porque más allá de la remoción de estatuas de ese pasado sucio y oscuro (sucio y oscuro para ciertos valores actuales) hay otras formas de intervención, de reinterpretación de ese pasado incómodo representado, casi coagulado, en las estatuas de hombres blancos, europeos, promotores del colonialismo. La resignificación busca y pretende conservar la condición documental de esas estatuas y espacios, pero alterando su dimensión monumental de forma irónica o paródica, desestabilizando su sentido original a través de instalaciones artísticas, de la creación de “cementeros” de estatuas o digitalizando las que han sido resignificadas (Chuva). De esta forma pasarían a ser “material arqueológico” (Colomer) y como tal material establecería una nueva relación entre pasado y presente.

La escena del crimen

“El esclavismo fue legal. El feudalismo fue legal. El colonialismo fue legal. El fascismo fue legal. El apartheid fue legal. Las dictaduras fueron legales. La legalidad es una cuestión de poder, no de justicia”

J.R. Enriquez Herrera

Muchas preguntas y pocas respuestas. Más aún, muchas preguntas iniciales que, al intentar responderlas, han generado nuevos interrogantes. La descolonización de los museos y la resignificación de los monumentos son procesos contemporáneos en los que se reconoce un agravio histórico: el colonialismo. Porque si bien no podemos cambiar lo que pasó, sí podemos integrarlo en el presente de otra manera: reinterpretándolo, otorgándole otro valor. Es desde el presente desde el que valoramos el pasado, ¿desde dónde si no? Y esa carga valorativa es inevitable: no puede haber interpretación sin apreciación, sin juicio de valor. Como deberíamos saber a estas alturas, pero parece que hay que repetirlo, no existe el conocimiento histórico *for its own sake*. Todo saber sobre el pasado está mediado, sesgado y es interesado. Al ocultar esa orientación, ésta no desa-

parece, solo se camufla en las costuras del pretendido cientificismo. Es un ejercicio de prestidigitación por el que se intenta imponer la idea de que los ideologizados son los otros. Pero si además consideramos el colonialismo como una estructura de pensamiento (como lo es el racismo o el machismo) posicionarse ante ese pasado es un deber ético en el presente. El pasado colonial es un legado ante el que debemos responder. No somos culpables de lo que hicieron los que nos precedieron, pero somos responsables ante esa herencia. Ser responsable es decir sí o decir no, es dar cuenta de nuestra posición ante los contenidos de esa transmisión. Responder ante lo legado es la manera de crear filiación y la filiación hace a la identidad. Los museos y los monumentos son piezas clave de ese patrimonio, son espacios fundamentales en la selección de aquello que debe ser recordado y en la forma en la que hay que recordar. Los contenidos del museo y de los monumentos son en sí mismos un juicio de valor. Negarlo apelando a criterios como la objetividad científica es un argumento ahistórico y, siempre esconde posiciones ideológicas. La ciencia como cualquier actividad humana es producto de la historia y está marcada por ella.

La descolonización de museos y la resignificación de monumentos son procesos complejos, pero no hay que confundir los problemas técnicos con una inevitable moral sobre el pasado (Di Liscia). No se trata de un ejercicio ni de una imposición universal (Burón Díaz y Podgorny). Cada caso debe ser estudiado en su particularidad entre los herederos de las víctimas y los legatarios de los perpetradores (sé que incomoda verlo de esta manera, pero si no respondemos valorativamente a ese legado somos, por omisión, sus herederos). En algunos casos habrá peticiones de devolución de objetos, pero no en todos. En otros, la repatriación de restos humanos. En ocasiones no habrá descendientes directos de esas culturas y, por tanto, no habrá solicitudes. En los casos que sí las haya, hay instituciones, organismos internacionales y legislación para estudiar y arbitrar cada petición. Y existen programas de ayuda al desarrollo y a la cooperación que pueden crear las infraestructuras necesarias para que esos objetos devueltos puedan

ser reincorporados —a través de la exhibición o de su clausura— a sus comunidades originales, a esos lugares donde esa cultura material tiene un sentido trascendental. Porque hay que entender que objetos y restos son piezas clave en muchas culturas (incluidas las secularizadas culturas del occidente desarrollado) (Maldonado Esteras). Somos sujetos racionales, pero también simbólicos. Tal vez sea ésta una oportunidad para que los museos occidentales no solo entiendan que hay otras formas de entender el mundo y el pasado, otras maneras de recordar y de generar identidad, otros episodios que no solo deben ser estudiados y analizados, sino que comprendan que éstas otras perspectivas tienen que ser incorporadas a la propia gestión del museo. Ya no sirve la apelación a la humanidad y menos arrogarse su representación unilateral. Como suele pasar en los encuentros interculturales, el proceso de descolonización de museos y resignificación de monumentos es una buena ocasión para la autorreflexión, para advertir lo propio naturalizado en el intento de conocer lo ajeno. Ese occidente desarrollado seguramente aprenderá más de sus culturas (y de su barbarie) que de aquellas a las que pretende analizar, como hace mucho tiempo descubrió la antropología.

A la devolución de objetos y restos humanos se ha sumado la imprescindible incorporación de nuevas narrativas mediante cartelas, instalaciones artísticas o relatos polifónicos que incorporan la experiencia de los subalternizados. Pero, tal vez, no se trate solo de sustituir una narrativa colonial por otra decolonial sino de desactivar la condición monumental de esas narrativas, sin destruir su dimensión documental. Algo tiene que quedar como registro para recordarnos lo que pasó y nuestra responsabilidad ante ello. De lo contrario condenaremos a las nuevas generaciones a un presentismo estéril, reduciendo el alcance de su agencia y empujándolas a creer que viven en el único mundo posible. La mera sustitución de narrativas borra el rastro de lo que fue y es un riesgo que hay que intentar minimizar.

¿Pero es el museo y su denominación el único espacio en el que podemos pensar la circulación de la pala-

bra, donde se inscriban distintas formas de entender lo real, diferentes estrategias de conocimiento, otras fórmulas de transmitir memoria? La museificación de la cultura material e inmaterial (museo del coche, del traje, del pimentón, de las muñecas) es una constante, pero no solo en nuestro mundo también en otros espacios culturales. Espacios indígenas o híbridos apelan al museo. El turismo (y el museo como fuente de dividendos) es una de las causas, pero cabría preguntarse por esas otras maneras de coleccionar, exhibir e investigar que pueden tener esas comunidades. Y preguntarse si necesariamente todo ello pasa por el museo. En la provincia de Buenos Aires, en un paraje que se llama Punta Querandí, un grupo de descendientes de indígenas de distintas etnias (kolla, guaraní, toba, qom) decidieron tomar un trozo de tierra cercano a dos cementerios indígenas destruidos en la construcción de varios barrios cerrados. No viven allí, habitan el lugar, y en ese entorno rehumanaron los restos recuperados de sus ancestros y construyeron un museo en el que exponen su historia, la historia del sitio, la tremenda lucha para conseguir situarse en ese espacio. El Museo de gestión indígena Punta Querandí casi no tiene cultura material que exponer, salvo fragmentos de vasijas encontradas en la zona. En realidad, se trata de un *lugar para contar historias*, como me dijo uno de los dirigentes de la comunidad⁹, algo así como una *casa de la palabra*. Pero la apelación al museo se mantiene porque se cree es una garan-



May Day 2017 in New York City | foto Alec Perkins

tía de cientificidad, de seriedad y genera respeto. ¿Los intentos de descolonización no deberían también cuestionar esta denominación? Las instituciones cambian, pero ¿no hay algo en la inercia institucional –por ejemplo, que un museo tenga que exponer objetos o que las colecciones sean fundamentales– que limita lo que un museo puede metabolizar? ¿Cómo contribuir a que otras comunidades, como Punta Querandí, encuentren espacios alternativos, con otros nombres y otras lógicas para transmitir su cultura, si así lo decidieran?

La resignificación de monumentos parece admitir, hasta ahora, distintas variantes. Es un acto expresivo y performativo de reinterpretación del pasado. Es la materialización de ese pasado que no pasa y que sigue operando en el presente, en su carácter conmemorativo y celebratorio, lo que resulta difícil de manejar. Se han destruido estatuas, se han “vandalizado” esculturas con lemas, cubriéndolas de pintura; se han realizado instalaciones en su entorno. También con su destrucción y desaparición corremos el riesgo de arrasar la memoria y no dejar rastros. Mientras que su resignificación, su desactivación como monumento, permite dejar ese espacio como lugar de encuentro y debate y es ese gesto irónico –de negación de su sentido literal y original– el que activa la agencia de los perjudicados. Creo que tanto en el caso de los museos como en el de los monumentos la incorporación de los representados como interlocutores es la clave, por complicado y difícil que sea. Hay ya experiencias en este sentido. No se trata solo de cambios narrativos dentro de lo políticamente correcto, sino de una cuestión de agencia, de la incorporación de los otros en las decisiones, de su inclusión como interlocutores.

No son los aspectos técnicos los que me parecen más preocupantes –con ser complicados, sin duda– sino la inscripción de la descolonización del museo y la resignificación de monumentos en el presente. El museo es un dispositivo visual de enorme trascendencia, pero no deja de ser un aparato vinculado al Estado que produce y reproduce hegemonías. Resulta curiosa e inquietante esta carrera de los museos por la descolonización de sus colecciones. ¿No se tratará de una estrategia de

lavado de cara –*facewashing*– sobre el pasado mientras mantiene otras formas de colonialismo en el presente? ¿No le estaremos pidiendo al museo un cambio que debería ser la consecuencia de la descolonización de nuestras relaciones sociales y de nuestra mirada y no su causa? Tal vez, pero también es posible que estos museos y monumentos intervenidos y polifónicos sean una manera de romper el hielo, de incentivar el pensamiento crítico, de empoderar a los subalternizados. Una esperanza.

Descolonizar el museo y resignificar los monumentos –desactivando su dimensión celebratoria del pasado, pero conservando su condición de marca y registro de una época– es solo un paso en la democratización de nuestras sociedades. No es ni más ni menos que eso. Si tenemos derecho a decidir sobre nuestro futuro ¿por qué no vamos a tenerlo sobre nuestra relación con el pasado? Porque la descolonización no pretende cambiar el pasado, solo revisar cómo lo inscribimos en el presente. La democracia no debería ser solo la participación en la elección de nuestros representantes, también es el derecho a la historia y la memoria plural, esos ingredientes claves de nuestras identidades y de nuestras agencias. ¿Complicado? Desde luego, pero necesario. Acaso ¿no llevamos más de dos mil años apostando por la convivencia?

NOTAS

1. La colección de Felix Von Luschan llegó a tener 5.000 vendidas al citado museo. Se considera que la ocupación alemana de Namibia fue el primer genocidio del siglo XX.
2. Traducción de la autora. Mr. Katuuu, Barnabas Veraa Katuuu, es el fundador de la Association of The Ovahe-rero Genocide en los EEUU. La misma historia es contada en el New Yorker (Gross 2018).
3. En el texto aparecerán apellidos entre paréntesis. Se trata de los colegas que han participado en el debate en este mismo número de la revista y, en sus aportaciones,

aluden a lo que se comenta en el artículo. Agradezco mucho las distintas intervenciones.

4. El tráfico de restos humanos al servicio de la ciencia y del racismo es uno de los locus de la violencia colonial (véase Stahn 2023).

5. El análisis de Rorty en este sentido es clave. Reproduzco la cita reducida: “El mundo está ahí fuera, pero las descripciones del mundo, no. Solo las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas. El mundo de por sí -sin el auxilio de las actividades descriptivas de los seres humanos- no puede serlo” (Rorty 1991, 25).

6. Desgraciadamente esa exposición ha sido sustituida por otra menos relativista y habrá que esperar y ver qué aparece en el museo histórico con el nuevo gobierno.

7. Sin ningún ánimo de exhaustividad estas han sido algunas de las acciones contras las estatuas: en Boston y otras ciudades americanas, contra las de Colón; en el ayuntamiento de Nueva York, contra la de Thomas Jefferson; en otras ciudades de EEUU se han retirado estatuas de los confederados; en Bristol contra la de Edward Colston; en Londres, contra la de Cecil Rhodes y la del negrero escocés Robert Milligan; en Amberes y Bruselas contra las del rey Leopoldo; en Santiago de Chile, contra las de conquistadores españoles como Pedro de Valdivia; en Bariloche (Argentina), contra la del general Julio A. Roca; en Cape Town, contra la de Louis Botha, y en Barcelona, contra la del esclavista Antonio López, marqués de Comillas.

8. Ver en este mismo número, la contribución de Florencia Larralde Armas en la sección Actualidad.

9. Fue Santiago Chiara quien, en una entrevista que le hicimos junto con María Silvia Di Liscia el 23 de marzo de 2023, definió así el lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- González Oleaga, M. (2018) ¿Cómo hacer cosas con museos? Aprender a mirar, enseñar a ver... *A Contracorriente, una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 15, n.º 2, pp. 11-38. Disponible en: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1739/3388> [Consulta: 30/01/2024]
- Gross, D.A. (2018) The Troubling Origins of the Skeletons in a New York Museum. *The New Yorker*, 24 de enero de 2018. Disponible en: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-troubling-origins-of-the-skeletons-in-a-new-york-museum> [Consulta: 29/01/2024]
- ICOM [International Council of Museums] (2019) *ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote*. ICOM, 25 de julio de 2019. Disponible en: <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> [Consulta: 29/01/2024]
- ICOM [International Council of Museums] (2020) *224 years of defining the museum*. Disponible en: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf [Consulta: 29/01/2024]
- ICOM [International Council of Museums] (2022) *Asamblea General Extraordinaria, 24 de agosto de 2022*. Disponible en: https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/ES_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf [Consulta: 29/01/2024]
- Lee, S. (2022) *Decolonize Museums*. New York/London: OR Books
- Online Etymology Dictionary (2024) *Monument*. Disponible en: <https://www.etymonline.com/search?q=monument> [Consulta: 30/01/2024]
- Rorty, R. (1991) *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós
- Stahn, C. (2023) *Confronting Colonial Objects. Histories, Legalities and Access to Culture*. Oxford: Oxford University Press. DOI: 10.1093/oso/9780192868121.003.0005
- Starzmann, M. (2020) Germany Needs to Own Up to the Horrors of Its Colonial Past in Africa. *Jacobin*, 7 de marzo de 2020. Disponible en: <https://jacobin.com/2020/07/german-colonialism-herero-nama-genocide-court-case> [Consulta: 29/01/2024]
- Turnbull, P. (2017) *Science, Museums and Collecting the Indigenous Dead in Colonial Australia*. New York: Palgrave Macmillan
- UNESCO [Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura] (2002) *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural: una visión, una plataforma conceptual, un semillero de ideas, un paradigma*

nuevo. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127162_spa [Consulta: 29/01/2024]

- UNESCO [Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura] (2024a) *Convención sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales*. París, 14 de noviembre de 1970. Disponible en: <https://es.unesco.org/about-us/legal-affairs/convencion-medidas-que-deben-adoptarse-prohibir-e-impedir-importacion> [Consulta: 29/01/2024]

- UNESCO [Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura] (2024b) *"Return & Restitution" Intergovernmental Committee*. Disponible en: <https://en.unesco.org/fighttrafficking/icprcp#:~:text=The%20UNESCO%20Intergovernmental%20Committee%20for,as%20a%20permanent%20intergovernmental%20body> [Consulta: 29/01/2024]

- WIPO [World Intellectual Property Organization] (1993) *The Mataatua Declaration on Cultural and Intellectual Property Rights of Indigenous Peoples*. En: *First International Conference on the Cultural & Intellectual Property Rights of Indigenous Peoples. Whakatane, 12-18 June 1993 Aotearoa, New Zealand*. Disponible en: https://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/databases/creative_heritage/docs/mataatua.pdf [Consulta: 29/01/2024]

Lo que existe en los museos se puede mostrar de otra manera

Vítor de Sousa | Centre for Research in Applied Communication, Culture, and New Technologies (CICANT)

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5476>

Los museos con colecciones etnográficas —la mayor parte de ellos con sede en Europa— están repletos de fragmentos del mundo, y fueron concebidos en una época en la que el colonialismo contaba con la anuencia de la sociedad occidental. Pero el colonialismo cayó, aunque no sucedió lo mismo con las narrativas museológicas, las cuales poco o nada cambiaron, ya que continuaron haciendo hincapié en el papel colonizador y situando a los antes colonizados en un nivel inferior. Es decir, en el lugar del “otro”, *strictu sensu*. Ahora bien, si la sociedad cambia —toda vez que nunca podrá ser reificada—, los museos deben cambiar también. Y lo mismo sucede con la escultura y la publicación de libros, o con cualquier otro tipo de evento cultural. En general, es necesario tener presente la descolonización mental, necesaria y determinante en todo este proceso, porque conduce a la descolonización del conocimiento que la precede (Sousa 2020). Esto significa llevar a la práctica los dictámenes de las lógicas descolonizadoras y poscoloniales. Ambas perspectivas pretenden desafiar y dismantelar las dinámicas coloniales que de algún modo persisten en la

sociedad como pertenecientes a una “verdad” absoluta, pero que no pasan de irrealidad, ya que sus categorías interpretativas hace mucho que acabaron hechas pedazos al cuestionar la causa matriz considerada como verdad y referencia. Sin embargo, a pesar del largo camino que todavía queda por recorrer, esta “verdad” va perdiendo fuerza e implosiona cada día. Comprender que la colonización no es un acontecimiento del pasado resulta crucial para comprender por qué el cambio de mentalidad debe acompañar a la descolonización del conocimiento. Que se debe extender a las instituciones, a las prácticas sociales, y estar abierto a la diversidad y a las culturas, y que no mire al “otro” para verse a sí mismo, como si fuese un espejo —como era habitual en la época colonial—, sino incorporar a aquellos que otrora fueron marginados y subordinados y que, en la actualidad, todavía no se ven como iguales, aun siéndolo de hecho.

Para invertir el actual estado de las cosas, contamos con el *artivismo*, el cual, aunque no es un concepto consensuado en las ciencias sociales y humanas, permite, por



Museo de África en Tervuren, con el grupo escultórico ‘El Congo, ¿supongo?’ de Tom Frantzen en primer plano (octubre 2022) | foto Willy Bellemans

ejemplo, cuestionar determinadas exposiciones artísticas a través de una mirada diferente, interventora y basada en la propia obra de arte. Intervenir, por lo tanto, en la propia obra de arte para contextualizarla, para que los errores que la originaron no se acaben considerando normales. Debemos destacar el papel que el activismo curatorial puede desempeñar, teniendo en cuenta el aprendizaje de que todo el proceso de descolonización no se produce por sí solo, sino que es un trabajo en capas impregnado de esfuerzos paralelos de despatriarcalización, para reducir la desigualdad entre clases y repensar las relaciones de género y raza, entre otras. De eso hablamos cuando nos referimos a una exposición que, como muchos otros términos, tal como destaca Chad Dawkins (2021), tiene un uso restringido y amplio: lleva mucho tiempo describir la obra de arte, pero se puede supervisar el significado atribuido, y ahí es donde incide el trabajo del comisario.

Fue lo que sucedió en Bélgica, en el antiguo Museo Real de África, transformado en el AfricaMuseum de Tervuren. Con anterioridad dedicado al colonialismo, permaneció cerrado varios años y se reabrió para mostrar la diversidad —no solo el punto de vista del colonizador belga—, la falta de contextualización y la deconstrucción de las narrativas que antes apuntaban a la superioridad occidental (Lança 2019). En el caso de la devolución de los bronce de Benín (Nigeria), que robaron los ingleses y que se encuentran en instituciones de todo el mundo —por ejemplo, en el Museo Británico—, el proceso resulta imparale tras la denuncia de Dan Hicks en un libro dedicado al tema (2020). Lo que podría significar que el proceso no tiene marcha atrás, aunque se argumente que los países de origen no tienen capacidad para conservar los objetos que una vez les pertenecieron. Lo cual significa que, una vez más, la narrativa descolonizadora que prevaleció hasta ahora está equivocada, a juzgar por esta reparación histórica.

Por lo tanto, se puede considerar el activismo como una manera de alterar el desequilibrio de fuerzas mediante la creación de espacios de reflexión y fomentando el compromiso y el diálogo utilizando el arte como un medio de expresión sociopolítico (Sousa 2020). Pero no se trata de

una empresa fácil ni sencilla, ya que se basa en dinámicas subversivas, entra en conflicto con el llamado Estado de derecho y puede confundirse con el vandalismo. Sin embargo, es una manera de fomentar la diversidad intercultural en la interpretación del mundo poniendo fin a los resentimientos existentes. Queda por saber si esta práctica es la mejor, ya que se le presupone una lógica que se debe distanciar del discurso “políticamente correcto” y tener en cuenta solo la idea que subyace al propio arte: la libertad creativa. Esto hará posible una visión crítica que determinará el ejercicio de una mejor ciudadanía. El activismo es consecuencia de esta incongruencia y de la perpetuación de una dinámica colonial en la era poscolonial. Si no existiera este tipo de intervenciones, el espacio público, que es de todos, seguiría mostrando nuevas representaciones que podrían resultar anacrónicas, ya que se basan en una ideología colonial que no tiene en cuenta a todos, sino apenas a una parte de la historia (Sousa 2020). Por este motivo, es importante situar en el centro del debate las numerosas voces y narrativas que ayudan a dibujar un mapa más detallado y completo de los mecanismos del pasado colonial todavía activos (Sousa, Khan y Pereira 2022).

BIBLIOGRAFÍA

- Dawkins, C. (2021) The definition of exhibition in art historical inquiry. *Academia Letters*, Article 3779. DOI: 10.20935/AL3779
- Hicks, D. (2020) *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. London: Pluto Press
- Lança, M. (2019) Aquilo que existe nos museus e nos arquivos pode ser dito de outra maneira, conversa com António Camões Gouveia. *Buala*, 14 de enero de 2019. Disponible en: <https://tinyurl.com/3xceyadt> [Consulta: 30/10/2023]
- Sousa, V. (2020) El pasado colonial como un problema no cerrado en la contemporaneidad. La descolonización mental como una posibilidad intercultural. El caso del Museo Virtual de Lusofonía. *Escribanía*, vol. 18, n.º 1, pp. 45-61. Disponible en: doi.org/10.30554/escribania.v18i1.3958 [Consulta: 30/10/2023]
- Sousa, V., Khan, S. y Pereira, P.S. (2022) A Restituição Cultural Como Dever de Memória/Cultural Restitution As a Duty of Memory. *Comunicação e Sociedade*, vol. 41, pp. 11-22. Disponible en: [doi.org/10.17231/comsoc.41\(2022\).4039](https://doi.org/10.17231/comsoc.41(2022).4039) [Consulta: 30/10/2023]

¿Descolonizar o neo-colonizar los museos? Los objetos como rehenes y botín de guerra

María Silvia Di Liscia | Universidad Nacional de La Pampa

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5474>

En el siglo XIX, los museos europeos incluyeron las reliquias y antigüedades en manos de los notables y colecciones muy diversas, tanto de sus regiones como de otros continentes. También se hicieron con armas, sombreros, herramientas y un sinnúmero de objetos que, colocados estratégicamente en una serie y bajo el común denominador del progreso técnico, demostraban la inferioridad de lo no-occidental. Los productos reunidos en anaqueles se rotulaban de manera tal de evitar la pérdida segura de una sociedad o una cultura, bajo el impacto arrasador y supuestamente bienhechor de la civilización. Unido al imperialismo bélico y al reparto global, la expoliación económica y la subordinación de género, de clase y de razas se hicieron lugar entre vitrinas y catálogos. Tanto los objetos así cautivos como sus significados hablaban de la colonización, pero esos gritos no se escucharon hasta finales del siglo XX, cuando otros especialistas vinieron a despertarlos (Preziosi y Farago 2019).

Ahora bien, es difícil responder de manera terminante a uno de los interrogantes planteados en este debate, sobre si, cuando hablamos de descolonización y resignificación en museos, es suficiente devolver los objetos a sus herederos. La captura de los bienes de otros y su transformación en reliquias son sin duda paradójicas, pero la reflexión no es siempre bienvenida; el museo mantiene un *locus* cerrado a lo que no sea la defensa a ultranza de un patrimonio reclamado como el de toda la humanidad.

Por poner ejemplos conocidos —y conflictivos—, veamos lo sucedido con las maravillosas Cariátides y el frontispicio de la Acrópolis de Atenas en el Museo Británico y que el gobierno griego reclama desde hace decenas de años (Caryatids 2022). O con el multicolor Penacho de Moctezuma, formado por miríadas de plumas de Quetzal,

hoy en Austria, que el actual presidente mexicano no ha podido recobrar para su nación (Penacho 2022). Los argumentos de los grandes museos para evitar la devolución de estos objetos, caros para la identidad cultural y nacional, son su estudio y defensa patrimonial, a pesar de que Grecia o México disponen de una significativa tradición en pos del conocimiento y de la exposición museal. Y no hubo descuido, sino expoliación y guerra.

En esa negativa al retorno a sus lugares de origen, se afirma que, estatuas y frisos que nacieron con Pericles o tocados para engrandecer la figura de los tlatoanis mexicas, estarán mejor protegidos y accesibles en Londres o Viena. El peligro de su destrucción o la discriminación para su consulta no existe, abiertas sus puertas a quienes deseen visitarlos (no es ironía; el British Museum se auto titula sin rubor el Museo de la Humanidad)¹.

Es indudable que estos grandes centros disponen de mayores recursos económicos y culturales, pero se confunden razones técnicas con una moral sobre el pasado, necesaria para la democratización de los museos (González de Oleaga y Di Liscia 2018). Esta defensa patrimonial a rajatabla esconde una colonialidad intrínseca. Pensemos si es factible, al contrario, que un museo griego o mexicano posean sin derecho a reclamo el reloj del Parlamento inglés o la capa de armiño de un monarca de la Casa de Habsburgo. Al profundizar en la intervención de los ingleses en las políticas internas de los Balcanes, a finales del siglo XIX, o en la conformación del imperio español en América, entendemos que la lógica de la violencia está unida al museo, como artefacto de su materialización. Si existe un trasfondo de control y exacción, el objeto es parte del botín de guerra, del saqueo resultante de la conquista.



Penacho de Moctezuma, reproducción de un tococado de plumas de quetzal y adornos de oro, silueta semicircular | foto Archivo Digital MNA

En 1990, el gobierno mexicano intentó hacer una especie de canje de prisioneros y ofreció el carruaje de Maximiliano de Austria a cambio del tocado de Moctezuma en manos austríacas. ¿Fue este un presente envenenado, para demostrar la potencialidad de la nación azteca? Porque ese vehículo llegó acompañando la invasión francesa en 1865, aventura imperial con resultados nefastos para este descendiente de los Habsburgo, que terminó ejecutado en tierras mexicanas. De todas maneras, no se aceptó el intercambio (Penacho 2023).

La protección de objetos usurpados en otros tiempos y lugares no se puede escindir de las historias de dominación bajo el disfraz de la ahistoricidad o del anacronismo. El museo mantiene hoy en día su potencia más allá de una aparición estética o cultural, y se refleja (y proyecta) el quehacer político. Su declamada universalidad es un arma de doble filo: tiene la enorme responsabilidad de dar cuenta de ciudadanías multiculturales, bajo el manto del respeto, pero el tejido del pasado colonial sobre el que transcurren muchas historias museales es siempre del presente, también convulso y conflictivo. Entendemos que sea difícil para un museo desprenderse de sus bienes patrimoniales, pero la devolución a sus legítimos dueños (que existen y los han reclamado), resuelve sobre una cuestión también genuina de la soberanía en las vitrinas y el botín de guerra representado en

las muestras. Aferrarse a ellos sería un acto de negación y violencia, una nueva forma de colonización, ahora bajo el ropaje técnico, humanitario o cultural.

NOTAS

1. George Osborne indicó en 2022 que “Our response is to be the global Museum of our common humanity” (Clark 2023).

BIBLIOGRAFÍA

- Caryatids and other prisoners of The British Museum (2022) *The Columnist*, 4 de mayo de 2022. Disponible en: <https://thecolumnist.org/es/caryatids-and-other-prisoners-of-the-british-museum> [Consulta: 30/07/2023]
- Clark, B. (2023) Salvaging the British Museum's vision of common humanity. *Asiatimes*, 13 de septiembre de 2023. Disponible en: <https://asiatimes.com/2023/09/salvaging-the-british-museums-vision-of-common-humanity/> [Consulta: 25/10/2023]
- González de Oleaga, M. y Di Liscia, M.S. (2018) Museos y ciudadanía: The odd couple. A contracorriente. *Revista de Historia social y literatura sobre América Latina*, vol. 15, n.º 2, pp. 1-10. Disponible en: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1754> [Consulta: 30/10/2023]
- Penacho de Moctezuma: cómo terminó en Austria la pieza prehispánica que AMLO reclama al país europeo (2022) *BBC Mundo*, 23 de febrero de 2022. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-60500638> [Consulta: 30/07/2023]
- Preziosi, D. y Farago, C. (ed.) (2019) *Grasping the World. The Idea of the Museum*. London: Routledge

Símbolos, efemérides y funciones del pasado: la mirada decolonial sustenta un lugar en el mundo

Rodrigo Christofoletti | Universidade Federal de Juiz de Fora-UFJF (Brasil)

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5475>

Entre los muchos temas de la posmodernidad tardía, uno ha destacado en las noticias e inquietado a los historiadores en su afán por comprender la decolonialidad y sus desafíos: el borrado de símbolos y el derribo de estatuas, ejemplos de nuevos usos de una posición política frente a un pasado del que se reniega, que ha ganado importancia en la última década. Se niegan, forjan, destruyen y reconstruyen nuevas formas de mirar el pasado. Es esta forma más flexible de posicionarse y cuestionar el pasado lo que analiza este texto.

En la mayoría de los casos, no simpatizo con el derribo de estatuas que representan personajes del pasado de los que se adjura; acción que, en el intento de restaurar la historia (otro tema delicado y espinoso), socava la representación de personajes de un pasado que ya no nos gusta. Pero también entiendo que hay casos en los que nosotros, los historiadores, nos vemos obligados a opinar sobre la construcción de esa narrativa conflictiva en la que nos encontramos insertos en este momento anómalo y sospechoso.

Un ejemplo interesante que nos ayuda a pensar sobre nuestro papel en este engranaje sin aceptar de las demandas actuales es el “manifiesto gráfianco” del artista británico Banksy, quien sugirió la inauguración de un monumento a las personas que derriban monumentos, en referencia directa a la remoción de estatuas del traficante de esclavos Edward Colston.

Esta especie de metalenguaje de la caída, destrucción o creación de un espacio vacío, listo para ser ocupado, nos ayuda a ampliar el papel de las estatuas y del historiador (su intérprete privilegiado) ante las dinámicas de las nuevas voces.

¿Preservar el pasado o subordinarlo al presente? ¿Resulta razonable derribar estatuas de figuras que hoy criticamos? O por el contrario, ¿hasta qué punto el mantenimiento de estos personajes históricos no corroboraría la previamente denunciada imposición de unos grupos sobre otros? Estas preguntas nos llevan a una especie de desafío sobre la necesidad de una “desmonumentalización” de estatuas, lugares y nombres de calles, buscando así, quizás, una apropiación menos condescendiente en relación con las llamadas minorías no representadas. Claramente estamos lejos de la paridad: por cada estatua de un opresor, una de oprimidos. Ni siquiera creo que sea una solución compasiva, pero el debate al menos propicia que la opresión sea vista como un tema de denuncia e incluso de reparación histórica.

En la ola contemporánea de discusiones sobre este tema, respaldada y profundizada por muchos colegas en los últimos años, la historiadora brasileña Keila Grinberg ha acuñado la frase que, para mí, representa la esencia de este debate y expresa mucho de lo que creo: “Algo está muy mal en una sociedad que protege sus estatuas y ataca a sus ciudadanos” (Grinberg 2020). La frase sintetiza la premisa básica de este razonamiento sobre el derrocamiento de estatuas, el cambio de nombre de toponimias y la repatriación de objetos etnográficos que se desarrolla en la actualidad. Las estatuas no son el pasado, pero representan homenajes a personas vinculadas a ese pasado.

Esta diferencia es fundamental para explicar la idea de tridimensionalidad del tiempo de las efemérides: el tiempo del homenajeado, el tiempo de la construcción de la estatua y el tiempo presente. Los tres momentos se fusionan y superponen, de modo que corresponde al ojo

atento distinguir cada capa de este barniz. Estas estatuas hablan más de la época en la que fueron construidas que de los personajes a los que honran. Como dice el dicho popular: “cuando Pedro habla de Pablo, sabemos más de Pedro que de Pablo”. En este caso, se sabe más sobre el mantenimiento o demolición de una efeméride a través de quien la demolió o mantuvo, que sobre quién fue honrado o, por así decirlo, “petrificado”.

Para los historiadores, el anacronismo constituye un pecado capital: el estímulo de leer el mundo contemporáneo con percepciones de tiempos pasados, o viceversa, siempre los persigue. Por ello, la crítica diletante o la defensa perentoria sobre el mantenimiento o derrocamiento de las efemérides tridimensionales o incluso el cambio apresurado de nomenclaturas toponímicas (nombres de calles o espacios) no pueden ser blanco fácil de posiciones simplistas o de la falaz retórica del lugar común. Igualmente ocurre cuando intentamos relacionar el saqueo llevado a cabo durante el período colonial con el actual tráfico ilícito de bienes culturales, uno de los temas más apasionantes de mi investigación actual. ¿Cómo se conectan estos movimientos pasados y presentes?

El mecanismo del tráfico ilícito de bienes culturales resulta complejo y en él intervienen varios factores. El saqueo colonial que alimentó de manera voluminosa los fondos de muchos museos en el pasado y continúa en el presente engrosando las colecciones de particulares en todo el mundo tiene en esencia la misma génesis que el comercio ilegal de bienes patrimoniales: ambos atacan el derecho de los pueblos a un sentido de pertenencia en relación con los objetos que los representan. Las dinámicas patrocinadas por los objetos adquiridos (lícita o ilícitamente, cuestión delicada y más compleja) por los museos son de naturaleza diferente a las acciones perpetradas por las redes internacionales que trafican con bienes culturales, pero ambas responden a la misma exigencia de cariz económico. Dado que el tráfico ilícito de bienes culturales constituye una de las industrias de comercio ilegal más grandes del mundo, es fácil entender cómo, por un lado, esta rueda gira y, por otro, están

los actores sociales involucrados en esta demanda. El quid de la cuestión está en la privatización del bien común. Y, por tanto, ayudan a establecer una conexión directa con la comprensión de lo que significa para los grandes museos del mundo tener en su colección, en sus reservas técnicas o en sus exposiciones, “objetos adquiridos ilícitamente” que tienen dirección, pero ninguna procedencia o lastre histórico conocido.

Si, por un lado, tenemos una cierta descolonización política, por otro, parece que muchos de los monumentos e incluso museos continúan naturalizando su pasado colonial a través de sus narrativas, exposiciones y museizaciones. Sobre todo porque, como aluden los expertos, el colonialismo es más que un acontecimiento; se trata de una estructura de pensamiento que gobierna, ordena y organiza el mundo. Esta comprensión está en el centro de cómo debemos actuar ante la inminencia de un nuevo paradigma de ética relacional (Savoy y Sarrs 2018, 89) y la búsqueda de una descolonialidad más efectiva. Para un activista patrimonial, que en las últimas dos décadas se ha formado a partir de debates sobre preservación, en clave de descolonialidad (dentro y fuera de la academia), entiendo que la acción decolonial sostiene su lugar en el mundo. Nos queda responder cuál es este lugar en relación con las jerarquías de poder, palabra y acción. El ejercicio de la decolonialidad, a su vez, debe ser siempre vigilante, ya que siempre habrá quienes verán sus bases como un mero botín militante.

BIBLIOGRAFÍA

- Grinberg, K. (2020) Isto não é uma estátua. *Conversa de Historiadoras*, 21 de junio de 2020. Disponible en: <https://conversadehistoriadoras.com/2020/06/21/isto-nao-e-uma-estatu/> [Consulta: 02/11/2023]
- Savoy, B. y Saars, E. (2018) *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. París: Ministère de la Culture. Disponible en: <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-restitution-du-patrimoine-culturel-africain-vers-une-nouvelle-ethique-relationnelle> [Consulta: 02/11/2023]

Descolonización y resignificación de los museos desde los derechos culturales

Alberto Blanco-Urbe Quintero | Observatorio Iberoamericano de Derecho Ambiental, Patrimonio Cultural y Paisaje de la Asociación Juristas de Iberoamérica

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5477>

Los procesos de descolonización política dieron origen a nuevos países durante los siglos XIX en América, y XX en Asia y África.

Los valores iluministas de la *Declaración de Derechos del Buen Pueblo de Virginia* de 1776 (Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM 2023), la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789 (Conseil Constitutionnel 2023) y la *Declaración de los Derechos del Pueblo de 1811* (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2023) fueron antecedentes de la descolonización en toda América, creando nuevos países basados en lo innato de la libertad, la igualdad y la autodeterminación como pueblos.

Con una dimensión más universalista, la mayor parte de los nuevos países en Asia y África lograron sus independencias sobre esos mismos valores iluministas evolucionados,

plasmados como carta de ruta en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* de 1948 (Naciones Unidas 2023a), pero con el agregado trascendente del concepto de dignidad de la persona.

Debemos tener presente estos hechos históricos, materializados en proclamas y a menudo en guerras de independencia, pues la descolonización tenía que comenzar desde la perspectiva política y de revalorización del individuo persona, sobre el reconocimiento de los derechos civiles y políticos.

Ya luego vendría la reclamación sociocultural, como ampliación de las libertades, aunque la citada Declaración Universal ya daba cabida a los derechos culturales, al reconocer los derechos a la educación (en tolerancia y respeto intercultural) y a la libertad cultural.

Con ello se inicia el inacabado proceso de descolonización cultural, que comenzó con el reconocimiento de los derechos culturales (Blanco-Urbe Quintero 2022), en un sinfín de documentos internacionales, tales como: el *Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales* de 1966 (Naciones Unidas 2023b), que parte del derecho a la autodeterminación de los pueblos, y del tácito derecho a la identidad cultural, subsumido dentro del derecho a la libertad cultural, lo cual plantea las dimensiones colectiva e individual de lo que es el sentido de pertenencia derivado del compartir valores, cosmologías, tradiciones, costumbres, historia, etc.

Y una vez que un grupo de individuos se identifica entre sí, surgiendo la comparación con otros, se plantea ese derecho que faculta al grupo a exigir y esperar de los



otros el respeto a sus manifestaciones culturales, y el deber correlativo de tolerar y respetar las manifestaciones culturales de otros grupos, en virtud de la diversidad que les caracteriza. De allí deviene la *Declaración de Principios sobre la Tolerancia* de 1995 (Unesco 2023), y la *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural* en 2001 (Naciones Unidas 2023c).

Este es, *grosso modo*, el marco normativo esencial que rige la descolonización cultural y, de suyo, la de los museos.

Como sabemos, las metrópolis europeas se dividieron el planeta con sus riquezas naturales (incluidas la esclavitud y servidumbre) y culturales durante siglos, disponiendo de ellas como quisieron, según la lógica colonialista. Ejemplo de ello fue la quema de los códices mayas por el conquistador español. No pretendemos juzgar la colonización y menos con los ojos del presente, sino hacer una constatación histórica, que ha calificado de pillaje o saqueo el origen de parte sustancial de las colecciones presentes en los museos europeos.

A título ilustrativo, el busto de Nefertiti está en el Museo Neues de Berlín, y en París, el Museo Quai Branly presenta arte no europeo, propio de las excolonias francesas, aunque el gobierno recomendó la devolución de artefactos sacados sin autorización de países africanos reclamantes (Gil 2018).

Cabe entonces cuestionarse sobre la relación entre la libre autodeterminación de los pueblos y el respeto a la diversidad cultural, y la presencia de objetos culturales de origen extranjero derivados de la colonización en los museos de Europa.

Como vimos, la libre autodeterminación de los pueblos es un derecho colectivo que no se limita a la idea de autogobernarse y autoestructurarse democráticamente como país, sino que se extiende al desarrollo cultural y a la definición, difusión y protección del patrimonio cultural. Además, es evidente que la idea de “pueblo”, desde el ángulo sociopolítico, no alude a la generación pre-



Museo Vodú en Estrasburgo, Francia | fotos Alberto Blanco-Urbe Quintero

sente, jugando un rol central lo intergeneracional, pues se trata de una entidad que hunde sus raíces en las generaciones pasadas y se proyecta *ab infinitum* a las generaciones futuras, por lo que se acuña el término de “patrimonio”, en este caso cultural.

Ello conlleva entonces a un proceso de reconocimiento de una identidad cultural (o pluralidad de identidades culturales) que clama por ser reconocida por la comunidad internacional, exigiendo y ofreciendo el respeto de la diversidad cultural.

Frente a esta perspectiva y la existencia de tales colecciones, es lógico concluir que los pueblos desprovistos de manifestaciones culturales propias o ancestrales están legítimamente posicionados para reclamar sus devoluciones, peticiones que habrían de ser formuladas por las autoridades y atendidas sin pretextos. Aludimos, por ejemplo, a la idea de que el país tenedor estaría financiera y técnicamente mejor provisto para el cuidado del objeto, lo cual es debatible bajo la consideración de que el titular del derecho es el reclamante, y el deber del tenedor sería de ofrecer, gracias a los mecanismos de cooperación internacional, la ayuda necesaria para la mejor conservación del objeto. Habría que abandonar el chocante argumento paternalista derivado del pasado colonial y se honraría la idea de patrimonio de la humanidad.

La legitimidad del reclamante vendría dada por algo que no se encuentra en los recursos financieros ni en las herramientas técnicas: la memoria ancestral, el autococonocimiento de los saberes y la identidad cultural.

Ahora bien, por lo que respecta a los objetos no devueltos por falta de reclamación, o mientras se concretan las devoluciones, o porque se cuenta con el acuerdo de las autoridades del país de origen, es fundamental que se proceda a su exposición y narrativa desde la noción de resignificación, abandonando todo discurso enraizado en el pasado colonialista, con prejuicios en las explicaciones acerca del valor cultural del objeto y su real importancia desde la cultura originaria. El discurso debe ser de igual a igual y no desde la superioridad colonial.

Sería vital la colaboración de personas que tienen integrada esa memoria ancestral. Es verdad que hay especialistas en culturas diversas, pero la identidad cultural sentida se convierte en un ingrediente insustituible para la resignificación.

BIBLIOGRAFÍA

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2023) *Declaración de los derechos del pueblo de 1811*. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/declaracion-de-los-derechos-del-pueblo-de-1811/html/07ae10e4-f450-41ba-a3fb-8fb7cd0e4bec_2.html [Consulta: 07/11/2023]
- Blanco-Urbe Quintero, A. (2022) Alcance y contenido esencial de los derechos culturales: los derechos humanos culturales y su interdependencia. *Revista Argumentum-Argumentum Journal of Law*, vol. 23, n.º 3, pp. 1127-1161. Disponible en: <http://ojs.unimar.br/index.php/revistaargumentum/article/view/1725> [Consulta: 07/11/2023]
- Conseil Constitutionnel (2023) *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789*. Disponible en: <https://www.conseil-constitutionnel.fr/es/declaracion-de-los-derechos-del-hombre-y-del-ciudadano-de-1789> [Consulta: 07/11/2023]
- Gil, I. (2018) Macron da el primer paso para que Francia devuelva 46.000 obras de arte a África. *El Mundo*, 23 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/2018/11/23/5bf6f6b9e5fdeabc4f8b46bd.html> [Consulta: 07/11/2023]
- Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM (2023) *Declaración de derechos del buen pueblo de Virginia (12 de junio de 1776)*. Disponible en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2698/21.pdf> [Consulta: 07/11/2023]
- Naciones Unidas (2023a) *La Declaración Universal de los Derechos Humanos*, 10 de diciembre de 1948. Disponible en: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights> [Consulta: 07/11/2023]
- Naciones Unidas (2023b) *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Naciones Unidas, Derechos Humanos. Oficina del Alto Comisionado, 16 de diciembre de 1966. Disponible en: <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/international-covenant-economic-social-and-cultural-rights> [Consulta: 07/11/2023]
- Naciones Unidas (2023c) *Declaración universal sobre la diversidad cultural*. Naciones Unidas, Derechos Humanos. Oficina del Alto Comisionado, 2 de noviembre de 2021. Disponible en: <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/universal-declaration-cultural-diversity> [Consulta: 07/11/2023]
- Unesco (2023) *Declaración de Principios sobre la Tolerancia*. París, 16 de noviembre de 1995. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000151830_spa [Consulta: 07/11/2023]

Los museos que no existen

Ana Rosales Rubio | estudiante del Máster en Gestión Cultural y de Industrias Creativas de la Universidad de Alcalá

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5478>

No sólo los museos que existen pueden partir de la dominación de unos pueblos sobre otros, también los que no existen. En 2003, Susan Sontag señalaba: “No hay un Museo de la Historia de la Esclavitud –toda la historia, desde el comercio de esclavos en la propia África– en ningún sitio de Estados Unidos” (Sontag 2011). La escritora atribuía esa ausencia al miedo por suscitar ira y resentimiento. No hubo oposición a la creación de un Museo Conmemorativo del Holocausto porque reflejaba un mal que había surgido fuera de las fronteras de Estados Unidos y ante el que este país se tenía por salvador o redentor. En cambio, un museo de la historia de la esclavitud desobedece la idea de Estados Unidos como la unidad de medida que el resto de la humanidad aspira a imitar: le retrataría como potencia fundada sobre un pasado vergonzante, dañino, imperfecto. Poner en duda la perfección de Estados Unidos como estadio máximo de evolución hace peligrar hasta las definiciones de aquellas naciones admitidas como desarrolladas o subdesarrolladas, ya que desaparece la referencia, el árbitro y juez que las guiaba. Mediante este discurso, Occidente contemplaría a los pueblos que no son como él como espejos invertidos de su realidad (Esteve 1996), como fases pasadas de sí mismo, conducidas a la extinción a través del cauce del desarrollo: el cénit hacia el que todos ellos ansiarían dirigirse, la meta donde están destinados a eclosionar. Por su parte, un museo de la historia de la esclavitud pervierte esa autocomplacencia y revela el subdesarrollo en el corazón del desarrollo.

El mismo año de publicación de la crítica de Susan Sontag empezó a elaborarse el Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana, que se inauguraría en 2016 en Washington. La palabra esclavitud no se menciona en el título, ahora queda implícita. Si se nombra en las diferentes secciones, de inmediato se acompaña

de la palabra libertad. Al omitir la palabra esclavitud del título del museo, este aspecto queda subsumido entre otros que conforman la identidad afroamericana y se descentraliza. Dedicar un espacio a un segmento de población determinado indica que comparten una característica que les distingue, pero el visitante tiene que esperar a llegar al interior del museo para averiguar cuál es. Englobar la esclavitud en la identidad afroamericana la disocia de la identidad anglosajona, a la que también define, como ejecutor y cómplice. El enfoque ya no puede presidirlo la autocrítica: la voz desde la que se enuncia es la de los dañados. El objetivo es impulsar el sentido de pertenencia afroamericano, el orgullo de resiliencia por vencer el origen sometido. El museo reconfigura entonces la ideología del patriotismo y sueño americano: el progreso alentado por sacrificios; por lo tanto, retorna al código entusiasta habitual, aunque varíe el color de la piel del portavoz.

Pese a que la demanda de Sontag ha sido atendida, el carácter que desprende el Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana difiere radicalmente del carácter del Museo Conmemorativo del Holocausto, un fenómeno igual de incómodo de abordar que la esclavitud. El

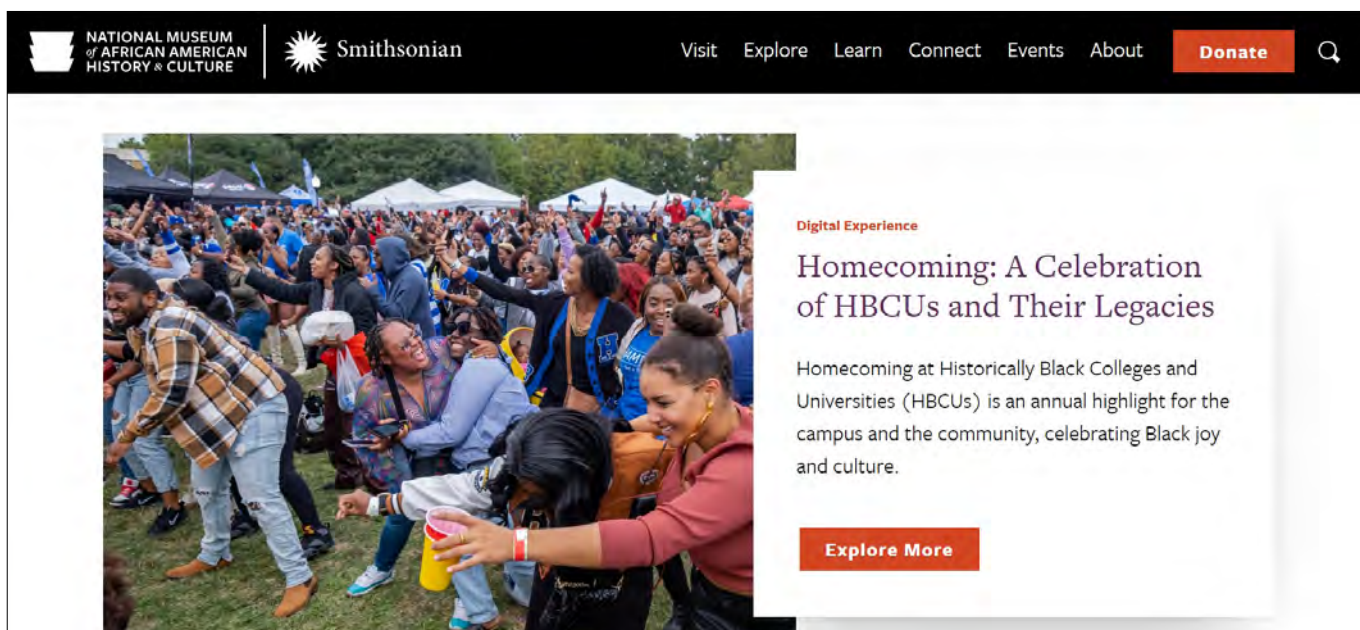


United States, Holocaust Memorial Museum (1993). Página de inicio

punto de intersección de nazis y esclavistas es la fase de trabajos forzados que precedía al desenlace de exterminio; los cautivos accedían al campo desde vallas que rezaban “Arbeit Macht Frei”: el trabajo os hará libres. Por un lado, el Museo Conmemorativo del Holocausto se focaliza en los factores que propiciaron el genocidio, para alertar de otras posibles réplicas en el futuro. La cabecera de su página web¹ es una fotografía en blanco y negro de una persecución policial: un grupo de civiles acechados por agentes armados. La portada aclara el trasfondo dramático, la actitud sobrecogedora que pretende despertar este tipo de museo.

Por el contrario, la ilustración de la página web de inicio del Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana² es un encuentro de multitud de estudiantes negros, reunidos en una explanada, eufóricos y abrazados. La fuerza motriz del museo se desplaza de la denuncia del crimen de la esclavitud hacia la satisfacción por recrearse en los éxitos alcanzados. Toda cuestión dolorosa ha quedado atrás, pasa a un segundo plano, y hoy sólo hay diversión.

El riesgo de incluir materias adicionales, como las actividades para los colegios de colorear a un astronauta y la bandera americana en la luna, es restar protagonismo al contenido clave del museo: las secuelas del racismo que engendró la esclavitud todavía presentes en la sociedad estadounidense. Si no hubiera heridas que cicatrizar, ¿por qué conceder un museo a la población afroamericana? De ahí que el filósofo y economista Amartya Sen (2000) advierta: “Los afroamericanos tienen menos probabilidades en términos absolutos de llegar a la edad adulta que los habitantes de muchas sociedades del Tercer Mundo, como China, Sri Lanka o algunas partes de la India”. Este análisis alarmante no se refleja en la apariencia festiva del inicio de la página web, por lo que no invita a que nadie se haga cargo de él; de hecho, ante la tesis de Sen, puede resultar frívola: encubre la posición vejada, desvía la atención. El tema de la esclavitud se amontona así junto a capas y capas de otros asuntos, sin adquirir prioridad. En el caso de la *Shoah*, el museo acepta que posee una complejidad tan profunda que demanda un lugar aparte de cualquier otra cualidad de la identidad judía: es un crimen de lesa humanidad.



National Museum of African American History & Culture (2016): Homecoming

Respecto a la crónica de la violencia, el Museo Conmemorativo del Holocausto extrapola su experiencia a casos de estudio de minorías huidas alrededor del mundo, por lo que emplea la influencia que ha recabado para visibilizarlas. Su empatía abarca desde Afganistán hasta Zimbabue, pero pasa por alto a Gaza. Entre estos países, la fotografía que ilustra Bangladesh es, de nuevo, un asalto de las fuerzas de seguridad contra civiles. En contraste, al seleccionar el nombre George Floyd o Black Lives Matter en el Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana, no consta el vídeo de brutalidad policial, sino un catálogo de pancartas épicas y puños alzados. La injusticia contra la que se están rebelando no se registra; no se especifica qué ha sucedido, qué significa “I can’t breathe”; se alude a su muerte, no se acusa de su asesinato. Ni siquiera aparece el Ku Klux Klan: el criterio de búsqueda no reporta ningún resultado, ningún rastro de agresión explícita. El término *masacre* sale a la luz en los últimos apartados, para describir la considerada más mortífera matanza racial de la Historia de los Estados Unidos: Tulsa. El texto incorpora testimonios de supervivientes, hoy ancianos, como episodio de su infancia. No obstante, lo que inunda la pantalla es la perspectiva de una calle y carruajes de caballos a lo lejos: nada que estremezca al espectador; nadie ve a los culpables.

La estrategia para disimular que un museo no existe es eclipsarlo con otro museo amable e inofensivo. En lugar de hablar del primer genocidio sobre el que está asentado Estados Unidos, la población descendiente de indígenas puede entretenerse con folklore, trajes y coronas de plumas, que nada tienen que envidiar al atrezo del Musical *El Rey León*, en el First Americans Museum.

Como ejercicio de imaginación, ¿se transmitiría acaso la gravedad de la tragedia del Holocausto si su página web se inaugurara con la fotografía de una comunidad judía brindando, exultante, entre candelabros de siete brazos?

NOTAS

1. Si la web de inicio del Museo Conmemorativo del Holocausto se traduce al castellano, surge este epígrafe: “Enciclopedia del Holocausto”. En inglés, “The importance of Israel to Holocaust Survivors”, y la imagen del fondo cambia a un éxodo masivo, en cuyo centro miran tres niños al horizonte. La indefensión se sustituye por la esperanza. El mensaje se personaliza en función del público interlocutor y de la opinión política que se desee incentivar en los hablantes de cada idioma; se adapta a la recepción, busca la afinidad. En árabe, la explicación se concentra en Los protocolos de los sabios de Sión. Para comunicarse con la audiencia árabe, se apela a un texto religioso y se añaden más fotografías de mujeres judías con prendas que les cubren el cabello.

2. El contenido que encabeza la Home Page del museo se va actualizando. Esta imagen comentada es la que estaba en fecha de consulta (07/11/2023).

BIBLIOGRAFÍA

- Esteva, G. (1996) Desarrollo. En: Sachs, W. (ed.) *Diccionario del desarrollo. Una guía del conocimiento como poder*. Perú: PRATEC
- Sen, A. (2000) *Desarrollo y libertad*. Buenos Aires: Editorial Planeta, S. A.
- Sontag, S. (2011) *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga

Entender los monumentos coloniales como patrimonio arqueológico

Laia Colomer | Instituto Noruego de Investigación del Patrimonio Cultural (Oslo)

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5480>

El asesinato de George Floyd en Minneapolis en 2020 a manos de la policía local provocó movilizaciones contra la violencia racial estructural y directa, todavía presente en nuestras sociedades. En muchas partes del mundo, las protestas de *Black Lives Matter* (BLM) se dirigieron a los símbolos culturales que los países occidentales utilizan para recordar su pasado glorioso, las estatuas de prohombres. El principal motivo es que estas efigies pétreas ocultan el hecho de que la gloria nacional se obtuvo mediante el colonialismo y la esclavitud. En Estados Unidos, se han demolido monumentos de líderes de los Estados Confederados defensores de doctrinas esclavistas y supremacistas. Se cortaron las cabezas de estatuas de Colón por enaltecer el “descubrimiento” de América, la antesala del genocidio y asimilación cultural indígena en el continente. Los monumentos al rey Leopoldo II en Bélgica y los de Edward Colston en el Reino Unido han sido vandalizados y derribados a

razón de haber hecho fortuna como traficantes de esclavos y perpetradores de genocidio. Similares argumentos se utilizaron en Barcelona para retirar oficialmente la estatua de Antonio López (Suñé 2018). Estos acontecimientos han abierto un interesante debate público sobre si tiene sentido retirar este tipo de herencia cultural, o de por qué los monumentos que incorporan narrativas racistas todavía forman parte de nuestro paisaje urbano. Este breve escrito desea añadir algunas reflexiones.

El punto de partida de mis reflexiones surge de considerar estas estatuas conmemorativas como material arqueológico en sí mismas, como un patrimonio arqueológico herencia de un pasado que conmemoraba *otros* hitos históricos. Son estatuas que nos hablan de cómo nuestros antepasados memorializaban los logros de hombres blancos ricos como representantes de modernidad y progreso. Lejos de ello, nuestras sociedades



La estatua abatida del comerciante de esclavos Edward Colston durante la protesta de Black Lives Matter en Bristol a raíz de la muerte de George Floyd



La estatua de Edward Colston, erigida en 1895, es arrojada al agua en el puerto de Bristol (junio 2020) | fotos KSAG Photography

han evolucionado democráticamente hacia la multiculturalidad, igualdad de género y diversidad sexual. Y fuera de desear que el patrimonio represente estos valores (Davallon 2014; Smith 2006). Por lo tanto, es un error pretender que estas estatuas todavía representan valores compartidos hoy en día. Una vez que se logra este nuevo estado de ánimo, es posible dejar de lado las discusiones sobre si debemos o no retirar “nuestro” patrimonio y así poder imaginar soluciones alternativas para un material arqueológico símbolo de la modernidad decimonónica.

Las llamadas a un reexamen crítico de la naturaleza y conveniencia de estas muestras públicas de “héroes” históricos no son el resultado directo del asesinato de George Floyd. Han existido durante décadas, pero han sido sistemáticamente ignoradas. Desde posiciones de privilegio, han sido permitidas condescendentemente como voces minoritarias contestatarias, para después del “ruido” ser obviadas. O bien, han sido activamente ignoradas argumentando que estos monumentos son también parte de “nuestra” historia colectiva, para así acabar imponiendo una visión de la historia colectiva más cercana a la del privilegio que a la alteridad. Hace décadas que la diáspora congoleña en Bélgica pide sin éxito una revisión profunda de la figura del monarca que permita hacer una revisión crítica del desastre humanitario y ambiental que supuso el Estado Libre del Congo, al tiempo que abogan por el reconocimiento del político congolés panafricano Patrice Lumumba. Sólo después de los ataques en 2020 se retiraron algunas de las esculturas públicas de Leopoldo II.

Aparte de ejercer una justicia reparadora (Burch-Brown 2022), los violentos ataques a las estatuas conmemorativas coloniales se tienen que interpretar como una expresión de exasperación y resentimiento contra esta activa y sostenida inactividad de la sociedad blanca. La reacción furiosa por la enésima violencia racial contra un afroamericano ha conectado de nuevo a las personas racializadas con el trauma histórico no resuelto de la esclavitud y las prácticas de segregación racial en Estados Unidos de América. Es un dolor heredado, acumulado y privado



Manifestación BLM en Philadelphia USA, 2020, delante de la estatua dedicada a George Washinton en Eakins Oval. La parte inferior del monumento presenta a los nativos americanos y animales nativos de los Estados Unidos, así como alegorías sobre America, la Libertad y la Revolución mediante figuras femeninas. Al fondo, el Museo de Arte de Philadelphia | foto Chris Henry (Unsplash)

de derechos, que regularmente explota en protestas y disturbios públicos, y que ahora ha tomado las estatuas conmemorativas como objetivo colateral. Las reacciones del movimiento BLM a las estatuas son un recordatorio de la activa renuncia a revisar críticamente los efectos aún persistentes del colonialismo en nuestras sociedades y a comprender el daño emocional que causa esta inacción (Sullivan 2021). Ignorar la actual animosidad hacia la “herencia racista” es también una forma de menospreciar el daño que este tipo de estatuas causan en las personas racializadas. Observar las acciones de protesta irada desde una mirada de privilegio blanco es irresponsable. Y por ello, es socialmente peligroso etiquetar las acciones contra estas estatuas como “acciones de vándalos” o “brutalidades absurdas y primitivas”, sin evaluar en términos similares las prácticas racistas que dichas estatuas encumbren.

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga



Estatua desfigurada de Edward Colston depositada y expuesta en el museo M Shed de Bristol | foto Adrian Boliston

Pero el racismo no es la única batalla por lidiar aquí. Estas estatuas conmemorativas también son representaciones de masculinidades tóxicas. No en balde, racismo y patriarcado son conceptos ontológicamente bien entrelazados. La estatua marcial del presidente estadounidense Theodore Roosevelt a caballo, y flanqueada por un nativo americano y otro de africano esclavizado a la entrada del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, ha sido retirada debido a su prejuicio racial y simbolismo imperialista. Pero nada se ha comentado de los cánones de la cultura masculina patriarcal: fuerte, duro, insensible y agresivo. El movimiento popular BLM que derribó monumentos asociados con el colonialismo, el racismo y el imperialismo nunca mencionó el patriarcado como el elemento que los antecede, sustenta y enriquece dichas prácticas. Tampoco en los debates patrimoniales posteriores se consideró si debíamos añadir la misoginia y la masculinidad tóxica como parte de la representación simbólica de dichos personajes históricos y sus monumentos (Colomer en prensa; Connell y Messerschmidt 2005).

La pregunta pertinente es pues, qué hacer con este “material arqueológico” retrato de otros tiempos y de otros pensamientos.

La primera opción es, y ha sido en muchos casos, la de retirar estas estatuas de nuestras calles para depositar-

las en el olvido de los almacenes museísticos. Erradicar el colonialismo y la misoginia de nuestras calles nos ayuda a pensar que dicha maldad no sucedió, o si sucedió son cosas del pasado. A mi entender, esta práctica silencia de nuevo nuestras responsabilidades históricas, además de fomentar dos nuevas dudas. En primer lugar, el dilema ético de no dar cuenta ni preocuparse por los daños creados en el pasado. Ante la deuda histórica, muchos argumentan que no somos responsables de las acciones de nuestros antepasados. No deberíamos juzgar nuestro pasado con criterios de presente. Pero quizás, sí debiésemos reconocer cómo nos beneficiamos hoy en día de esas acciones coloniales económicamente y en forma de privilegios, y cómo estos acontecimientos pasados han dejado heridas abiertas en nuestro presente. No somos responsables, pero vivimos de dicha herencia y somos testigos de los efectos de no abordar dicha negligencia. El segundo dilema surge cuando solucionamos el embate BLM ocultando las esculturas en los almacenes de los museos. Ello abre acalorados debates en el sector museístico: ¿es esconder el patrimonio controvertido la verdadera función de los museos? Si acordamos, en cambio, almacenarlas en un lugar seguro hasta que pase la “tormenta”, entonces el dilema solo se pospone: ¿cuándo es el momento adecuado para volver a exhibir estas estatuas?, ¿adecuado para quién?, ¿por qué tiene más sentido exponer estas estatuas en museos y no en la calle?, ¿qué relatos históricos se van a elegir para explicar la reexposición de estos “héroes” del pasado? Ubicar las estatuas defenestradas en museos sólo retrasa nuestra responsabilidad en relación a valorar el rol que juegan estas estatuas como patrimonio cultural para la sociedad actual (Perhamus y Joldersma 2020).

La segunda respuesta posible a la situación creada por la “guerra de las estatuas” sería intentar mantenerlas en su lugar, argumentando que nos ayudan a aprender de la historia. Al observar el asesinato de George Floyd, para situarnos en el escenario más dramático, una piensa ¿qué hemos aprendido hasta ahora mediante la presencia de estas estatuas que haya evitado la violencia institucional que sufre la comunidad afroamericana

en Estados Unidos? Esta provocativa pregunta se responde reconociendo la evidente disminución en discriminaciones raciales, étnicas, de género y sexual en las últimas décadas. Y, sin embargo, admitámoslo, las luchas por los derechos sociales se dirimen en otros espacios, lejos de estatuas conmemorativas como las que aquí se debaten. Por ello cabe preguntarse honestamente qué nos enseñan estas estatuas sobre colonialismo y poscolonialismo, si incluso semióticamente evocan equívocas y oscuras glorias. Manteniéndolas en su lugar ¿no estamos sosteniendo simbólicamente una narrativa supremacista y de masculinidad tóxica, aunque nuestras intenciones sean otras?

Una tercera alternativa posible sería reinterpretar críticamente estas estatuas conmemorativas para incluir lo que significa hoy la oscura historia de la ideología colonial y patriarcal. Comprenderlo para asumirlo; asumirlo para cambiarlo. Es un ejercicio que podría dar lugar a diferentes prácticas patrimoniales, como instalaciones artísticas, como las de la estatua de Colston en Bristol durante el día contra la esclavitud (Inspiring City 2018). O bien, la musealización de “cementeros” de estatuas, como el Coronation Park en Nueva Delhi (Arnold 2019). O bien, evidenciar con humor los estereotipos patriarcales de estas estatuas, como lo hacen las integrantes del Guerrilla Yarn Bombing (Guerrilla Knitting 2023). O simplemente, la creación de contra-memoria documentando y cartografiando digitalmente las estatuas vandalizadas (Digital Holocaust Memory 2023). Quizás ello nos ayudaría a construir discursos patrimoniales multivocales e inclusivos (Pastor Pérez y Ruiz Martínez 2020).

BIBLIOGRAFÍA

- Arnold, K. (2019) Coronation Park and the Forgotten Statues of the British Raj. *LSE*, 20 de junio de 2019. Disponible en: <https://blogs.lse.ac.uk/lseih/2019/06/20/coronation-park-and-the-forgotten-statues-of-the-british-raj/> [Consulta: 10/11/2023]
- Burch-Brown, J. (2022) Should slavery's statues be preserved? On transitional justice and contested heritage. *Journal of Applied Philosophy*, vol. 39, n.º 5, pp. 807-824
- Colomer, L. (en prensa) Género, ética del cuidado y patrimonio En: *Actas de las IV Jornadas PastWomen. Innovando en los discursos, avanzando en investigación, València 20-21 desembre 2022*. València: Publicacions del Museu de Prehistòria de València
- Connell, R.W. y Messerschmidt, J.W. (2005) Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender & Society*, n.º 19, pp. 829-859
- Davallon, J. (2014) El juego de la patrimonialización. En: Roigé, X., Frigolé, J. y de Mármol, C. (ed.) *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural*. Alzira (Valencia): Editorial Germania, pp. 47-76
- Digital Holocaust Memory (2023) *Statues, Memory and the Digital*. Disponible en: <https://reframe.sussex.ac.uk/digitalholocaustmemory/2020/06/12/statues-memory-and-the-digital/> [Consulta: 10/11/2023]
- Guerilla Knitting (2023) Friedensbrücke, Frankfurt am Main. Pinterest. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/yarnbombing-fiber-art--151433606191494159/> [Consulta: 10/11/2023]
- Inspiring City (2018) Anti Slavery Art Installation by Colston Statue in Bristol. *Inspiring City*, 22 de octubre de 2018. Disponible en: <https://inspiringcity.com/2018/10/22/anti-slavery-installation-appears-next-to-edward-colston-statue-in-bristol/> [Consulta: 10/11/2023]
- Pastor Pérez, A. y Ruiz Martínez, A. (2020) ¿Somos el discurso académico autorizado patrimonial?. En: Pastor Pérez, M.P. y Ruiz Martínez, A. (ed.) *21 assajos al voltant del patrimoni cultural/ 21 ensayos sobre el patrimonio cultural*. Madrid: JAS Arqueología, pp. 63-67
- Perhamus, L.M. y Joldersma, C.W. (2020) What might sustain the activism of this moment? Dismantling white supremacy, one monument at a time. *Journal of Philosophy of Education*, vol. 54, n.º 5, pp. 1314-1332
- Smith, L. (2006) *Uses of Heritage*. Londres: Routledge
- Sullivan, W. (2021) Race, colonialism, resistance and denial. *International Union Rights*, vol. 28, n.º 3/4, pp. 3-4
- Suñé, R. (2018) El Ayuntamiento de Barcelona retirará el 4 de marzo la estatua de Antonio López. *La Vanguardia*, 23 de febrero de 2018. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20180223/441002060822/ayuntamiento-barcelona-retirara-4-marzo-estatua-antonio-lopez.html> [Consulta: 10/11/2023]

Los museos, los inventarios y el patrimonio inmaterial incómodo

Victoria Pontes Giménez | historiadora del arte y antropóloga

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5482>

¿De qué hablamos cuando hablamos de descolonización y resignificación de museos y monumentos? ¿Es suficiente con devolver objetos y restos humanos a sus herederos? Si la repatriación es una de las formas de reconocimiento del colonialismo ¿Qué pasa con el patrimonio inmaterial que forma parte de las narrativas de los museos? ¿Basta con integrarlo en un nuevo relato? ¿Se trata de sustituir una narrativa por otra? El museo mantiene con el patrimonio inmaterial una relación “no convencional” (Alivizatou 2006), incómoda y cuestionable, al menos tal y como se ha desarrollado durante buena parte de su historia. La mayor parte de las críticas parecen estar motivadas por una visión un tanto negativa de la institución museística que, incapaz de desprenderse de su condición de cementerio o depósito para materiales muertos, ahora se dedica a congelar, fosilizar y museificar el patrimonio inmaterial. Estas críticas podrían extenderse a los inventarios nacionales y a la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad¹ por la forma en la que contribuyen a fijar una determinada versión del patrimonio, normalmente idealizada, amable y pintoresca, desprovista de sus aspectos más polémicos o conflictivos. Y es que los museos, al igual que las inscripciones en los inventarios o listas del patrimonio inmaterial, tienden a producir un “discurso autorizado” (Smith 2011) que en muchos casos habrá que resignificar desde una perspectiva postcolonial.

Aunque todavía no podamos hablar de un cambio de tendencia, en los procesos que están llevando a cabo algunos países europeos para la elaboración de sus inventarios nacionales, observamos una ampliación del concepto de patrimonio inmaterial para hacerlo más inclusivo y representativo de la diversidad existente y contrarrestar la tradicional exclusión del patrimonio inmaterial difícil, incómodo o controvertido (Rana, Willensem y

Dibbits 2017; Dibbits 2015) de los discursos institucionales. En la convocatoria para participar en la elaboración del inventario alemán, por ejemplo, se destaca expresamente la importancia de incluir testimonios asociados a episodios difíciles de su historia, como la época colonial, el nacionalsocialismo o la división alemana, sucesos que “han dejado un eco en muchas formas culturales y esto no se puede relativizar ni reprimir”². Aunque por el momento parece más el deseo que una realidad.

Por otra parte, y aunque aquí pasó un tanto desapercibido, en 2013 estalló una polémica que tiene que ver con la elaboración del inventario en los Países Bajos y que habría que retener por la forma en la que refleja los conflictos que rodean a los procesos de patrimonialización que se llevan a cabo en las sociedades multiculturales contemporáneas. El conflicto surgió tras la protesta de activistas y diferentes colectivos antirracistas por la inclusión de la fiesta de San Nicolás o *Sinterklaas* en este inventario, ya que consideran que se ofrece una imagen estereotipada, racista y colonial de Zwarte Piet, el ayudante de San Nicolás (Rodenberg y Wagenaar 2016) y que supone un impedimento para la revisión crítica del pasado colonial. Esta protesta destapó la existencia de visiones conflictivas sobre un mismo patrimonio, al surgir reacciones contrarias que reivindicaban la continuidad de la tradición por su gran arraigo en la sociedad holandesa (Van der Zeijden 2014) y negaban su relación con la historia de la esclavitud en los Países Bajos. Ambas visiones luchaban en ese momento por ser reconocidas.

En España, el anuncio de la candidatura de la cabalgata de Reyes Magos de Alcoy a “patrimonio cultural inmaterial de la humanidad” fue el detonante de las protestas por el *blackface* de los pajes o *negrets*. Esta tradición ya cuenta con la máxima protección legal en la Comunidad



Fiesta de San Nicolás o Sinterklaas (1982) | foto Nationaal Archief

Valenciana en su forma actual. En el decreto por el que se declara bien de interés cultural inmaterial se presenta a los pajes como “jóvenes servidores de los Reyes Magos tiznados de color negro” (Decreto 199/2011), sin embargo, los colectivos antirracistas y la comunidad africana o afrodescendiente residente en España denuncian las connotaciones racistas, discriminatorias y caricaturescas de esta tradición que, más allá del tizado de la piel y al igual que en el caso del Zwarte Piet, perpetúa los estereotipos contruidos en época colonial. Estas denuncias han suscitado reacciones contrarias por parte de la sociedad alcoyana y de las instituciones que, por qué no decirlo, plantean cierto blindaje de esta tradición, amparándose en sus más de ciento treinta años de historia y manifestando una visión inmovilista que en ningún caso responde al espíritu del que surge el concepto de patrimonio inmaterial de la Unesco.

Resulta interesante ver cómo estas polémicas a veces se trasladan a las instituciones museísticas. El Zuiderseemuseum, un museo al aire libre que ya en 2004 había incorporado la aldea de Zwarte Piet en sus instalaciones, solo se involucró activamente en estos debates al ser acusado de racismo por su representación de esta tradición. El museo, consciente de que las tradiciones tienen que adaptarse a los cambios para sobrevivir, trata de conciliar dos puntos de vista contrapuestos y ejercer de mediador. Por ello, duda entre crear una nueva narrativa que resignifique el *blackface* como manchas de hollín de la chimenea o eliminar todas las características racializadas de este personaje. ¿Qué hacer cuando, como en el caso del Zwarte Piet, existen hasta ocho relatos diferentes sobre una misma tradición? (Rodenberg y Wagenaar 2016) ¿Se trata sólo de elegir la que menos reacciones contrarias suscite? En una de las experiencias participa-

tivas que se llevaron a cabo en Imagine IC, una organización muy comprometida con la gestión del patrimonio inmaterial, se coló el debate sobre la excesiva simplificación que supondría tratar esta polémica en términos de anti Zwarte Piet o pro Zwarte Piet, por la forma en la que se excluirían posiciones intermedias que resignifican este relato intentando depurar las connotaciones raciales que consideran más evidentes, como la resignificación del *blackface* o tizado de cara, o la postura de los que apenas se involucran a nivel emocional porque consideran que hay asuntos más acuciantes que resolver, lo que resulta especialmente llamativo cuando se trata de personas africanas o de ascendencia africana residentes hoy en los Países Bajos (Rana, Willensen y Dibbitts 2017). ¿No se debería evitar la simplificación de los debates en torno a los procesos de patrimonialización y atender todas las visiones sobre un mismo fenómeno? ¿Todas estas visiones tienen la misma legitimidad? En los casos del patrimonio procedente de la historia colonial en las sociedades contemporáneas ¿Quiénes son los legítimos herederos de este patrimonio? Quizás los museos e instituciones que estén desarrollando experiencias participativas y multivocales sean los que están más cerca de ofrecer respuestas apropiadas a todos estos interrogantes y quizás, solo quizás, estemos en el momento adecuado si prestamos atención a la nueva definición de museo aprobada recientemente por el Icom, donde el patrimonio inmaterial, el respeto por la diversidad o la participación de las comunidades en la gestión de su patrimonio cobran carta de naturaleza.

NOTAS

1. Dos de los instrumentos previstos en la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, aprobada por la Unesco en 2003.

2. “¡Conocer y apreciar el patrimonio cultural vivo!”. Información extraída de la web de la Comisión alemana para la Unesco.

BIBLIOGRAFÍA

- Alivizatou, M. (2006) Museums and Intangible Heritage: The Dynamics of an “Unconventional Relationship”. *Papers from the Institute of Archaeology*, n.º 17, pp. 47-57. Disponible en: <https://student-journals.ucl.ac.uk/pia/article/id/445/> [Consulta: 02/11/2023]
- Decreto 199/2011, de 23 de diciembre, del Consell, por el que se declara bien de interés cultural inmaterial la cabalgata de Reyes Magos de Alcoy. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 25, de 30 de enero de 2012, pp. 8840-8846. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2012-1450 [Consulta: 04/11/2023]
- Dibbitts, H. (2015) *Sharing the Past. Heritage and Education in the 21st Century*. Erasmus University Rotterdam. Disponible en: <https://repub.eur.nl/pub/112514/> [Consulta: 13/11/2023]
- Rana, J., Willemsen, M. y Dibbitts, H. (2017) Moved by the tears of others: emotion networking in the heritage sphere. *International Journal of Heritage Studies*, vol. 23, n.º 10, pp. 977-988. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13527258.2017.1362581> [Consulta: 07/11/2023]
- Rodenberg, J. y Wagenaar, P. (2016) Essentializing “Black Pete”: competing narratives surrounding the Sinterklaas tradition in the Netherlands. *International Journal of Heritage Studies*, vol. 22, n.º 9, pp. 716-728. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13527258.2016.1193039> [Consulta: 13/11/2023]
- Smith, L. (2011) El “espejo patrimonial”. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda*, n.º 12, pp. 39-63
- Van der Zeijden, A. (2014) Dealing with Black Pete. Media, Mediators and the Dilemmas of Brokering Intangible Heritage. *Volkskunde*, vol. 115, n.º 3, pp. 349-360. Disponible en: https://www.immaterieelerfgoed.nl/image/2017/9/8/artikel_dealing_with_black_pete_a_van_der_zeijden.pdf [Consulta: 03/11/2023]

¿Una carrera hacia la descolonización (de los museos)?

Beatrice Falcucci | Universitat Pompeu Fabra

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5484>

Aunque hayan cobrado gran notoriedad en los titulares de televisión, en las páginas de los periódicos y ante el gran público después de las protestas del movimiento *Black Lives Matter* en el verano de 2020, las discusiones en torno a las herencias materiales y las exposiciones “colonialistas” de los museos en el denominado Global North tienen décadas de antigüedad.

En 2006, la estudiosa de museología LauraJane Smith, retomando la cuestión planteada algunos años antes por el sociólogo Stuart Hall con su célebre interrogante “¿de quién es el patrimonio?”, acuñó el acrónimo AHD. En su obra *Uses of Heritage*, Smith resaltó las raíces del concepto de patrimonio como intrínsecamente occidentales (y coloniales); por lo tanto, Smith teorizó la existencia de un único “Authorized Heritage Discourse” destinado a imponer una idea de patrimonio única y universal, que no contempla otras opciones. Si solo existe una forma de disfrutar del patrimonio (conservándolo, protegiéndolo, valorizándolo, musealizándolo de cierta manera...), aquellos que no encajan en este esquema no son considerados suficientemente preparados para entablar un discurso al respecto. Como Simona Troilo subrayó en el caso de la Venus de Cirene, los argumentos en contra de su restitución a Libia en 2008 seguían en gran medida los mismos que abogaban por su traslado a Italia después de la invasión del país en 1911, lo que evidencia la incapacidad de los libios para cuidar adecuadamente de la estatua helenística.

El 12 de junio de 2020, el activista congoleño Mwazulu Diyabanza retiró una estela funeraria de la exhibición del Museo del Quai Branly en París, tratando de dirigirse hacia la salida y declarando su intención de “recuperar lo que nos pertenece”. En relación con esto, y es especialmente relevante considerando este museo, que

alberga más de 300.000 objetos, de los cuales solo alrededor de 3.000 están en exhibición, George Stocking ha planteado de manera provocadora: “En un contexto en el que al menos el 90 % de todas las muestras etnográficas de los museos probablemente ni siquiera han sido estudiadas, puede plantearse seriamente la pregunta ¿La antropología necesita realmente de los museos?”.

Esta es otra reclamación relacionada con el intenso debate sobre los museos europeos (y el modelo de exposición occidental en general) y su herencia colonial pesada, ambigua y controvertida. Una discusión que, aunque ha estado en curso durante décadas, se ha intensificado en los últimos años. En noviembre de 2017, en un discurso en la Universidad de Uagadugú en Burkina Faso, el presidente Macron declaró su intención de cambiar el comportamiento de las instituciones culturales francesas, procediendo, en un plazo de cinco años, a la devolución temporal o definitiva del patrimonio cultural africano conservado en Francia. Justo el año anterior, Francia había negado a Benín la devolución de algunas estatuas y tesoros robados en 1892 por el coronel Dodds durante las guerras franco-dahomeanas (incluido el trono dorado del rey Béhanzin) y donados al Museo de Trocadéro (de cuyas colecciones etnográficas surgió en 1995 el Museo del Quai Branly por voluntad del presidente Chirac). Encargado por Macron, el informe Sarr-Savoy de 2018 destacó las cuestiones éticas y culturales relacionadas con la circulación y restitución de materiales y obras de arte africanas en los museos franceses, identificando con precisión algunos objetos del Quai Branly con los que comenzar la operación, pero también señalando a otros museos como poseedores de patrimonio cultural y artístico relacionado con saqueos y violencia contra las llamadas “source nations”. Desde la publicación del informe Savoy-Sarr hasta el intento de

robo, solo un objeto del Quai Branly, proveniente de la actual Mali, había sido devuelto.

Si las restituciones avanzan lentamente por motivos políticos y legislativos, algunos museos europeos han experimentado reconfiguraciones en los últimos años. Este es el caso del Museo Africano de Tervuren en Bélgica, que reabrió a finales de 2018 después de cinco años de cierre y más de 70 millones de euros invertidos en su renovación. El antiguo Museo del Congo belga se centró en gran medida en el uso del arte contemporáneo como medio para ofrecer una visión poscolonial del museo, involucrando a artistas africanos como Chéri Samba y Freddy Tshimba. Sin embargo, en gran medida se dejó a estos artistas la tarea y la responsabilidad de contrarrestar con sus obras la historia, la arquitectura y el contenido de una institución intrínsecamente colonial y racista. En este contexto, surge la pregunta de si

el uso del arte contemporáneo, con el cual los museos etnográficos y coloniales de toda Europa se han apresurado a llenar sus espacios, financiando residencias, talleres y eventos e involucrando a artistas africanos y de la diáspora en la “descolonización del museo”, no es simplemente otro intento (performativo) de demostrar la bondad de intenciones de estas instituciones. Voces críticas de activistas y académicos han destacado la hipocresía de tales prácticas, utilizando los conceptos de *art-washing* y *tokenism* para señalar cómo, una vez más, los excolonizadores se niegan a asumir verdaderas responsabilidades.

En este contexto, algunos pensadores, incluido Olúfẹmí Táíwò, filósofo y profesor de pensamiento político africano en la Universidad de Cornell, rechazan enérgicamente el uso indiscriminado del término “descolonización”. En su libro de 2022 *Against Decolonisation*:



Museo del Quai Branly. Al fondo, en el entresuelo, se encuentra la exposición Jacques Chirac o el Diálogo de las Culturas.(2016) | foto Jean-Pierre Dalbéra

Taking African Agency Seriously, Táíwò explica cómo una vez más se niega la verdadera agencia de los países y ciudadanos excolonizados, limitando su acción dentro de límites específicos y generosamente otorgados, identificando en esta práctica una verdadera “industria de la descolonización”. En la misma perspectiva crítica se sitúa Dan Hicks, curador del Museo Pitt Rivers de Oxford y autor de *Brutish Museum* (2020), que habla de un verdadero “scramble for decolonization” en marcha, cínico y superficial, haciendo referencia al “scramble for Africa”. Una especie de “Juegos Olímpicos de la descolonización” en los que, una vez más, solo participan las naciones europeas.

Para complicar el proceso de “descolonización del museo”, también surge la cuestión espinosa de los interlocutores en el proceso de restitución. Un caso ilustrativo en este sentido es el que han estudiado Abena Yalley y Daniel Kwofie, el cual se refiere a la cabeza del rey Badu Bonso II que fue sustraída por los neerlandeses y conservada durante más de 150 años en el Leiden University Medical Center. En 1838, los neerlandeses invadieron el reino de Ahanta y ahorcaron al rey Badu Bonso; su cabeza, conservada en formaldehído, fue enviada a los Países Bajos. En julio de 2009, la cabeza de Badu Bonso II fue devuelta al gobierno de Ghana y desde entonces se encuentra custodiada en el Hospital Militar N.º 37 de Accra.

Como señalan Yalley y Kwofie, muchos ahantas sienten que Badu Bonso aún no ha “regresado a su casa”, a pesar de que han transcurrido 12 años desde su restitución formal a Ghana. Los ahantas, de hecho, habrían deseado recuperar la cabeza para poder darle un entierro formal, ya que en realidad no reconocen al gobierno ghanés como el legítimo custodio de los restos de su rey.

En el contexto delineado aquí, es necesario cuestionar profundamente el enfoque eurocéntrico de concebir el patrimonio, el cual está arraigado en nuestras instituciones, con el fin de evitar que los procesos de descolonización cultural se conviertan una vez más en una mercancía en beneficio de los antiguos colonizadores.

BIBLIOGRAFÍA

- Hall, S. (1999) Whose Heritage? Un-Settling ‘the Heritage’. Re-Imagining the Post-Nation. *Third Text*, vol. 49, n.º 13, pp. 3-13
- Hicks, D. (2022) The Risks That Lurk in Europe’s “Scramble for Decolonization”. *Hyperallergic*, 6 de julio de 2022. Disponible en: hyperallergic.com/745527/the-risks-that-lurk-in-europes-scramble-for-decolonization [Consulta: 14/11/2023]
- Nayeri, F. (2020) To Protest Colonialism, He Takes Artifacts From Museums. *The New York Times*, 21 de septiembre de 2020. Disponible en: www.nytimes.com/2020/09/21/arts/design/france-museum-quai-branly.html [Consulta: 14/11/2023]
- Smith, L. (2006) *Uses of Heritage*. New York: Routledge
- Stocking, G.W. (ed.) (1985) *Objects And Others: Essays On Museums And Material Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press
- Táíwò, O. (2022) *Against Decolonisation: Taking African Agency Seriously*. London: Hurst
- Troilo, S. (2018) Casta e bianca. La Venere di Cirene tra Italia e Libia (1913-2008). *Memoria e Ricerca, Rivista di storia contemporanea*, n.º 1, pp. 133-156

Descolonizar la sociedad: reparación de la memoria de los otros en la historia colonial de España. Un asunto pendiente

Roraima Estaba Amaiz | Universidad Complutense de Madrid

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5486>

La historia colonial de España, hoy, podría entenderse a la luz de eso que Chimamanda Ngozi Adichie (2018) llama “el peligro de la historia única”, esto es, el peligro de una historia incompleta que omite parte de su realidad sociohistórica. Contar -y por tanto reproducir- solo una parte de la realidad social de la historia colonial de España acaba por construir “comunidades imaginarias”, imágenes incompletas como una España históricamente homogénea: blanca, católica, peninsular, sin mixturas.

Este fenómeno no es exclusivo de España. La historia de otras sociedades antiguamente colonialistas, como Francia, también ha estado marcada –hasta hace poco más de una década– por un relato con un “enfoque franco-francés excesivo” (Douki y Minard 2007), impidiendo cuestionar la idea hegemónica de francité (Vidal 2014). En el caso español, en esta forma de contar la historia social no tiene cabida la diversidad. En la literatura, la historia, la ciencia, las artes, los medios, las redes sociales no tienen cabida historias de personas españolas con otros orígenes: afroespañoles, gitanos, latinoamericanos, marroquíes, etc. Estas microhistorias son invisibilizadas en el relato hegemónico con el que se ha socializado a los españoles, desde la escuela, independientemente de su estrato social o ideología política. Según Adichie, “es imposible hablar sobre la historia única sin hablar del poder (...) [El poder entendido como] la capacidad no sólo de contar la historia del otro, sino de hacer que esa sea la historia definitiva” (Adichie 2018).

En lo específico, el peligro de la historia única es, por tanto, la invisibilización de una parte importante de los sujetos que han construido nuestra historia social, la estigmatización de sectores significativos de la sociedad española y, con ello, la infrarrepresentación de estos

como sujetos políticos. Afroespañoles, gitanos, marroquíes y latinoamericanos de segunda y tercera generación lidian en su experiencia vital cotidiana con una “doble conciencia” (Du Bois 2003), esto es, con el dilema de saberse legalmente ciudadanos europeos y, al mismo tiempo, sentirse, en el día a día, españoles de segunda. En general, el peligro de esa historia única es la normalización de una sola versión, monista y maniquea, de la Historia de España y, peor aún, de su identidad nacional. La historia contada de manera “coral” suele ser incómoda, al fin y acabo, dar cabida a otras historias no deja de ser un acto de resistencia, de resignificación y sobre todo de interpelación al estado de cosas, a las relaciones de poder pasadas y (sobre todo) presentes y, por tanto, a las posiciones de dominación/subordinación: de raza, clase, género, edad, territorio, etc. No en vano, como señala Benedict Anderson, “la nacionalidad [...] al igual que el nacionalismo son artefactos culturales de una clase particular” (Anderson 1993, 21). El relato único o hegemónico responde en esencia a esta lógica del poder: esa que pretende contar la historia del Otro sin el Otro.

Varias razones sociohistóricas podrían explicar el escaso interés de la opinión pública en contrarrestar este discurso mainstream sobre la “españolidad”. Desde la comprensión de que un cuestionamiento del relato hegemónico sobre la Historia de España podría entenderse como un ataque a la identidad nacional y lo que esto conlleva en la actualidad: el reconocimiento de otras identidades y sensibilidades (afroespañoles, gitanos, pero también gallegos, vascos, etc.); hasta la vergüenza social de que una democracia avanzada y humanista, como la española, admita desmanes pasados como la conquista, el colonialismo o la esclavitud allende sus

fronteras. En clave geopolítica, también operaría una suerte de protección de la marca España, no compatible con una potencial pérdida de protagonismo en su zona de influencia cultural.

La consecuencia más nefasta del relato único es, sin duda, el negacionismo: de la historia, del Otro... La efeméride del 12 de octubre, por ejemplo, se ha construido oficialmente como “Día Nacional de España”, allí salta a la vista lo más evidente: no aparece el Otro, América Latina, que paradójicamente es quien da sentido y significado a esta fecha, convirtiendo así al 12 de octubre en un continente sin contenido. Ese mismo negacionismo impide cualquier esfuerzo de descolonización de la sociedad, la historia, los museos... Esto explica el fracaso del Ministerio de Cultura español por iniciar, en 2022, un proceso de revisión de las colecciones americanas en los museos españoles desde una perspectiva decolonial.

Mientras en otras sociedades otrora coloniales como la inglesa, la holandesa, la francesa e incluso la estadounidense, actualmente el pasado colonial -que no es historia, sino presente- interpela a sus opiniones públicas, despertando una sensibilidad -también una reacción- sobre la responsabilidad de sus sociedades respecto a la esclavitud y la colonización; en España, a contracorriente con estos cambios globales, el legado colonial no interpela a la opinión pública y no es parte de la agenda política.

En tales circunstancias, la descolonización de la historia y los museos españoles no parece, de momento, posible. Aun así, es necesario un diálogo crítico sobre la descolonización, que debería empezar por un cuestionamiento público sobre la responsabilidad (no la culpa) de la sociedad española, pero también de la latinoamericana, sobre la forma de contar nuestro pasado colonial, pero sobre todo sobre nuestra responsabilidad presente con la transmisión crítica e inclusiva de nuestra memoria hispana común como base para “abordar los legados del dolor histórico no resuelto” (Lonetree 2012, 5). En esta labor de “cuestionamiento auto-reflexivo sobre la producción de los saberes y del conocimiento” (Sánchez del Olmo 2023), los historiadores y los museos son los primeros

llamados a mover conciencias, a implicarse en el cambio social que contribuya a un diálogo crítico para la descolonización y reparación de nuestras memorias enfrentadas.

Volver a la “escena del crimen” exige, pues, cuestionar lo aprendido, interpelar nuestro pasado problemático como paso previo para entablar un diálogo crítico sobre cuestiones conflictivas como la resignificación de los monumentos coloniales, la restitución de los objetos latinoamericanos en las colecciones museísticas españolas o la reparación de la memoria de los Otros en la historia común. Solo así, la práctica de descolonización de los museos y la historia podría tener un efecto sanador a ambos lados del Atlántico.

BIBLIOGRAFÍA

- Adichie, C. (2018) *El peligro de la historia única*. Random House
- Anderson, B. (1993) *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México. D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Douki, C. y Minard, P. (2007) Histoire globale, histoires connectées: un changement d'échelle historiographique? Introduction. *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 5, n.º 54-5, pp. 7 - 21
- Du Bois, W.E.B. (2003) *The Souls of Black Folk*. New York: Barnes & Noble Classics
- Lonetree, A. (2012) *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Sánchez del Olmo, S. (2023) Colecciones museísticas y procesos de reconstrucción de memoria(s). Una reflexión (auto)crítica a partir de la experiencia en el Museo de etnografía de Neuchâtel (MEN). Conferencia inédita. *Jornadas internacionales museo, trauma y transmisión de memoria*, 30 marzo de 2023, Madrid
- Vidal, C. (2014) *Français?: La nation en débat entre colonies et métropole, XVIe-XIXe siècle*. París: EHESS

¿Reparar las injusticias del pasado o sanar nuestra conciencia? Perspectiva jurídico-ética sobre los motivos de restitución de objetos culturales de época colonial

Cristina Nevado Viñarás | Dpto. Derecho Administrativo, Universidad Complutense de Madrid

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5487>

En palabras de Gregorio Luri (2022), hay tres tipos de personas: “El historicista que vive con el convencimiento de que la historia digiere su propio pasado para construir el presente, que, en definitiva, el presente posee una inteligencia superior a la de cualquier pretérito. Aquel que cree que no hay progreso sin pérdidas y que sí hay permanencias antropológicas que, por ejemplo, te permiten emocionarte con los versos de Safo, sin ser ni lesbiana, ni helena, ni habitante del siglo VII antes de Cristo. Y el relativista, que asegura que ‘el mayor de todos los errores es juzgar el pasado con criterios del presente’, ya que está convencido de que cada época tiene sus propios valores o paradigmas, que son incommensurables entre sí”.

El debate de la restitución de bienes culturales depende de las gafas que decidamos ponernos. Cómo queramos juzgar nuestro pasado dictará cómo construimos nuestro presente.

Antecedentes

Durante los siglos XVIII y XIX se produjo un desplazamiento masivo de objetos culturales provenientes de territorios colonizados. Las metrópolis llevaron a cabo numerosas expediciones punitivas, saqueos militares y tributos de guerra, asimismo, aumentó en enormes proporciones el comercio de bienes culturales con fines coleccionistas o científicos (Labadie 2021). Los objetos más impresionantes fueron a parar directamente a los grandes museos estatales, como el Louvre o el British Museum, sin embargo, los objetos de menor interés saltaron al mercado del arte y fueron vendidos en subastas internacionales. Este hecho transformó objetos que

originalmente servían a fines muy diversos en objetos de consumo, que fueron distribuidos por Europa y Norteamérica (Sarr y Savoy 2018).

El clima político y social actual está acelerando el desarrollo de políticas de restitución. Sin embargo, este debate no es nuevo. En 1986 Merryman ya planteó la distinción de dos extremos opuestos para distinguir a quienes consideran que los bienes culturales son patrimonio común de la humanidad, y por tanto, defienden el tráfico internacional de los mismos (internacionalistas), y quienes consideran que los bienes culturales han de permanecer con la nación o grupo originario (nacionalistas) (Merryman 1986).

Desde el retiro o derribo de esculturas de conquistadores, esclavistas o militares, hasta el replanteamiento sobre las aún muy presentes herencias del colonialismo e imperialismo en Europa y occidente, las actitudes, enfoques y políticas en torno a cómo lidiar con el pasado colonial están transformándose rápidamente (Higuera 2022). Uno de los primeros afectados son los museos e instituciones culturales, que han comenzado a replantear sus estrategias respecto a la devolución de piezas de sus colecciones.

Los motivos jurídicos y éticos de la restitución

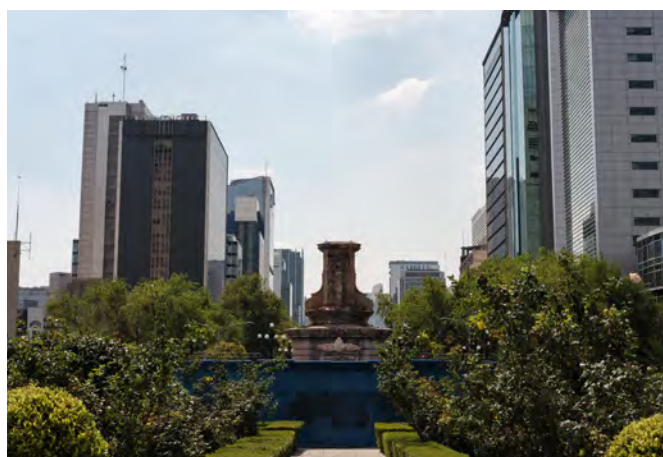
La restitución, retorno o repatriación de bienes culturales, con matices, implica el regreso de bienes culturales a individuos, grupos o naciones a los que originalmente pertenecían. Sin embargo, jurídicamente, la palabra restitución, y más concretamente lo que en derecho se conoce como *restitutio in integrum*, consiste en restau-

rar la situación anterior a la infracción que se haya producido, y más específicamente, devolver a la víctima al estado anterior a la infracción de sus derechos (Candia Falcón 2015). Cuando esto no sea posible, si fuera necesario se deberán adoptar las medidas necesarias que aseguren que el daño derivado de las infracciones es reparado, mediante, *inter alia*, el pago de una indemnización como compensación por el daño causado.

En virtud de lo anterior, la restitución precisa de una infracción previa. No obstante, en estos casos no existe una infracción jurídicamente determinada pues no hay ningún texto jurídico aplicable que establezca el deber de restituir bienes culturales extraídos durante época colonial. Como consecuencia de esto, los motivos de restitución suelen aludir a cuestiones morales y éticas, vinculadas al deseo occidental de reparar la herida colonial.

En este orden de ideas, identificamos las tres razones de restitución que Ana Vrdoljak (2008) expone: la primera se basa en el principio de territorialidad y el vínculo entre las personas, el territorio y los bienes culturales, vínculo que va más allá de lo material y que trasciende a planos espirituales y emocionales profundos; la segunda alude a la reparación de agravios históricos e internacionales, en este caso, a consecuencia del colonialismo; y la tercera se fundamenta en los principios de reconciliación y autodeterminación de los territorios colonizados.

Considerando esto cierto, la pregunta que cualquiera se plantearía a continuación es cómo o hasta qué punto se puede efectivamente *reparar* la herida colonial. Ciertas formas de reparación posibles en determinados casos pueden no ser suficientes, o incluso apropiadas, en otros. En cualquiera de los casos, la compensación monetaria no parece ser la más adecuada, o la más utilizada, en conflictos de restitución de bienes. Hay varios motivos para esto: en primer lugar, el daño sufrido por los grupos o estados tras la pérdida de sus bienes culturales no impacta exclusivamente en el ámbito material de sus vidas, sino que tiene una dimensión espiritual profunda que implica una connotación intergeneracional (Lerenzini 2022), la cual, por suerte o por desgra-



Vista de la glorieta donde hasta el año 2020 se ubicaba la estatua de Colón sobre el Paseo de la Reforma en Ciudad de México, el conjunto se trasladará al Parque de América y en su lugar se colocará una representación de la mujer indígena | foto EneasMx

cia, para los países poseedores de los bienes, parece no poder ser compensada económicamente.

En segundo lugar, poner una etiqueta con el precio a estos objetos aumenta las excavaciones ilegales, el expolio, el robo lo que conlleva la pérdida de información sobre nuestro pasado (Yáñez 2014). No debemos olvidar que el mercado ilícito de bienes culturales sigue siendo uno de los más grandes a nivel mundial. Y en tercer lugar, porque podría sentar un precedente incontrolable compensar económicamente este tipo de daños.

Al fin y al cabo, los debates en el mundo académico, social y político de los últimos años tratan de dar respuesta a la cuestión que se plantea en este debate: la confrontación de Europa con su pasado colonial. En este contexto, la restitución es un instrumento más en la creación de nuevas relaciones internacionales basadas en principios éticos (Ochoa Jiménez 2023). Sin querer desvirtuar el esfuerzo de los estados que tratan de reparar el daño hecho —o al menos establecer dinámicas nuevas adaptadas a las actuales necesidades sociales y políticas—, no puedo sino percatarme, al igual que otros, que el actor principal sigue siendo Europa. Esto se debe a que, indiscutiblemente, el colonialismo no termina con el fin del dominio colonial, sino que tiene una dimensión

contemporánea y global, dado que los contextos coloniales existen todavía en muchos estados y regiones.

Para dar respuesta a las preguntas que se plantean en el marco de este debate, así como a muchas otras, debemos empezar por entender cuál es nuestro punto de partida como Europa, o al menos, como los estados que directa o indirectamente se han beneficiado del colonialismo. Querer hoy compensar el mal hecho en el pasado desde los sentimientos de culpa y vergüenza puede hacer un flaco favor tanto a las generaciones futuras, en Europa y en los países que hoy son antiguas colonias, como a los bienes culturales en sí. A lo mejor deberíamos preguntarnos por qué deseamos con tanta devoción proteger y conservar estos bienes, cuál es el origen de nuestro apego a los mismos, y cómo de consciente es la decisión de dejarlos ir.

En conclusión, ¿queremos reparar los daños del pasado o queremos sentirnos inocentes?

- Merryman, J. (1986) Two ways of thinking about cultural property. *American Journal of International Law*, n.º 80, pp. 831-853
- Ochoa Jiménez, M.J. (2023) European countries' policies on restitution of colonial cultural property: some comments from a Latin American perspective. *International Journal of Cultural Policy*. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/10286632.2023.2255199> [Consulta: 09/02/2024]
- Sarr, F. y B. Savoy (2018) *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. París: Ministère de la culture, N°2018-26
- Vrdoljak, A.F. (2008) Reparations for Cultural Loss. En: Lerenzini, F. (ed.) *Reparations for Indigenous Peoples: International and Comparative Perspectives*. Oxford University Press, pp. 197-228
- Yáñez Vega, A. (2014) Patrimonio, ciudad e identidades. En: Torija, A., Díaz del Pozo, D. y Zarco, E. (coord.) *Patrimonio, ciudad e identidades*. Madrid: Madrid, ciudadanía y patrimonio, pp. 151-155. Disponible en: https://madridciudadaniaypatrimonio.org/sites/default/files/blog/DOSSIER_patrimonio%20ciudad%20e%20identidades.pdf [Consulta: 15/11/2023]

BIBLIOGRAFÍA

- Candia Falcón, G. (2015) Restitutio in integrum. *Eunomía: Revista en Cultura de la Legalidad*, n.º 9, 2015, pp. 240-248
- Higuera, A. (2022) Repatriación, retorno, restitución, reparación: diversidad de estrategias en los ámbitos científico, político y cultural del patrimonio cultural en América Latina. *Revista de arqueología americana*, n.º 40, pp. 5-11
- Labadie, C. (2021) Decolonizing collections: A legal perspective on the restitution of cultural artifacts. *ICOFOM Study Series*, 49-2, pp. 132-146. Disponible en: <http://journals.openedition.org/iss/3784> [Consulta: 15/11/2023]
- Lerenzini, F., (2017) Reparations for Wrongs against Indigenous Peoples' Cultural Heritage. En: Xanthaki, A., Valkonen, S., Heinämäki, L. y Nuorgam, K. (ed.) *Indigenous Peoples' Cultural Heritage. Rights, Debates, Challenges*. Leiden/Boston: Brill/Nijhoff, pp. 327-346
- Luri, G. (2022) Juzgar el pasado con ojos del presente. *The objective*, 1 de febrero de 2022. Disponible en: <https://theobjective.com/elsubjetivo/opinion/2022-02-01/juzgar-pasado-ojos-presente-historia/> [Consulta: 17/11/2023]

Enfrentarse a la descolonización. Museología para la renta o museología para la democracia

Óscar Navajas Corral | Universidad de Alcalá

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5494>

La evolución del estereotipo en la museología y el museo

Quizás ahora más que nunca es cuando los museos estén en procesos de interpelación, cuestionamiento y transformación. Seguramente, en la corta vida del campo del conocimiento de la museología esta afirmación se haya repetido en cada década, en cada uno de los sus periodos y en cada una de las vicisitudes por las que ha transcurrido la historia de las instituciones museológicas. Tanto los museos como la museología han sufrido varias “revoluciones” (Mensch 1996), que si han servido para algo ha sido para mostrar, cuestionar, romper –o mantener–, los estereotipos y tabúes que se iban solidificando sobre todo aquello que pueda abarcar el concepto “museo”.

Los estereotipos son, para la Real Academia de la Lengua (RAE), en su acepción primera, una “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. Y los tabúes, por su parte, son tanto la condición de las personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar; como la prohibición convencional basada en ciertos prejuicios o actitudes sociales, familiares, religiosas, etc. Es decir, aquello que no se puede tocar o decir, e incluso ni cuestionar. Los estereotipos y los tabúes tienen en común que: (1) pertenecen al mundo de lo artificial, es decir, de lo subjetivo, lo religioso-mágico, y de un pasado irracionalmente anquilosado en el presente; (2) se construyen y retroalimentan en sociedad, como el patrimonio y como la memoria colectiva. En realidad, su legitimidad es tan ucrónica como las propias narraciones y relatos de los museos.

Parte de la descolonización de los museos (y de la museología) no está relacionada directamente con la

justicia de la devolución de los bienes que albergan a sus legítimos dueños –si es que eso existe–, sino en los estereotipos y tabúes que continúa reproduciendo.

Si algo ha tenido que ir de-construyendo (y descolonizando) la museología con respecto a su objeto de estudio son lo que Díaz Balerdi (1994, 53-56) considera como las alteraciones de la psique que el ser humano ha trasladado a la institución, como: amnesia, en tanto que colecciona unas cosas pero no otras; manipulación, ya que el museo presenta sus colecciones con un guion determinado, contando algo de forma parcial; psicopatías, como la delincuencia, puesto que parte de la historia del museo es que sus “posesiones” son herederas de los botines de guerras, o la neurosis del ritual, las normas de comportarse desde que se entra en el museo hasta que se sale, el silencio, la pulcritud casi maniática del orden establecido, las prohibiciones; las enfermedades psicosomáticas como la obesidad por la que el museo debe, de forma compulsiva, engordar sus colecciones para perfeccionar las lagunas de su metarrelato, o para estar vivo en su momento histórico; o el fetichismo, es decir, la custodia recelosa y obsesiva por parte del profesional del museo del objeto como una entidad personal.

El mercado como tabú..., la neocolonización silenciada

Algunas de estas “alteraciones” se han convertido no solo en tabúes, sino también en elementos que han pasado a formar parte de su razón de ser. Algo que hace complejo su descolonización o, mejor, su desmitificación –si se me permite la expresión–, y que es posible que no haya que hacerlo, puesto que su recelo, obesidad, manipulación, etc., son parte inherente de lo que se considera que trabaja e investiga la museología y de lo que es en

a debate **Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen**

| coordina Marisa González de Oleaga



Neocolonizando socialmente el museo. Material expuesto Sala 15 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía | foto Óscar Navajas Corral

sí un museo, es decir: “un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”¹.

Por suerte –a mi parecer– esta definición se vio mejorada sustancialmente con la aprobada en Praga en 2022. Se produjo una metamorfosis que no suplían esas patologías, pero al menos permite construir nuevos relatos y plantearnos cuáles son los tabúes del museo y de la museología contemporánea. En este proceso hasta 2022, la Nueva Museología y la Museología Crítica desmontaron a fuerza de constancia, investigación y prácticas los pilares insoslayables en los que se sustentaba el museo decimonónico, sobre todo aquellos que hicieron de la institución uno de los pilares del proyecto de la Ilustración, es decir, una entidad al servicio del “objeto” y de narrativas que pertenecían a una minoría, pero que pretendían representar a una mayoría.

Desarmado y reducido prácticamente a cenizas los cimientos del proyecto ilustrado, los tabúes de los museos ahora se encuentran en sus funciones sociales, culturales y económicas enmarcadas dentro de

una sociedad líquida reglamentada por el mercado y el consumo. Para ejemplificarlo de una forma textual: “No quiero un museo con un pequeño shopping al lado; quiero un gran *shopping* con un pequeño museo”. Estas palabras –no confirmadas– de Margaret Thatcher son las que han marcado la última etapa del panorama museológico. Esta progresiva inoculación de políticas mercantilistas ha ido mermando el servicio social y público del museo, su visión interpretativa por la espectacularidad y su sentido de identidad por el del consumo de ocio.

El tabú es no asumir que los museos están sometidos a una colonización constante, que potenciando una educación para renta o más que una educación para la democracia (Nussbaum 2010). Descolonizar el museos parte por desarmar tabúes y estereotipos; y cuestionar, cada individuo, la memoria autorizada que suele estar enquistada en estas instituciones..., no en todas.

NOTAS

1. Estatutos del Consejo Internacional de Museo (ICOM), aprobados por la 22.^a Asamblea General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz Balerdi, I. (coord.) (1994) *Miscelania museológica*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco
- Mensch, P. (1996) Magpies on Mount Helicon? *ICOFOM Study Series*, n.º 25, pp. 133-138
- Nussbaum, M. (2010) *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Buenos Aires: Katz Editores

Narrativas de descolonización en museos fuera de Europa

Alba Ferrándiz Gaudens | Antropóloga

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5498>

Cuando hablamos de descolonización, muchas veces nuestra mirada eurocéntrica nos obliga a enfocarnos los procesos que están teniendo lugar en los países occidentales (un trabajo fundamental, desde luego). Muchas veces hablamos de la falta de infraestructuras en países no occidentales para salvaguardar sus propios tesoros culturales. Y así a menudo olvidamos que la descolonización, como muchos otros procesos contemporáneos, es un fenómeno global aunque aplicado de forma local —o como diría Eriksen (1995), *small places, large issues*—, aunque aplicado de forma local. Por ello, es fundamental que las instituciones fuera de Europa y Norteamérica formen parte del debate.

¿Qué significa descolonizar un museo? Esto mismo se preguntó el Ministro de Cultura Miquel Iceta en el VII Encuentro Cultura y Ciudadanía en octubre de 2022 (Riaño 2022). Una pregunta que se puede abarcar desde muchos puntos de vista. Los museos adoptan medidas diferentes en su afán por descolonizarse: desde la restitución de objetos y tesoros culturales, pasando por una revisión crítica del argumentario de la exposición permanente, la creación colaborativa de narrativas museográficas, a través de exposiciones temporales, o mediante instalaciones artísticas contemporáneas, entre otras. En esta reflexión me quiero centrar (a través de un ejemplo) en el último, que es quizá el menos analizado.

Cuando visité el Museo Nacional de Antropología de Filipinas en noviembre de 2023, la primera planta del museo, así como la parte de la planta baja y del lobby, estaba ocupada por la exposición *Indio-genius*, una exposición que incluye obras de distintos artistas filipinos distintos y que reflexiona sobre la colonización española del archipiélago, aportando una perspectiva nueva

al tema: la de la agencia de los sujetos colonizados en crear contra narrativas a la historia oficial, perpetuada en los libros de historia occidentales.

Así, una de las piezas expuestas se trataba de un modelo a escala real de la nao Victoria, la nave que llevó a Magallanes y Elcano a circunnavegar la Tierra por primera vez en la historia (1519-1522). En la proa del barco aparecen dos figuras hechas de madera: una de ellas es claramente el comandante Magallanes; la otra la de un hombre indígena vestido con una tela roja a modo de taparrabos (*bahag*) hecha con azulejos. Este se encuentra posicionado por delante de Magallanes, su brazo cubriendo su frente mientras otea el horizonte. La pieza, titulada *Enrique Conquers the Pacific*, reflexiona sobre la expedición Magallanes y el rol que jugaron los indígenas en ella. Enrique de Malaca fue uno de los esclavos que tomó Magallanes en su viaje por el Pacífico. Capturado



Instalación *Enrique Conquers the Pacific* en el Museo Nacional de Antropología de Filipinas (noviembre 2023) | foto Alba Ferrándiz Gaudens

en Filipinas, Enrique fue capaz de guiar a la expedición –sin Magallanes que murió en la isla de Cebú– de vuelta a su puerto natal de Malaca (en Malasia), guiándose solo por las corrientes, las olas y las estrellas. En este sentido, Enrique se sirvió de sus conocimientos cosmológicos indígenas –o *Indio-genius* como lo llaman los comisarios de esta exposición– para hacer lo mismo para lo que los miembros de la expedición Magallanes necesitaban instrumentos de navegación.

El párrafo final del panel que acompaña esta instalación reflexiona sobre lo siguiente: Enrique fue capturado en la isla de Cebú, donde la expedición completó el 99 % de la circunnavegación del planeta, y vendido a Magallanes en Malaca, el puerto desde el que la expedición empezó su viaje hacia el oeste. A Magallanes le faltó un 1 % para completar la vuelta completa (fue asesinado en Cebú), pero Enrique continuó el viaje hasta Malaca y completó ese 1 %. “Así que, 99 % + 1 % = ?” acaba el panel. Con esta pregunta abierta, los comisarios de la exposición están haciendo las siguientes preguntas encubiertas: ¿quién fue realmente el primer hombre en circunnavegar la Tierra? ¿Por qué Enrique no ha pasado a la historia y Magallanes sí? Y ¿por qué se ha priorizado la narrativa eurocéntrica de la historia, ocultando a las miles de personas indígenas que formaron parte de ella? De esta forma, el museo nos invita a reflexionar sobre nuestro propio conocimiento sobre la historia a la par que devuelve la dignidad a figuras olvidadas como Enrique.

Aunque no hay una única respuesta a la pregunta ¿cómo se descoloniza un museo?, si verdaderamente tenemos interés en descolonizar nuestras instituciones debemos fijarnos, tomar nota y aprender de lo que los museos no occidentales están haciendo. Es fundamental que invitemos a artistas indígenas a hacer intervenciones artísticas en nuestros museos, ya sea de forma permanente, como en el caso del Museum of Archaeology and Anthropology (MAA) de Cambridge que muestra piezas contemporáneas mezcladas con piezas históricas del Pacífico (MAA 2023), o de forma temporal, como fue el caso de la exposición BIBA CHamoru: Cultura e Identidad en las Islas Marianas en el Museo Nacional

de Antropología de Madrid (Ministerio de Cultura y ACE 2021). Aunque este proceso de descolonización ya ha comenzado en Europa y Norteamérica, aún queda mucho trabajo por hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- Eriksen, T. (1995) *Small Places, Large Issues: An Introduction to Social and Cultural Anthropology*. Londres: Pluto Press
- MAA (2023) Pacific Currents: New Displays from Oceania in the World Anthropology Gallery. *Museum of Archaeology and Anthropology*. Disponible en: <https://maa.cam.ac.uk/pacific-currents> [Consulta: 21/11/2023]
- Ministerio de Cultura y Acción Cultural Española (2021) *Estoria-ta: Guam, las Marianas y la cultura chamorra*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte
- Riaño, P.H. (2022) Repatriar y remediar: la descolonización de los museos españoles que evita el Ministerio de Cultura. *elDiario.es*, 3 de diciembre de 2022. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/repatriar-remediar-descolonizacion-museos-espanoles-evita-ministerio-cultura_1_9766657.html [Consulta: 21/11/2023]

¿Resignificar monumentos y construir contra-monumentos? Por una teoría materialista frente a una práctica ideológica

Daniel Palacios González | UNED

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5489>

Durante las protestas del *Black Live Matter*, el derribo de estatuas interesó repentinamente a la academia; en un marco de debate decolonial, surgió la pregunta de si no sería mejor conservar y resignificar los monumentos, ante el “riesgo” de borrar la historia. Pero no poner en cuestión la teoría del monumento en el debate podría llevar a que quienes detentan el capital cultural, social y simbólico del experto, promulguen teorías en contra de la “barbarie” iconoclasta. Y no hay que olvidar que, en esos días, la artista Daniela Ortiz debió exiliarse ante las amenazas por haber defendido la iconoclasia sobre la estatua de Colón en televisión. Una perspectiva materialista al respecto resultaría fundamental para evitar prácticas del gusto de quien tiene interés en que cambie el ornamento urbano, pero que no lo haga la base del sistema que refracta.

Los monumentos tienen un origen trazable muy concreto: el Renacimiento italiano (Choay 1992, 12). Los formalistas lo asociaron a un interés humanista en reproducir modelos antiguos (Riegl 1903), pero no se reproduce cualquier antigüedad, sino la imperial en un momento clave del sistema bancario y corporativista tras la acumulación de capitales de las cruzadas (Hauser 1999), sentando las bases de un capitalismo racial (Robinson 1983). Intereses de clase se revistieron de humanismo, implicando la necesidad de conservar los “monumentos de la antigüedad” a la vez que se creaban “monumentos intencionales” emulando formas antiguas representando a las clases dirigentes del presente. “Tradiciones inventadas” por las cuales la burguesía y los estados nación se legitimaban creando una falsa temporalidad (Hobsbawm 1983). En los siglos siguientes Europa quedó repleta de estatuas de nobles, militares, burgue-



Cosimo I de' Medici, Piazza Vecchio en Florencia (julio 2014) | foto Víctor R. Ruiz

ses, como “grandes hombres” (Michalski 1998). La idea de que había que conservarlos es el componente fundamental (Riegl 1903) y se expandió en el marco del colonialismo (Choay 2001). Así, donde la necesidad de conservación se eleva a categoría universal humanista hay un interés de género, raza y clase del capitalismo occidental.

No obstante, cuando se derribó la escultura de un comerciante de esclavos monumentalizado como filántropo, en Bristol, durante las protestas de 2020, también se instaló de manera autogestionada la estatua realista de una mujer negra alzando el puño en el pedestal. Las autoridades la desmontaron y retiraron, pues la iconoclasia implica situaciones de interpolación ideológica de la reproducción de las relaciones de producción arraigadas en las conciencias de los individuos. Y estas acciones son ejercidas desde abajo, cuando movimientos revolucionarios derriban símbolos del estado o la burguesía,



Pieza titulada *A Surge of Power*, realizada por el artista Marc Quinn e inspirada en la figura de la activista Jen Reid. La obra fue colocada en el pedestal vacío de Edwar Colston, el comerciante y traficante de esclavos del siglo XVII (Bristol, 15 de julio de 2020). La estatua fue retirada sólo 24 horas después de su instalación | foto Sam Saunders

pero también cuando los estados y la burguesía deciden “desmontar” referentes culturales contrarios a sus intereses de clase (Durán Medraño 2009). Numerosos movimientos de liberación nacional en América Latina, África y Asia desarrollaron prácticas monumentales con esculturas realistas a sus referentes: incluidas figuras heroicas populares, mujeres y personas racializadas demuestran autonomía poscolonial en la que la estética reservada a las clases dominantes europeas se apropia ahora para otros fines. Si bien en estas nuevas culturas nacionalistas no dejan de existir contradicciones de clase (Rodney 2022), su significado histórico es radicalmente distinto y demuestran como falsa la simplista ecuación: monumento=Antiguo Régimen. Y son estos monumentos los que nunca son historiados y los que pueden ser bombardeados o derribados. Si bien la iconoclasia revolucionaria es un crimen, por no respetar las necesidades de conservación “universales”, la destrucción de monumentos y patrimonio socialista en el este de Europa, o de

los movimientos de liberación nacional en África y Asia tras agresiones de la OTAN y EE.UU., no parece serlo, pues con las *no-strike lists* de los expertos en patrimonio se destruyen monumentos y preservan otros para facilitar el éxito de las ocupaciones militares y cambios de régimen (Bevan 2022, 171). La necesidad de conservación es selectiva y está reservada a las antiguas clases nobles, eclesiásticas, burguesas y militares, a los “grandes hombres”, y vetada a los movimientos emancipadores, mujeres, o personas racializadas.

Hoy las clases dirigentes progresistas liberales blancas aportan dos trampas: el contra monumento y la resignificación. El primero consiste en un monumento abstracto de estética negativa dedicado a las “víctimas” (Young 1993), que crea una siniestra jerarquía: se construyen contra monumentos a víctimas del Holocausto, esclavitud y colectivos victimizados por sexismo o racismo. Pero a la vez los estados y empresarios han construido nuevos pastiches realistas de “grandes hombres”, un fenómeno que abarca desde Madrid a Moscú. Reyes, militares, políticos y “grandes hombres” que siguen gozando de nuevas construcciones de estatuas realistas en el espacio público, y siendo conservados. Mientras, las “víctimas” asumen en su búsqueda por la “dignidad” estéticas minimalistas que los siguen condenando a un espacio subalterno.

La segunda la trampa es la resignificación: los monumentos a sus “perpetradores” deben ser conservados. Como “evidencia de la historia,” el remedio es dar más información frente a la extrema derecha nacionalista, ignorando los reclamos a lo dolorosos que resultan estos monumentos a ciertos colectivos y cómo aun contribuyen a la segregación y la explotación (Bevan 2022, 267), así los mismos intereses de conservación unen a progresistas y a extrema derecha, explicitando sus intereses de clase como se ilustra hoy con la conservación de la Cruz y Basílica del Valle de los Caídos, resignificado como Cuelgamuros.

El debate sobre la resignificación no puede asumir el universalismo de la conservación. Esta tiene un origen

colonial, racista, sexista y clasista, y la propuesta contra monumental o de resignificación resulta una trampa de reproducción sistémica. Quizás haya quien no quiera seguir viendo al esclavista, y recordar el horror con una resignificación, sino caminar cada día frente a la imagen realista de una manifestante negra con el puño en alto. El problema que llevó a la imposibilidad de que aquello ocurriera en Bristol sería que no es una cuestión de buenas voluntades decoloniales, sino que las políticas monumentales resultan el reflejo del modo de producción de la época. Así el reto de nuestras disciplinas debería pasar por abandonar su arrogancia en la defensa de teorías conservadoras, o dejar de inventar otras nuevas pseudo-decoloniales para que nada cambie. O, lo que es lo mismo, adquirir conciencia histórica y abandonar sus intereses de raza, género y clase.

BIBLIOGRAFÍA

- Bevan, R. (2022) *Monumental Lies. Culture Wars and the Truth about the Past*. London: Verso
- Choay, F. (2001) *The Invention of the Historic Monument*. Cambridge: Cambridge University Press
- Durán Medraño, J.M. (2009) *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Fundación Arte y Derecho, Trama editorial
- Hauser, A. (1999) *The Social History of Art*. 3rd ed. London: Routledge
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1983) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press
- Michalski, S. (1998) *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*. London: Reaktion Books
- Ricart Ulldemolins, N. (2022) *Arte público y memoria: Lenguaje y transmisión en los monumentos a las víctimas*. Madrid: Catarata
- Riegl, A. (1903) *Der Moderne Denkmalkultus*. Wien: Von. W. Braumuller
- Robinson, C.J. (1983) *Black Marxism*. London: Zed Books
- Rodney, W. (2022) *Decolonial Marxism: essays from the Pan-African revolution*. London: Verso
- Young J.E. (1993) *Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven: Yale University Press

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga

Un panorama de la cuestión colonial en los museos españoles de arte contemporáneo

Jesús Carrillo Castillo | Dpto. Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5501>

La crítica a la colonialidad del museo no ha cesado de plantearse en los últimos treinta años reflejo del cuestionamiento del sentido y la titularidad de la cultura en unas sociedades fragmentadas y acechadas por los fantasmas de una historia de dominación, explotación y violencia que no deja de actualizarse.

Es necesario constatar como inicio la escasa centralidad de este debate en el contexto español, tanto más sonora cuanto que nuestra historia e identidad están atravesadas de raíz por el proceso colonial. Tal como hizo evidente el pormenorizado estudio de Francisco Godoy, *La exposición como recolonización* (2018), hasta comienzos de siglo XXI el tratamiento del arte latinoamericano en las instituciones españolas se produjo de manera displicente y anecdótica, como si el narcisismo regresivo del 98 siguiera vigente cien años después. La escritora y periodista Gabriela Wiener constata en su *Huaco retrato* (2021) el paradójico contraste entre la pesada presencia del pasado hispano en todos los estratos de la psique colectiva latinoamericana y su ausencia aparente en la conciencia de nuestra sociedad, una ausencia que permite que no nos reconozcamos en el espejo colonial que aún permea las instituciones, los monumentos, las narraciones identitarias y las relaciones sociales. El español se resiste a mirarse en ese espejo, como no sea para reconfortarse con los tópicos del mestizaje, para victimizarse por lo injusto de la leyenda negra, o para emocionarse con la evocación nostálgica del imperio perdido.

En pocas palabras, la cultura española y las instituciones que la enmarcan están sesgadas por una negación fundacional de la violencia colonial. Esta negación se traduce en nuestros museos más en silencios e indiferencia, o en una pretendida neutralidad científica, que

en una narración explícita y estructurada. Baste considerar, por traer un ejemplo reciente, el diseño curatorial de las nuevas galerías de las colecciones reales en Madrid, que cubre de principio a fin el periodo colonial refiriéndose a él solo indirecta y anecdóticamente. Para que esta situación se revirtiera debería haber un profundo debate social que no parece estar ni en la calle ni en la agenda de ningún movimiento o partido político importante. En el encauzamiento de dicho debate debería jugar un papel esencial una institución cultural y educativa central como es el museo.

Dicho esto, es necesario constatar que en las últimas dos décadas se han producido desplazamientos y fisuras en esta imagen fosilizada que responden no tanto a una reflexión interna de las instituciones artísticas como a la acción pertinaz del creciente número de actores culturales procedentes de Latinoamérica que ha acompañado a un más amplio movimiento migratorio. Esta presencia diaspórica se observa en todos los estratos del museo:



Asamblea Museo Situado MNCARS. Jardín de Sabarini, 6 de septiembre de 2022 | foto Ela Rabasco

en los programas de estudios (el PEI del MACBA o el Centro de estudios del Reina Sofía, por poner dos casos notables), en el *staff* más o menos permanente, en el elenco de artistas expuestos, en la autoría de los textos de los catálogos, en los comisariados y en la organización de actividades públicas. Se comprueba particularmente también en los programas de artista en residencia y en la proliferación de colectivos y espacios artísticos independientes que se aglutinan desde la diferencia, cuando no desde la resistencia y la disidencia. En la mayoría de los casos su presencia, ya de por sí disruptiva en un paisaje humano tradicionalmente castizo, ha venido acompañada de un militante discurso pos-, de-, des- o anti-colonial, que se ha reflejado en la multiplicación de eventos, publicaciones y proyectos curatoriales dentro y fuera de los museos. Esta novedosa situación ha animado, diversificado y, en ocasiones, zarandeado el otrora homogéneo campo artístico.

Que esto derive automáticamente en un proceso de revisión crítica de los pilares coloniales de nuestros museos es como esperar que lo haga desde una perspectiva feminista. No ocurrirá si no a base de nadar a contracorriente las lógicas de la institución. Si está sucediendo lo hace de una manera precaria y enfrentándose a inercias estructurales, contradicciones, apropiaciones y espejismos, como desgrana en su reciente *Usos y costumbres de los blancos* (2023) el ya mencionado Francisco Godoy.

En cualquier caso, es necesario precisar que este proceso ha tenido lugar casi exclusivamente en Barcelona, en primera instancia, y en Madrid un poco más tarde, debido, sin duda, a la atracción ejercida por estas capitales en aquellos agentes diaspóricos antes mencionados. Otro rasgo destacable derivado de ello es que muchos han desplegado su acción en relación con instituciones artísticas de primera orden como el MACBA, El Centre d'Art Santa Monica, o La Virreina en Barcelona. Este ha sido el caso de Triste tópicos, el Colectivo Re, Diásporas críticas, Espectros de lo Urbano, o Daniela Ortiz. En Madrid, el Reina Sofía, el CA2M, Matadero y La Casa Encendida han dado cobijo o han colaborado con Península, el Colectivo Ayllu, La Parcería, Espacio Afro,



Poliglotia. 10 Día de los Museos | foto Miguel Lorenzo

o Archivo Arkhe. Esta centralización y concentración del discurso, aplicable también a la crítica colonial, no se ha producido sin tensiones y fricciones. Es necesario señalar, por otro lado, la creciente intervención de instancias intermedias o de menor escala que, sin tener explícitamente un perfil de crítica colonial, están sirviendo de conectores y sostenedores de estas redes precarias. Este es el caso de La Canibal, Can Batlló, Hangar y La Escocesa en Barcelona, y Planta alta, Todo por la Práxis y Felipa Manuela en Madrid.

Este tejido, cada vez más denso y activo, está afectando, sin duda, a las instituciones artísticas con las que interactúa. En algún caso excepcional, como la relación entre la Red Conceptualismos del Sur y el Museo Reina Sofía, dicha afectación ha llegado a ser medular y continua en el tiempo. La Red es una agente de naturaleza transnacional que se constituyó en 2007 en denuncia de la expropiación sistemática de los acervos de los así llamados "conceptualismos" latinoamericanos de los 60, 70 y 80. Paradójicamente, la red se puso en marcha en estrecha relación con el MACBA, primero, y con el Museo Reina Sofía desde 2008, incorporando estos a través de dicha relación el ideario des-colonial a su vocabulario y a su discurso curatorial. Procesos tales como la creación del dispositivo online *Archivos en uso* y la serie anual de seminarios *Archivos del Común*, que en 2023 llega a su quinta edición, pueden calificarse sin ambages como intervenciones de crítica colonial desde



Jardi Ambulant | foto Macba

el museo. El mismo calificativo puede aplicarse a las dos grandes exposiciones comisariadas colectivamente por la Red: *Perder la forma humana* (2012-13) y *Como el muro en la hiedra* (2022). El Reina Sofía de los últimos años ha dado una de cal y otra de arena en este sentido, tal como se demuestra en la estrecha relación sostenida con la Fundación Patricia Phelps de Cisneros, o la creación de la Fundación Museo Reina Sofía.

Al menos en lo que respecta a las grandes instituciones, podría afirmarse que los desplazamientos reseñables en lo que respecta a una crítica colonial de sus estructuras han tenido que ver, sobre todo, con el desarrollo de dispositivos de naturaleza relacional. Por un lado, el PEI del MACBA, sobre todo a través de la presencia de Paul Preciado y, más recientemente, con la edición titulada

Dónde están los Oasis. Por otro, Museo en Red (ahora Museo Tentacular) en el Reina Sofía, que surgió con el fin de mantener vínculos de horizontalidad con entidades tales como la mencionada Red Conceptualismos del Sur, la Fundación de los Comunes o el Institute of Radical Imagination. Ambos dispositivos institucionales han cobrado forma a partir de la interacción con agentes críticos de perfil anticolonial que han contribuido a la definición de su estructura, funcionamiento y contenidos. Programas específicos como *Jardi Ambulant* en el MACBA, *Museo situado* en el Reina Sofía, o *Poliglotía* en el IVAM, llevan esta vocación des-colonial al ámbito más específicamente local al entrar en negociación con la población migrante del contexto en que los museos están ubicados.

La emergencia de estos dispositivos que podríamos calificar “post-institucionales”, de matriz relacional y de acción potencialmente descolonizadora, no debe, sin embargo, impedirnos reconocer que el corazón del museo sigue quedando en buena medida intacto, dejándose lo pos-, de-, des- o anti- colonial como algo puntual y de naturaleza discursiva. Habrá que prestar atención a la futura exposición *La mirada descentrada. Arte y colonialismo en las colecciones Thyssen* (junio-octubre de 2024) en cuyo equipo curatorial participa, entre otros, Yeison F. García López de Espacio Afro.

BIBLIOGRAFÍA

- Godoy Vega, F. (2018) *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste (Colección Tesis doctorales, 2)
- Godoy Vega, F. (2023) *Usos y costumbres de los blancos*. Valencia: Pensare Cartonera
- Wiener, G. (2021) *Huaco retrato*. Literatura Random House

Franco en espiga

Emiliano Nicolás Abad García | historiador

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5502>

La sangre y el símbolo. El 1 de enero de 2023, un grupo de activistas rompió la veda: insertó una réplica de la cabeza de Franco en la punta de la bayoneta de la Estatua del Legionario. La estatua, situada a pocos metros del Monumento a la Constitución de 1978, fue inaugurada por el alcalde José Luís Martínez-Almeida el 8 de noviembre de 2022. La fecha amerita dos comentarios. Primero, el 8 de noviembre señala el 87 aniversario del asalto a Madrid, iniciado en 1936 por las tropas del ejército sublevado. Segundo, el 1 de enero, fecha elegida por los activistas, coincide con la muerte de José Millán-Astray, fallecido en 1954. El fundador de la Legión fue vitoreado por los asistentes al acto de inauguración, donde no faltaron banderas franquistas. La Legión, recordemos, fue creada en 1920 como un cuerpo de asalto colonial, especialmente orientado a combatir en el norte de África, con actuaciones para nada insignificantes como el Desembarco de Alhucemas de 1925. Luego Millán-Astray la puso al servicio de Franco, que la utilizó para dar un golpe de Estado, ganar la Guerra y dar inicio a casi cuarenta años de dictadura (con todos sus muertos, exiliados, desaparecidos y represaliados). El 1 de enero de 2023, su historia saltó por los aires. Militar y africanista, Franco quedó como un colador, hundido en la sien. “No hay leyes de Memoria Democrática, ni Tribunal de la Haya, ni Comité Especial de Descolonización de Naciones Unidas que nos obliguen a respetar a vuestros muertos” (fragmento leído por los activistas, cuyos nombres permanecen anónimos por cuestiones de seguridad). Fugaz y punzante, así nació el que bien podría considerarse el primer “Monumento a los asesinados por el colonialismo español”.

Nochevieja: invierno y resaca. La intervención del 1 de enero de 2023 adoptó un carácter tripartito: fue un acto antirracista, antifascista y anticolonialista. No buscó

dañar la Estatua del Legionario, solo denunciar el símbolo y, en el mejor de los casos, contribuir a desactivar su significado. Desde su pedestal de granito, la estatua es un verdadero acto de consagración. Reivindica la violencia de la conquista, pero también la violencia actual y subyacente. La onda expansiva de la violencia colonial abarca desde la política migratoria hasta los ataques a centros de menores extranjeros, sin olvidarnos de la exclusión laboral y educativa por motivos raciales o religiosos ni, de un modo en absoluto exhaustivo, el racismo de Estado ejercido a veces de forma incluso ilegal en las vallas de Ceuta y Melilla. El golpe de Estado de 1936 también tuvo una matriz colonial, así como el colonialismo sigue produciendo efectos sobre el presente, especialmente sobre muchos de los herederos de quienes fueron conquistados por la Legión. Somos permeables a los discursos racistas e imperialistas porque la democracia española sigue teniendo una gran deuda con la memoria colonial, una deuda que afecta no solo a la convivencia, sino que a cualquier tipo de memoria que rehúya del relato oficial del franquismo. La ausencia de este debate legitima y naturaliza las relaciones de poder, hasta convertir el racismo en una condición casi estructural de nuestro actual régimen democrático. Por eso, como miembros de la sociedad, somos responsables de que este país ahonde en los temas que nos impiden crecer democráticamente, en el sentido más cívico del término, profundizando en el pensamiento crítico y en preguntas que, aun siendo incómodas, son muy pertinentes para mejorar nuestras capacidades de diálogo, tolerancia y respeto.

A la calle. La consolidación democrática simbolizada en la Constitución del 78 se vio acompañada de numerosas manifestaciones de colectivos migrantes y antirracistas, muchas de ellas celebradas el 12 de octubre: Fiesta

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga



Cabeza de Franco insertada en la Estatua del Legionario de Madrid | fotos Álvaro Minguito

nal y, por lo tanto, de nuestra experiencia contemporánea de la democracia. Desconocer nuestro pasado colonial nos impide asumir que España ha sido históricamente diversa, alimentando a su vez el falso relato de una España cultural y racialmente homogénea (que, por supuesto, no se limita a las relaciones de poder entre las distintas identidades regionales, sean del País Vasco, Cataluña, etc.). Dejar a Franco clavado en la punta de una bayoneta transmite una densidad historiográfica muy relevante: es el primer acto hecho en nombre de la sociedad española, una atribución quizás excesiva, pero que, sin embargo, asumió de un modo consciente un locus de enunciación *blanco* y racialmente marcado. Al enunciar la necesidad de reivindicar memorias plurales, antirracistas y anticolonialistas, también se busca trastocar —es decir, abrir y desnaturalizar— el relato hegemónico sobre la Transición y la democracia, un relato que sigue ocultando una parte central de su historia: el colonialismo. Por eso lo que distingue a la acción del 1 de enero de 2023 es que este diálogo se está empezando a dar desde los propios márgenes de la lucha contra el legado de la dictadura. ¿Y la sangre? ¿y el símbolo? No se puede cambiar el pasado, pero sí se puede cambiar su lugar en el presente, sometiéndolo a un proceso de resignificación que fomente el desarrollo de una ciudadanía plural, crítica y reflexiva. Se puede, en definitiva, elegir no exaltar el colonialismo. No matar la palabra ni dejarse matar por ella.

Nacional y Día de la Hispanidad. Evidentemente, estas manifestaciones no eran nuevas, con registros que, sin salirnos de la Península Ibérica, se remontan a las épocas más álgidas del colonialismo. Lo que sí es nuevo es la necesidad de que la memoria colonial y antirracista se ponga a dialogar con los intentos de democratizar la memoria franquista. Dicho de otra manera, ¿cómo puede ser que, a menos de un mes de la sanción de la Ley de Memoria Democrática, aprobada el 19 de octubre de 2022, el Ayuntamiento haya decidido celebrar el colonialismo o, para ser más precisos, la invasión y masacre de la población nativa del Rif y de buena parte de África? El relato colonial es constitutivo del relato nacio-

¿Son los museos un proyecto de clase? De(s)colonización como trampantojo

José María Durán Medraño | HfM Hanns Eisler, Berlín

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5507>

La crítica al museo en tanto que producto del proyecto ilustrado de formación de ciudadanía (Duncan 1995) por haber creado un dominio epistemológico lleno de objetos ajeno a las cosas (Mitchell 2005, 156) y cuyo objetivo último ha sido erradicar otras formas de conocimiento (Mignolo 2011a, 166) tiende a situar el cuestionamiento del museo en el debate acerca de la matriz colonial. Ahora bien, ¿bastaría esta crítica para empezar a desvincular (*delinking*) el museo de sus orígenes epistémicos, para desaprender lo aprendido? ¿Se trata precisamente de ello cuando hablamos de resignificación, reparación, restitución? ¿Es suficiente que la resignificación, reparación o restitución obedezcan a la lógica de la desobediencia estético-epistémica? (Mignolo 2011b) ¿Por qué son precisamente los mismos museos y otras instituciones públicas los más interesados en el giro decolonial hoy? Tengo la impresión de que el debate, centrado en la disputa acerca de objetos y derechos (Azoulay 2019, 65), quiere evitar una de las claves: a qué sirven los museos o, para el caso, las estatuas en los espacios públicos; aunque aquí haré referencia únicamente a los museos.

Quisiera radicalizar aquello a lo que Mitchell había apuntado tímidamente sin atreverse a abandonar el terreno ya delimitado por Foucault (1997) y Latour (2022) y derivar de ello algunas consecuencias importantes. No pretendo afirmar nada nuevo sino reincidir en cosas que parece que hayamos olvidado. El siglo veinte cuestionó el museo por ser una institución clave en el proceso de reificación de la cultura (Dewey –1934– 1980; Adorno 1963; O'Doherty 1976)¹ y fue Benjamin quien célebramente trazó el paralelo entre el museo y los grandes almacenes en donde la acumulación y la exhibición van de la mano (Benjamin 2005, 420; Buck-Morss 1995;

Hetherington 2007). Cuando Mitchell (2005, 147) establece la relación entre arte, objetualidad (*objecthood*) e imperio, siendo así que el arte como el objeto son categorías que no se pueden entender separadas del encuentro colonial y, en este sentido, trae a colación los *bad objects* del encuentro colonial siendo el más turbio de todos el fetiche, peca de aquello que Benjamin decía que le había pasado a los saint-simonianos. Estos previeron el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases (Benjamin 2005, 42). De igual manera, aunque reconozcamos la necesidad que tiene el imperio de objetos y un orden de las cosas y lo vinculemos a la explotación (Mitchell 2005, 155), cuando el énfasis cae del lado de las categorías en tanto que estas se nos aparecen como formadoras de los hechos (Bhabha 1999) no hemos sabido ver en la acumulación que se produce el trabajo vivo usurpado.

En el pliego L del libro de los Pasajes, Benjamin se hace eco del comentario de Giedion en *La arquitectura en Francia* acerca de la “máscara historicista” que aplica al museo (Benjamin 2005, 413). Pero es a la luz de las *Tesis de filosofía de la historia* que nos damos cuenta de la carga reaccionaria que ello conlleva, es decir, el supuesto “respeto histórico” (Adorno 1963, 176) que anima la preservación de los objetos en los museos. Algo muy parecido se podría decir de las estatuas en lugares públicos. Si la reparación o la restitución invocan algo semejante que podríamos actualizar en el sentido de un respeto étnico o identitario entonces apenas estaremos contribuyendo a la reproducción de esa misma máscara. En este sentido, la reparación no es más que la búsqueda de una reconciliación imposible. A esto es a lo que denomino como el trampantojo decolonial (Durán Medraño 2023).



Museo de África en Tervueren (Bélgica) | foto Jean Housen

Desde el prisma de una teoría laboral de la cultura las cosas asoman de una manera diferente (Denning 2004, 95). Mientras que con los grandes almacenes el museo comparte el dispositivo expositivo propio de la fantasmagoría –la mercancía en exhibición–, como lo había visto Benjamin, con otros espacios el museo comparte la disposición del trabajo muerto².

Una de las representaciones más extraordinarias del trabajo muerto ha sido *The Forgotten Space*, el ensayo fílmico de Noel Burch y Allan Sekula. En la obra de Sekula el contenedor es clave para entender la “vitalidad vampírica” del capitalismo y la manera cómo el trabajo muerto aflora en un espacio de constantes flujos aparentemente automáticos cuyos costes laborales son reducidos a un mínimo (Sekula 2018). El contenedor representa para Sekula el punto final del barco como espacio heterotó-

pico al que se había referido Foucault (1984). Si alguna vez el museo pudo ser este espacio desde luego no lo es hoy si lo analizamos desde el punto de vista del trabajo muerto. Por supuesto, ni el contenedor tematizado por Sekula ni el museo persiguen la visibilización del trabajo muerto. Pero en su esfuerzo por presentarlo de una manera en la que se pervierte la relación causal caen en el más absoluto de los fetichismos. Es en este sentido que la concepción de fetichismo en Marx sigue siendo tan vigente y es por ello también que podemos someter el museo a una crítica en términos de fetichismo, algo que Mitchell no ha sabido hacer.

El proceso de *neutralización de la cultura* (Adorno 1963, 176) que se lleva a cabo en los museos es un proceso de *abstracción*, literalmente de separación y quiebra. Y si algo nos muestra hoy el museo en la matriz colonial

o el museo como institución del imperio o los museos hegemónicos que proliferan en las capitales de prácticamente todo el mundo es la quiebra socio-natural de las comunidades, esto es, dan fe de la transformación del trabajo vivo en trabajo muerto. Aunque no sea ello lo que presentan en su armoniosa transformación de las servidumbres en bondades. El museo no es el espacio de conciliación que nos prometió el pensamiento burgués ilustrado, sino un espacio dialéctico, de quiebra metabólica (Vindel 2023). Esta dialéctica es la que es necesario tener presente y trabajar.

NOTAS

1. "Cuando los hombres mueren, se vuelven historia. Cuando las estatuas mueren, se vuelven arte." Les Statues Meurent Aussi, 1953. Dir. A. Resnais, C. Marker y G. Cloquet. Présence Africaine.

2. En el primer volumen de El Capital, Marx se refiere al capital como trabajo muerto que, al igual que un vampiro, vive de la succión del trabajo vivo. La relación entre trabajo vivo y muerto construye una poderosa dialéctica que la mercancía encapsula como trabajo objetivado.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.W. (1963) Valery Proust Museum. En: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: dtv
- Azoulay, A.A. (2019) *Potential History. Unlearning Imperialism*. London: Verso
- Benjamin, W. (2005) *Libro de los Pasajes*. Ed. R. Tiedemann. Madrid: Akal
- Bhabha, H. (1999) The other question: the stereotype and colonial discourse. En: Evans, J. y Hall, S. (ed.) *Visual culture: the reader*. London: SAGE
- Buck-Morss, S. (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. N. Rabotnikof. Madrid: Visor
- Denning, M. (2004) *Culture in the Age of Three Worlds*. London: Verso
- Dewey, J. (1980) *Art as Experience*. New York: Penguin
- Duncan, C. (1995) *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London: Routledge
- Durán Medraño, J.M.a (2023) A propósito de "O Quilombismo". O, ¿cuál es el problema de querer ser radical, pero haber dejado la política de lado? *Mañana*, 20 de octubre de 2023. Disponible en: <https://www.mañana.pe/post/a-proposito-de-o-quilombismo> [Consulta: 29/11/2023]
- Foucault, M. (1984) Des Espace Autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, pp. 46-49
- Foucault, M. (1997) *Las palabras y las cosas*. Trad. E.C. Frost. Madrid: Siglo XXI
- Hetherington, K. (2007) *Capitalism's Eye. Cultural Spaces of the Commodity*. London: Routledge
- Latour, B. (2022) *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Trad. V. Goldstein. Madrid: Siglo XXI
- Mignolo, W.D. (2011a) *The Darker Side of Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press
- Mignolo, W.D. (2011b) Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992). En: Harris, J. (ed.) *Globalization and Contemporary Art*. Oxford: Wiley-Blackwell
- Mitchell, W.J.T. (2005) *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press
- O'Doherty, B. (1976) *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press
- Sekula, A. (2018) *Dismal Science*. Fish Story. London: MACK
- Vindel, J. (2023) *Cultura fósil. Arte, cultura y política entre la revolución industrial y el calentamiento global*. Madrid: Akal

Reimaginando el patrimonio cultural: perspectivas Inclusivas y decolonizadoras en la transformación de los museos

Ana Paloma Martínez Gómez | gestora cultural

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5509>

El patrimonio cultural tal y como lo entendemos hoy es un concepto relativamente nuevo si consideramos que la Unesco se creó tras la Segunda Guerra Mundial con el fin de “unir a los pueblos del mundo y fortalecer la solidaridad intelectual y moral de la humanidad mediante la mutua comprensión y el diálogo entre las distintas culturas” (UNESCO 2023). Por tanto, ¿quién decide lo que es patrimonio y de qué manera pasa este a ser parte de la colección de un museo?

El patrimonio material surge en mayor medida como fruto de las desigualdades sociales, políticas y económicas en un contexto histórico donde las naciones que configuraban el mundo medían gran parte de su poder en colecciones de objetos extraídos de los lugares que colonizaron y que eran depositados en museos, “importaciones imperiales provenientes de casi todo el mundo” (Miller y Yúdice 2004). En consecuencia, los propios museos eran instrumentos utilizados para reproducir y perpetuar dichas desigualdades. Por este motivo, primero debemos deconstruir las instituciones museísticas para convertirlas en verdaderos espacios transformadores, donde se fomente el debate y el pensamiento crítico y se cuente la historia desde la perspectiva del que hasta ahora era “el otro” y donde este llegue a dejar de serlo. Esta labor decolonizadora debe realizarse desde el diálogo y la colaboración participativa y debe ser liderada por representantes de las naciones que fueron colonizadas.

Sin embargo, hay varias cuestiones que aún suponen un desafío para los museos e instituciones culturales europeas en ese proceso de decolonización y deconstrucción de conceptos muy arraigados, como ocurre con las cuestiones de género. Desde su creación, los museos tradicionales han perpetuado modelos no inclusivos,

desde una perspectiva eurocentrista y la predominancia de objetos de culto sobre las tradiciones orales y la celebración de las diversas identidades culturales que existen (y las que han desaparecido). Esta visión ya no tiene sentido en nuestro contexto histórico actual ni en la realidad social en la que vivimos. No obstante, como señala Amareswar Galla, encontramos que “con mucha frecuencia, los museos y los organismos encargados del patrimonio se convierten en esclavos de sus legados y de su chovinismo, en lugar de erigirse como mediadores sólidos y constructivos de las cuestiones sociales pertinentes” (Galla 2013-2014, 43).

En 2020 Leonard Schmieding puso en marcha el proyecto educativo Countering Fake News and Conspiracy Theories en el museo House Bastian (Berlín) para dialogar con los jóvenes sobre las falsas creencias e ideologías de la derecha radical en Alemania afirmando que “los museos salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras” y que “un museo no puede no ser político” (Schmieding 2020). La cultura está interconectada con el resto de esferas de la sociedad y la labor de los museos es vital en la narración de nuestras historias, en especial las de las minorías étnicas que luchan porque su cultura, su idioma y sus costumbres no se pierdan en el olvido.

El patrimonio debe ser accesible e inclusivo pero con frecuencia las instituciones culturales y educativas más poderosas y de mayor prestigio miran hacia otro lado. Esto sucedió con el intento de despido del director de la galería The Whitworth por parte de la Universidad de Manchester en 2021, cuando este tomó la decisión de incluir una declaración de solidaridad hacia la población de Palestina que sufría en ese momento los ataques



Exposición *Colour is Mine* (2022) de la artista Althea McNish, diseñadora del patrimonio cultural del Caribe, en The Whitworth, Manchester



Cartel informativo sobre la consulta pública Edinburgh Slavery and Colonialism Legacy Review (2021) | fotos Ana Paloma Martínez

de las fuerzas de la ocupación israelí, en la exhibición *Forensic Architecture* (Kendall Adams 2022). Ante estos hechos, Sharon Heal, directora de la Museum Association de Reino Unido, expresó su máxima preocupación por las acciones emprendidas por la Universidad, ya que atentaba de forma directa contra la libertad de expresión que debería ser respetada en los espacios museísticos y que podría provocar el miedo de artistas y comisarios de futuras exposiciones a crear un espacio de debate y reflexión sobre problemas de la sociedad actual.

El caso del antes llamado imperio británico, que arrastra un pasado colonial con nefastas consecuencias para la población negra en la sociedad actual, posee una inmensa cantidad de elementos ligados al colonialismo que aún hoy predominan en el pensamiento político, educativo y social del país que dificulta la implantación de políticas culturales decolonizadoras. La esclavitud ha

beneficiado económicamente al país hasta mucho después de su abolición en 1833 con el *Slavery Abolition Act* (Scotland 2015), hace tan solo 189 años, lo cual ha supuesto un impacto directo en la identidad cultural de los descendientes de personas negras que sufrieron la esclavitud.

El gobierno escocés (que no el británico) comenzó un lento proceso de transformación y en julio de 2020 el Comité de Política y Sostenibilidad del Ayuntamiento de Edimburgo, en colaboración con varias organizaciones en defensa de la igualdad y en apoyo a las protestas del movimiento *Black Lives Matter*, acordó una serie de medidas para hacer frente a la injusticia racial histórica y la discriminación actual. Un ejemplo de ello fue la consulta pública realizada en Edimburgo (2021) dirigida a sus residentes para abordar la cuestión del legado de la esclavitud y el colonialismo de Edimburgo. En esta

revisión se informaba sobre los monumentos, edificios y nombres de calles que datan de la época colonial y que se encuentran adheridos al patrimonio cultural de la ciudad y opinar sobre su modificación, eliminación o permanencia (Edinburgh 2023). ¿Imaginamos en nuestras ciudades esta consulta participativa sobre los monumentos del pasado colonial español?

En conclusión, es urgente que este diálogo continúe en el contexto museístico español y deberíamos preguntarnos por qué aún no existe un museo de la esclavitud similar al de la ciudad inglesa de Liverpool que nos cuente cómo ha sido el pasado colonial de España y qué impacto sociocultural, político y económico ha tenido en varios lugares del mundo como Guinea Ecuatorial, Islas Filipinas o América Latina o por qué hoy convivimos en un país tan diverso culturalmente sin aún ser conscientes de ello.

agosto de 2015. Disponible en: <https://www.blackhistorymonth.org.uk/article/section/history-of-slavery/scotland-and-slavery/#:~:text=The%20owning%20of%20personal%20slaves,Scotland%20could%20not%20support%20slavery> [Consulta: 30/11/2023]

• UNESCO [Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura] (2023) *Historia de la UNESCO*. Disponible en: <https://www.unesco.org/es/history> [Consulta: 30/11/2023]

BIBLIOGRAFÍA

- Edinburgh Slavery and Colonialism Legacy Review (2023) *The City of Edinburgh Council*. Disponible en: <https://www.edinburgh.gov.uk/edinburghslaverycolonialism> [Consulta: 30/11/2023]
- Galla, A. (2013-2014) El Museo inclusivo. A: *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº. 9-10, 2013-2014, pp. 40-53
- Kendall Adams, G. (2022) Concern after Whitworth director is 'pressured to leave' over Palestine statement. *Museums Association*, 24 de febrero de 2022. Disponible en: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2022/02/concern-after-whitworth-director-is-forced-out-over-palestine-statement/#> [Consulta: 30/11/2023]
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004) Museos. En: Miller, T. y Yúdice, G. (ed.) *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, pp. 199-222
- Schmieding, L. (2020) Museum Education, Political Awareness, Youth Empowerment: Work in Progress at the Berlin State Museums. En: *Museums and Social Responsibility - Values revisited*. Network of European Museum Organisations. Youtube, 12 de octubre de 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=WPGZZCAgDPQ&ab_channel=NEMO-NetworkofEuropeanMuseumOrganisations [Consulta: 30/11/2023]
- Scotland and Slavery (2015) *Black History Month*, 19 de

Dar sentido y significado a los contextos y “cosas” patrimoniales ¿Por qué? Porque guardan los relatos de la historia

Stella Maldonado Esteras | Universidad Isabel I

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5510>

Martes 19 de septiembre de 2023. El Museo y Sitio de Memoria ESMA-Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio de Buenos Aires (Argentina) es incluido en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. “La escena del crimen”, y nunca mejor dicho, se convierte en un espacio de encuentro, reflexión, reparación, conmemoración, salvaguarda y resignificación de la lucha por los derechos humanos y la memoria. Un altavoz de memoria democrática. La vida como testimonio de la historia. No se ha querido olvidar; el olvido no se contempla.

Viernes 24 de noviembre de 2023. Un espacio ajardinado en la ciudad de Madrid acoge un olivo en su centro. El callejero lo marca como Jardines de las Mujeres de Ventas. A no ser que se conozca la historia de la construcción que ocupó ese sitio durante años, puede pasar inadvertido o considerarse un lugar de reivindicación vecinal feminista. Lo primero y más fundamental es que la denominación no es ni justa ni ajustada. Lo más idóneo sería Jardines de las Mujeres de la Cárcel de Ventas (u otras variantes similares que no obvian el significado de ese terrible paraje). Acaso, ¿se ha querido olvidar? Si así se ha querido, se apela al título de la obra Mario Benedetti: *El olvido está lleno de memoria* (1995).

Estos solo son dos ejemplos de una misma moneda: la historia. De dos formas de enfrentarla. Una historia que no se pretende cambiar, sino que se ha de leer atendiendo a todas sus aristas. Se deben tener en cuenta las diferentes narrativas y protagonistas, no solo a aquellos con nombres y apellidos grandilocuentes o de trazo gordo. Hay muchas historias dentro de la Historia. Y no se puede borrar ni invisibilizar unas en detrimento de otras. La oficial. La que aparece en los libros o textos

canónicos y que apela a una verdad sesgada o parcelada. Incompleta.

No sólo somos legatarios de objetos y narrativas de culturas antiguas, somos herederos de un pasado reciente que interpela a la sociedad como hacedora de historia, o mejor dicho, de historias. Se viene haciendo hincapié en el valor de esas “historias” como voces más que válidas y no en una única voz. Ya que, como afirma Ngozi Adichie (2018, 22), “el relato único crea estereotipos, y el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos. Convierten un relato en el único relato”.



Jardines de las Mujeres de Ventas | foto Stella Maldonado

Todos esos objetos, espacios o lugares comunes tienen agencia, es decir, tienen capacidad de afectar y producir efectos en los entornos (Labanyi 2021), en las personas que los cuidan, los conservan como un legado o un patrimonio digno de transmitir. Sienten pertenencia hacia ellos, independientemente de su naturaleza o características.

Si se busca o promueve una verdadera democracia, justa y digna socialmente, igualitaria y equitativa con las personas, con las comunidades, se deben de crear las formas y formatos necesarios para que se oigan distintas voces. Todos esos monumentos, espacios, objetos, cosas... tienen, por sí mismos, significado y en la mano de la gestión cultural está resignificarlos, procurando el bienestar y la paz de sus protagonistas.

Descolonizar la mirada, ampliarla, abrirla y, hasta cierto punto, desacralizarla para construir pensamiento crítico en base a un conocimiento complejo y reflexivo que valide las voces hasta ahora silenciadas. Estos patrimonios inmateriales se corporalizan a través de objetos y cosas que ayudan a materializar y (re)experimentar (Rosón 2021) los relatos que no son nuevos porque siempre estuvieron ahí. Se hacen presentes para vehicular la historia. Porque hay muchas formas de enseñarla, de mostrarla, de evidenciarla.

José Saramago, en sus *Cuadernos de Lanzarote* (1997), afirmaba que “somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que asumimos. Sin memoria no existimos, sin responsabilidad quizá no merezcamos existir” (citado en Iglesias y Bonet 2016, 263), y esa responsabilidad compete no solo a los museos, sino también a las administraciones y a los gestores de conocimiento y cultura. Si se aboga por una cultura inclusiva, accesible, diversa, sostenible, ética, tal y como hace la más reciente definición sobre museo redactada por ICOM (2022), hay que sentar las bases, el camino, ya no para una conmemoración sino, para una reverberación de los relatos patrimoniales, en línea con la sociología comprensiva y una forma distinta de tratar y explicar los hechos sociales y culturalmente significativos (Llano 1992). Es cuestión de responsabilidad y de compromiso.

Por tanto, no se trata tanto de devolver objetos, sino de devolver la dignidad de la voz. No es cuestión de conmemorar, sino de mostrar las realidades con equidad. No se corre ningún riesgo, solo si se sigue borrando y silenciando los archivos de la memoria que somos las personas, los individuos, las comunidades y las entidades cuidadoras y salvaguardadoras. Las narrativas se deben de expandir, así como las formas y políticas de educar en su valoración.

Porque como ese olivo¹ que crece en mitad de un jardín cargado de historia, la memoria solo crecerá si se muestra robusta, fuerte, abundante, sabia, poderosa, renovada y grande porque solo así la escena del crimen se reconvertirá en la escena del respeto.

NOTAS

1. Significado del árbol de olivo. Extraído de <https://olivo-sextremadura.com/noticia/representacion>

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti, M. (1995) *El olvido está lleno de memoria*. Madrid: Visor
- Iglesias, P. y Bonet, A. (2016) Biografía de Mercedes Núñez Targa. En: Núñez Targa, M. *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 263-279
- Labanyi, J. (2021) Pensar lo material. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n.º 18, pp. 15-31. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.18.20796> [Consulta: 04/12/2023]
- Llano, R. (1992) *La sociología comprensiva como teoría de la cultura*. Madrid: Instituto de Estudios Sociales Avanzados, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC
- Ngozi Adichie, Ch. (2018) *El peligro de la historia única*. Barcelona: Penguin Random House
- Rosón, M. (2021) La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n.º 18, pp. 5-14. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.18.21854> [Consulta: 04/12/2023]

¿El museo postcolonial ha muerto, viva el museo decolonial?

Fabien Van Geert | Université Sorbonne Nouvelle

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5512>

Según la antropóloga de la Universidad Deakin Emma Kowal, que ha analizado la transformación de las galerías aborígenes del museo de Melbourne, la museología decolonial habría sustituido a la museología poscolonial a partir del año 2010 (Kowal 2009). Según la autora, mientras que el enfoque poscolonial ha reconfigurado el museo desde la década de 1990 como una “zona de contacto” (Clifford 1997), con el fin de reconocer y reflejar varias voces en las exposiciones, la museología decolonial pretendería, por el contrario, desarrollar un enfoque exclusivamente indígena de las colecciones.

Al igual que en Australia, este enfoque decolonial ha sido reclamado rápidamente por los museos más prestigiosos de Oceanía, así como de América y Europa alrededor de los años 2010. Esta lógica mundial parece indicar una necesidad global de un nuevo enfoque del museo, de su papel, pero también de sus exposiciones y de la presentación de sus colecciones centradas en las minorías étnicas y religiosas, pero también de género. Sin embargo, más allá de un planteamiento lineal que establecería una continuidad dialéctica entre museología decolonial y museología poscolonial, la relación entre estos dos conceptos parece variar según los contextos, siendo a veces promovida por los mismos actores. En Estados Unidos, es el caso de Amy Lonetree, autora de una de las principales obras sobre la descolonización de los museos, que en su día se ocupó de la museología poscolonial. También es el caso de Francia, donde el movimiento decolonial entró en la esfera académica y museística poco después de los estudios poscoloniales, a partir de 2005. En este contexto, algunos autores que se han interesado en los museos, como Françoise Vergès, se han presentado a la vez como investigadores postcoloniales y decoloniales. Esta situación contribuye sin duda a confundir las museologías poscolonial



Vista de la galería introductoria: Un museo en movimiento (Royal Museum of Central Africa, Tervuren) | foto Jo Van de Vijver

y decolonial, e incluso a pensarlas como sinónimas. Esta confusión es retroalimentada en parte por la prensa dominante cuando habla de ciertas exposiciones pero también por ciertos análisis científicos. Por ejemplo, mientras que el Africamuseum de Tervuren (Bélgica) fue descrito durante su transformación como una “crítica poscolonial en acción” (Seiderer 2014), o como una “reforma museística en la era poscolonial” (Crenn 2016), desde su reapertura en 2019 se presenta más bien como un museo decolonial.

Ante esta situación, es necesario aclarar los puntos de ruptura y continuidad entre las museologías postcolonial y decolonial¹. Para ello, es necesario volver la vista atrás a las condiciones (y los lugares) en las que surgieron los estudios poscoloniales y decoloniales, y a sus objetivos respectivos. ¿Cómo se han integrado estas ideas en el pensamiento museológico en diferentes contextos socioculturales? ¿Qué hay en común entre la aplicación de estas ideas en América, por ejemplo, donde la historia

colonial tuvo como efecto la exclusión de las poblaciones indígenas y racializadas de las narrativas museísticas hasta los años ochenta, y las desarrolladas en Europa, corazón de la “colonialidad”? ¿Estamos hablando de lo mismo en estos dos continentes cuando hablamos de la descolonización de los museos? ¿Utilizan las mismas estrategias y persiguen los mismos objetivos? ¿Cómo se compara España con el resto del continente europeo, cuando el país a menudo es visto como la “correa de transmisión” entre América Latina y el resto del “viejo continente”?

Además de este análisis de la aplicabilidad del pensamiento poscolonial y decolonial a los museos, convendría también analizar la(s) forma(s) en que los participantes en las museologías poscoloniales y decoloniales, ya sean académicos, activistas o instituciones, definen sus enfoques. Aunque las definiciones de estos términos por parte de los museos parecen divergir dentro de un mismo contexto nacional, ¿cuáles son los puntos de convergencia y divergencia entre estos dos enfoques? ¿Cómo explican el paso de una museología a otra en torno a 2010?

Comparando estos dos puntos de vista, podemos preguntarnos si es posible hablar de una museología decolonial. ¿Existe una definición generalmente aceptada del término, o sería mejor hablar de museologías decoloniales, en función de las especificidades de estas reflexiones en los diferentes contextos? ¿O habría que hablar de la existencia de una museología vinculada a valores decoloniales, que daría lugar a diferentes formas de museografía decolonial? Por otra parte, ¿cuáles son las diferencias o los puntos de coincidencia entre estos planteamientos y la “museología tribal” (Clifford 1997) que surgió en los 1970 del deseo de pensar los museos y las colecciones en términos de lo que los decolonialistas describirían ahora como “epistemología del Sur”? ¿Cómo deben considerarse estas museologías poscoloniales y decoloniales en relación con la “museología crítica”, la “nueva museología”, la “museología posetnográfica” y la “museología indígena” (McCarthy 2021) que han sido teorizadas desde entonces? ¿Forman

parte integrante de ellas? Dadas las porosas fronteras entre estos términos, y en un contexto de intento de descolonización de la teoría museística (Brulon Soares y Leshchenko 2018), ¿poseen finalmente estos conceptos algún valor heurístico? Estas son algunas de las preguntas que los investigadores interesados en la museología deberían plantearse si el deseo general es avanzar colectivamente e internacionalmente hacia la descolonización de los museos y del conocimiento sobre ellos.

NOTAS

1. Para una versión más extensa de esta reflexión, véase Van Geert (2021).

BIBLIOGRAFÍA

- Brulon Soares, B. y Leshchenko, A. (2018) *Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory*. *ICOFOM Study Series*, n.º 46, pp. 61-79
- Clifford, J. (1997) *Routes. Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press
- Crenn, G. (2016) *La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012)*. *Culture & Musées*, n.º 28, pp. 177-201
- Kowal, E. (2019) *Spencer's double: the decolonial afterlife of a postcolonial museum crop*. *Themes*, n.º 4, pp. 55-77
- McCarthy, C. (2021) *Indigenous Museology: Insights from Australia and Aotearoa New Zealand*. Londres: Routledge
- Seiderer, A. (2014) *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales*. Tervuren: Musée de l'Afrique centrale
- Van Geert, F. (2021) *Muséologie postcoloniale ou muséologie décoloniale ? Réflexion sur la porosité des concepts*. *ICOFOM Study Series*, n.º 49, vol. 2, pp. 213-227

Descolonizar es una ruta y no un punto de llegada: el Museo Peabody de Arqueología y Etnología

Everardo Perez-Manjarrez | Universidad de Educación a Distancia (UNED)

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5527>

A inicios de la década de los años 2020, una nueva serie de controversias envolvió a la universidad de Harvard. La posesión de restos de 15 individuos posiblemente esclavizados de ascendencia africana entre las colecciones del Museo Peabody de la universidad encabezó los titulares. Esto sumado a las previas informaciones sobre los restos de más de 6.500 nativo-americanos en su colección Woodbury (Gibson 2022). Estos hechos captaron la atención de medios estadounidenses e internacionales, así como de varios círculos académicos, lo que impulsó una respuesta rápida del museo y la universidad. Inmediatamente, a inicios del 2021, ambas instituciones ofrecieron disculpas públicas y anunciaron que tomarían medidas para la repatriación de dichas colecciones. A la fecha, dicha repatriación sigue en proceso, no sin críticas, pero ¿es a esto solo a lo que se debe aspirar para descolonizar los museos? ¿de qué hablamos cuando hablamos de descolonizar instituciones que resguardan el pasado? Para reflexionar sobre esta situación, expondré brevemente el caso del Museo Peabody de Arqueología y Etnología de Harvard.

Así como el colonialismo es un sistema, se puede pensar la descolonización como una red de acciones, una ruta a seguir. Pensemos la descolonización como una estrategia integral y no una acción aislada. Si bien cada problema responde a circunstancias particulares, puede llegar a existir un marco general de referencia para responder a estas situaciones. Esbozando una aproximación¹, tomando como referencia la teoría de la justicia social de Nancy Fraser (2009) y en línea con las discusiones de los últimos años sobre museos y justicia social (Sandell y Nightingale 2012), este marco de referencia podría considerar tres fases de acción interconectadas: El reconocimiento, tanto del legado colonial como

del reconocimiento cultural del otro (*equal respect*); la redistribución, en términos de repatriación del patrimonio cultural y compensación económica y simbólica (*equal share*); y la representación, entendida en este caso como la participación activa de las comunidades indígenas en dichos procesos y en la consecuente reconfiguración del museo (*equal say*).

Algunos museos en el mundo han optado por dar un primer paso y reconocer su legado colonial. En algunas ocasiones, también dan reconocimiento a las culturas indígenas como legítimos propietarios de las piezas que tienen en sus archivos y exhibiciones. Este es el caso de Francia, que incluso cuenta con un marco legal para restituir las obras africanas a Benín y Senegal (Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères 2023). No obstante, la descolonización como reconocimiento es insuficiente si no va acompañada de acciones de restitución y representación, como han mostrado ya otras experiencias. Por ejemplo, el Museo Británico *reconoce* "la disputa" en torno a algunas de sus piezas, pero su política de repatriación es totalmente opuesta, como en el caso de los frisos del Partenón griego (Herman 2023).

El caso del museo Peabody muestra algunas claves de una estrategia de descolonización integral —no exenta de críticas. Si bien las colecciones mencionadas han acaparado el interés mediático, el museo ha llevado a cabo una serie de acciones para descolonizar sus archivos, colecciones, exhibiciones y políticas museísticas. El Peabody ha reconocido su pasado colonial y ha llevado a la práctica una política de repatriación importante desde inicios de la década de 1990. En el contexto de la NAGPRA (Native American Graves Protection and Repatriation Act), el museo dialogó con tribus y primeras naciones indígenas,

así como con la NAGPRA, para determinar quiénes son los legítimos legatarios y establecer el financiamiento por el cual se llevaría a cabo este y otros procesos de repatriación y reparación (Harvard University 2023).

A la par de este proceso, el Peabody ha seguido una política de transparencia importante con la reorganización de sus espacios y políticas institucionales. Su página web muestra las colecciones controvertidas, reconoce e informa sobre sus legítimas herederas y sobre el proceso de repatriación en curso. El museo también ha creado los espacios para la representatividad de dichas comunidades, dándoles las riendas para revisar sus archivos y colecciones y renovar sus exhibiciones. Por ejemplo, la exposición permanente *Wiyohpiyata: Lakota Images of the Contested West* tuvo como co-curador en el 2009 al artista Sioux Butch Thunder Hawk; en el 2021, el museo contrató como curadora a Stephanie Mach, ciudadana de la nación Navajo, quien asumió la gestión de las colecciones, archivos y exhibiciones relacionados con las culturas indígenas de Norteamérica. Asimismo, el Peabody se ha esforzado en hacer de esto un proceso continuo de renovación. Hay una sala especial, *Digging Veritas*, que se renueva cada dos años con los resultados de las excavaciones de los trabajos arqueológicos que se hacen en el campus de la universidad.

Finalmente, se podría decir que esta idea de estrategia integral de descolonización *no es realista*—o por lo menos difícil de alcanzar—y genera más preguntas que respuestas. En este caso, tuvo mucho que ver el involucramiento de dos instituciones lo suficientemente poderosas para llevar esto a cabo, el congreso norteamericano y la universidad más prestigiosa de la *Ivy league*. No obstante, hay que considerar que estas dos instituciones no son especialmente reconocidas por su orientación progresista, y no fue sino gracias a la presión y alianzas de las tribus y naciones indígenas norteamericanas que se dio este giro en la política de ambas instituciones. Aunque se piense que actualmente hay un supuesto consenso descolonizador en la sociedad (Senén 2023), no lo demos por hecho para las instituciones. En términos de descolonizar nuestra propia mentalidad, consideremos no sólo

las “acciones desde arriba” ni desvaloricemos la influencia que pueden (y deben) llegar a tener los pueblos indígenas para lograr este tipo de cambios. Esto lleva a replantear el mismo significado de la descolonización. Varias voces indígenas han advertido sobre la incompatibilidad de términos para hablar de este proceso; incluso algunas hablan de *indigenizar* en vez de *descolonizar* la memoria ya que, al final, se puede caer en la tendencia banal que responde a los intereses del mercado —el llamado *face-washing* de Occidente (Táiwò 2020).

NOTAS

1. Este trabajo es parte de un manuscrito más amplio en el que se desarrolla este marco de referencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Fraser, N. (2009) *Scales of justice: Reimagining political space in a globalizing world*. Columbia University Press
- Gibson, L. (2022) A Very Intimate and Painful Reckoning. Dean Claudine Gay on the Native American hair clippings in Harvard's holdings. *Harvard Magazine*, 12 de agosto de 2022. Disponible en: <https://www.harvardmagazine.com/2022/12/fas-dean-claudine-gay-on-native-american-hair-in-harvard-museum-holdings> [Consulta: 28/11/2023]
- Harvard University (2023) NAGPRA at the Peabody: Past, Present, and Future. *Peabody Museum*. Disponible en: <https://peabody.harvard.edu/nagpra-peabody> [Consulta: 28/11/2023]
- Herman, A. (2023) *Parthenon marbles dispute: Heritage, law, politics*. Oxford: Bloomsbury publishing
- Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères (2023) Restitución de bienes culturales. *Francia diplomacia*. Disponible en: <https://www.diplomatie.gouv.fr/es/fichas-de-paises/africa/cultura/restitucion-de-bienes-culturales/> [Consulta: 28/11/2023]
- Sandell, R. y Nightingale, E. (2012) *Museums, equality and social justice*. New York: Routledge
- Senén-Guirado, J.A. (2023) La restitución del patrimonio arqueológico a sus países de origen. Un debate que continúa latente. *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, n.º 31, pp. 115-130
- Táiwò, O. (2022) *Against Decolonisation: Taking African Agency Seriously*. London: Hurst

Musealizar la experiencia del horror para el reconocimiento. A propósito de ANFASEP, Perú

José Ramos López | Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5514>

Las historias grandilocuentes sobre el pasado histórico, las gestas libertarias y la construcción de una sociedad con nación llena de cultura, han sido los contenidos constantes dentro de la representación museográfica. Así, los museos actúan como dispositivos disciplinarios de poder (Foucault 1968), eminentemente pedagógicos, que enaltecen los principios del Estado nación. Estas están engranadas a una matriz colonial que reproduce dentro de sus narrativas visuales y escritas el proyecto civilizatorio nacional (Quijano 2020). Los acontecimientos de guerra ocupan un lugar privilegiado tanto en los museos como en los espacios públicos a través del despliegue de monumentos a precursores de la independencia del Perú (1824), así como a los héroes de la guerra con Chile (1879-1883). En ellas, se muestra la existencia de una política de representación moral por los ideales del sujeto nacional excluyendo de sus contenidos a mujeres y hombres indígenas. La colonialidad del poder genera la construcción del enemigo en términos de raza, clase y nivel de saber en torno a la modernidad (Segato 2015). Es decir, la memoria heroica se impone, más aún, a pesar de haber perdido la guerra con Chile, es la valentía y el coraje que surgen como valores nacionales que tienen la capacidad de reconstruir el Estado desde el despliegue de políticas de progreso/ desarrollo (Pereyra 2020).

Empero, cuando el Estado es el perpetrador y el enemigo es construido por criterios racistas resulta desafiante al mismo orden establecido; porque tener un museo con carácter de memoria reflexiva cuestiona la misma estructura desigual de la composición de los aparatos ideológicos del Estado. El Conflicto Armado Interno (1980-2000) fue un periodo de violencia protagonizado por las fuerzas armadas y los grupos alzados en

armas (Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru), que tuvo un saldo de más de 69 mil víctimas, siendo el 85 % de las regiones más pobres del Perú y el 75 % tenía como un idioma distinto al castellano (CVR 2004). Entonces, ¿cómo construir un espacio que dignifique a las víctimas con contenidos de reconocimiento y reparación a sabiendas que los museos responden a los ideales de la nación? Esta interrogante ha generado una lucha por la memoria en el Perú de la posguerra debido a que se prioriza la ciudadanía vinculada al emprendimiento económico y se libre de sus traumas de guerra.

Una de las primeras iniciativas que rebate la naturaleza epistémica del museo en generar conciencia ciudadana nacional, es el Museo "Para que no se repita" de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados,



Joven interpelado por los testimonios del Museo "Para que no se repita" de ANFASEP | fotos José Ramos López

Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) creada el 15 de octubre de 2005 con el apoyo tanto de instituciones internacionales como de ONG. El museo de ANFASEP rompe la discontinuidad de la representación del sujeto indígena en el imaginario nacional concebida como pasivo, degradado por la violencia colonial y carente de producir agencia política; sino que reescribe historias de la experiencia del terror de la guerra como una forma alternativa de cuestionar las verdades fundadas de la historia oficial. ANFASEP es una organización emblemática creada el 02 de setiembre de 1983 que agrupaba a mujeres quechuas que habían sufrido experiencias de desaparición forzada de sus familiares en Ayacucho; razón por la que se agrupan desde el dolor para convertirlo en el ejercicio de su ciudadanía negada. Las denuncias y el reconocimiento de las violaciones a los derechos humanos posibilitó la trayectoria de ANFASEP llegando a realizar prácticas de cuidado, de lucha por la verdad e incidencia en el acceso a la justicia y las reparaciones (Del Pino 2019).

El vocablo *yuyanapaq* (para recordar) se convierte en un mandato moral afectivo que posee no solo el reconocimiento de ser víctimas sino que trasciende a principios de humanizar la experiencia de guerra, interpelar al otro ciudadano no sufriente/desconocedor y promover una consciencia crítica del ejercicio de la memoria (Feldman

2012; Sastre, 2016). El museo articula una diversidad de testimonios de vida sobre la experiencia de incertidumbre del desaparecido, la tortura, el estigma, discriminación y lo indecible. Frente a la incapacidad de nombrar la experiencia de la violencia sexual y la tortura, el arte detenta la capacidad comunicativa de lo indecible mediante artefactos culturales como el retablo de la memoria, la cerámica y esculturas del proceso de duelo. En paralelo, grafica una diversidad de memorias individuales materializadas en objetos del sujeto ausente/presente como prendas y fotografías; y objetos dotados de significado comunitario de lucha organizacional como la cruz “no matarás” y la banderola institucional. Rostros y voces de mujeres quechuas circulan el espacio del museo con testimonios de dolor, en formato de una memoria literal, se entroncan con la capacidad de resignificar el horror para visibilizarse y reconocerse como ciudadanas que muestran una diversidad de memorias subalternizadas con el sello institucional de defensoras de derechos humanos en marco de una memoria ejemplar (Todorov 2000).

Los contenidos de memoria reposan en las experiencias límite y tienen una potencialidad de denuncia y visibilidad del dolor. El museo está interconectado con dos espacios públicos como el santuario de la memoria y el parque de la memoria, espacios que son pensados para el encuentro ritual con los desaparecidos, así como lugares de reflexión y procesamiento de las imágenes potentes. Una memoria viva que actualiza sus contenidos según el contexto, una memoria testigo que invoca a la necesidad de refundar el Estado nación.

Aunque, el contexto político peruano ha exacerbado el uso instrumental de la memoria para *terruquear* las iniciativas colectivas de memoria, cuestionar la razón de la pedagogía de la memoria desde una institución estatal, el Lugar de la Memoria (Sastre 2015; Feldman 2021), e imponer una narrativa oficial negacionista. ANFASEP muestra posibilidades de enfrentar dichas presiones políticas. Musealizar el testimonio de la experiencia del horror es una apuesta decolonial porque rebate la formación del sujeto nacional, pone en tapete las profundas desigualdades sociales y se visibiliza memorias en



Santuario de la memoria de ANFASEP, parte del museo donde se realiza rituales para recordar a los desaparecidos

plural del ejercicio de la ciudadanía mediante el reconocimiento como víctimas para resignificarla de agencia y cuidado comunitario entre los sobrevivientes y las almas de los desaparecidos. Es decir, existe una política de cuidado de materializar al desaparecido en el lugar de horror donde se cremaron cadáveres, La Hoyada (Ramos López 2020); para dar paso a interrogar al pasado violento mediante la construcción de un museo "La Hoyada, santuario de la memoria"¹.

NOTAS

1. El 2005 el Ministerio Público inició las exhumaciones de restos correspondientes a 109 cuerpos. Desde esa fecha, ANFASEP gestionó el lugar testigo como un lugar de descanso de los cuerpos no identificados desde el 2007, materializándose en el proyecto de construcción de La Hoyada, santuario de la memoria por el Gobierno Regional de Ayacucho el 2022.

BIBLIOGRAFÍA

- CVR [Comisión de la Verdad y Reconciliación] (2004) *Hatun willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR
- Del Pino Huamán, E. (2019) *El lugar del desaparecido en los familiares y socias(os), de ANFASEP, Ayacucho*. Tesis de maestría en Psicología Comunitaria, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)
- Feldman, J. (2012) Exhibiting Conflict: History and Politics at the Museo de la Memoria de ANFASEP in Ayacucho, Peru. *Anthropological Quarterly*, vol. 85, n.º 2, pp. 487-518. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/anq.2012.0018> [Consulta: 05/02/2024]
- Feldman, J. (2021) *Memories before the State. Postwar Peru and the Place of Memory, Tolerance, and Social Inclusion*. Nueva Jersey: Rutgers University Press
- Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Pereyra Chávez, N. (2020) *Campesinos republicanos: la sociedad rural de Ayacucho y el estado peruano en el siglo XIX (1840-1880)*. Tesis de doctorado en Historia con mención en Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú
- Quijano, A. (2020) *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO
- Ramos López, J. (2020) Poner (o materializar) al desaparecido en La Hoyada, Santuario de la memoria. *Revista Peruana de Antropología*, vol. 5, n.º 6, pp. 125-131
- Sastre Díaz, C.F. (2015) *Tensiones, polémicas y debates: el museo "Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social" en el Perú post-violencia política*. Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile
- Sastre Díaz, C. (2016) Así fue cómo pasó. Nadie nos ha contado. Análisis de artefactos visuales del museo «Para que no se repita» de ANFASEP de la ciudad de Ayacucho. *Pontificia Universidad Javeriana*, vol. 20, n.º 40, pp. 26-42. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/15701> [Consulta: 05/12/2023]
- Segato, R. (2015) *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo
- Todorov, T. (2000) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga

Museos de los museos

Eva Sanz Jara | Dpto. de Antropología Social, Universidad de Sevilla

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5530>

La propuesta para el debate de Marisa González de Oleaga resulta muy sugerente y necesaria para el caso español, que se encuentra lejos de los otros casos nacionales nombrados, e incluso de algunas de las discusiones que tienen lugar en el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Es sabido que el ICOM ha actualizado cada cierto tiempo su definición de museo, para adaptarse a los cambios sociales y de mentalidades que se han ido produciendo desde su fundación en 1946. Hasta hace poco tiempo, prevalecía la definición promulgada en Viena en 2007, pero frente a la necesidad de ponerla al día de manera que recogiera relevantes preocupaciones nuevas, se manejaron distintas alternativas de sustitución hasta que se aprobó la de Praga de 2022. No

obstante, para lo tocante a temas polémicos y sensibles, como la colonización, resulta particularmente pertinente una de las alternativas que no fue ratificada por falta de consenso, la de Kioto de 2019:

“Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos.

Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario” (ICOM 2019).

En España, como relata González de Oleaga, a un tímido anuncio de revisión en torno a la colonización por parte del Ministerio de Cultura siguió como respuesta una sonora oposición. Podemos seguir este proceso a través de la prensa. La revisión de los artículos de los dos últimos años refleja una rica discusión. Podemos fijar su inicio con varios escritos que daban a conocer el problema y su contexto internacional, como el que describía cómo las reclamaciones sobre los expolios estaban sacudiendo a los grandes museos del mundo (Ramos, Sesé y López 2021; Peirón 2021; Elorza 2021)¹. Tras ellos, se empezó a publicar sobre el debate colonial en los museos españoles (Vicente 2021). Se generaron varias noticias a propósito del acontecimiento político consis-



Museo de América de Madrid, fachada principal | fotos Eva Sanz Jara

tente en la propuesta de apertura de una línea de trabajo por parte del Ministerio de Cultura con objeto de descolonizar los museos (González 2022). Como respuestas, se sucedieron numerosos artículos de académicos y periodistas, tanto críticos como defensores de esta tendencia descolonizadora. Los argumentos manejados por los primeros (Lucena 2022; Burón 2022; García Calero, Cervera, Viana y Pardo Porto 2022), el cuestionamiento del carácter colonial de los museos españoles e incluso la negación de que España haya tenido nunca colonias, así como que nuestro país también sufrió expolio, o que nunca lo perpetró contra otros, se enfrentan a los sostenidos por los segundos (González de Oleaga 2022; González 2022; Sánchez Román 2022; Riaño 2022, 2023a, 2023b; Durán Rodríguez 2023; Marcos y Koch 2023): la afirmación de que el colonialismo forma parte del pasado español y llega hasta los museos en el presente, y que, como consecuencia, es necesario democratizar las instituciones museísticas, a través no sólo de la devolución, sino también de otras medidas como la eliminación de los restos humanos de la vista del público, así como la aseveración de que España llega tarde al debate internacional sobre la descolonización, incluso que ni siquiera ha entrado en él, o la inactividad del país en lo tocante a la restitución.

Observemos que, aunque se mencionan otras cuestiones, la repatriación es la discusión fundamental en la prensa. Y, más allá de eso, reparemos en que el debate está en un nivel más básico que en los otros países europeos y norteamericanos, pues mientras allí, en general, se discute acerca de si se debe o no restituir el expolio colonial o sobre cómo es procedente hacerlo, aquí no sólo no nos ponemos de acuerdo en que hubo expolio, ni siquiera lo hacemos en cuanto a la posesión de colonias en el pasado. Si cotejamos este debate español con las preguntas que lanza González de Oleaga y con algunos indicadores internacionales, como las discusiones sobre la definición de museo del ICOM, las distancias parecen insalvables.

Cuestiona la autora qué implica la descolonización y la resignificación, si solamente la devolución de piezas.



Museo Nacional de Antropología, Madrid, fachada principal

Queda claro que, aunque la restitución es lo más visible, lo más palpable, ni mucho menos resulta suficiente, aunque sí necesario. Y en caso de llevarse a cabo, se pregunta el texto de presentación quiénes son los herederos a los que hay que dirigirse y si en todos los casos pueden gestionar las piezas devueltas, así como, más allá de eso, quién financia las devoluciones. Aquí se abren varios debates peliagudos, porque, por un lado, en ocasiones las reclamaciones se producen por parte de varios sujetos o grupos que se erigen como herederos negando que los otros lo sean; por otro, ha sido un argumento común para la no restitución la seguridad de las piezas y su óptima conservación; y también porque se ha tendido a tomar la medida nacional para la devolución, protagonizada casi invariablemente por dos países que la negocian, cuando frecuentemente las piezas son de factura previa a la conformación de alguno de estos estados-nacionales o los grupos étnicos reclamantes no se identifican con sus estados-nación, lo que

invalida esta dimensión nacional; incluso, se da el caso de bienes expoliados en el interior de los países, piezas que se arrebatan a grupos étnicos periféricos para ser llevadas a museos nacionales situados en la capital. Todo esto sin entrar en la cuestión de dirimir cuáles son las instancias encargadas de tomar decisiones sobre las restituciones, porque frecuentemente se interpela a los museos cuando son los estados los únicos que tienen capacidad decisoria.

Y, en todo caso, en una fase posterior, una vez superada la devolución, ¿qué hacemos con los museos?, se pregunta Marisa González de Oleaga, ¿variarnos la narrativa o son documentos del pasado colonial? Podría decirse que ambas alternativas son correctas. Queda claro que es necesario modificar la narrativa sobre el pasado del presente. Y es también manifiesto que los museos son documentos del pasado y, como tales, valiosos para ser conscientes de él. Sin embargo, parece imprescindible variar su narrativa, porque muchas veces, y particularmente en el caso español, es apologetica de ese pasado colonial. En este sentido, me parece que una propuesta interesante de resignificación sería la realización de “museos de los museos”² (Sanz y Simón, en prensa), críticos, no solamente con el pasado en sí, sino también con las museologías y museografías, pasadas y presentes, de las instituciones, que sustentaban, y en muchos casos aún lo hacen, el pasado colonial. Y, por supuesto, entrarían en este museo revisionista los debates actuales. Para el caso español, lo anterior se plasmaría en una revisión de las museologías y museografías pasadas de los museos coloniales españoles, reflexiva y crítica con las instituciones y con el propio americanismo español y, sobre todo, que dé cuenta de ese incómodo pero ineludible pasado colonial.

NOTAS

1. Aunque, en adelante, en el contenido de los artículos predomina el abordaje del caso español, cada cierto tiempo aparece alguno referido al ámbito internacional (por ejemplo, Masoliver 2022; Ramírez 2022).

2. Manuel Gutiérrez Estévez propone en su proyecto para el Museo de América una galería conmemorativa, que tendría como función revisar históricamente la institución y los estudios americanistas (Gutiérrez 1990), aunque sin la carga crítica que resulta fundamental en nuestra propuesta. Para ampliar esta cuestión, puede consultarse Price y Price 1995.

BIBLIOGRAFÍA

- Burón, M. (2022) ¿Es el Museo de América un museo colonialista? *The Objective*, 26 de noviembre de 2022. Disponible en: <https://theobjective.com/cultura/2022-11-26/museo-de-america-colonialista/> [Consulta: 05/12/2023]
- Durán Rodríguez, J. (2023) Descolonizar el museo: el arte de devolver lo robado. *El Salto*, 18 de mayo de 2023. Disponible en: www.elsaltodiario.com/instituciones-culturales/descolonizar-museos-arte-devolver-robado [Consulta: 05/12/2023]
- Elorza, A. (2021) Museos mudos. *El País*, 1 de mayo de 2021
- García Calero, J., Cervera, C., Viana, I. y Pardo Porto, B. (2022) La descolonización de los museos de España, más política que patrimonio. *ABC, Cultura*, 13 noviembre de 2022
- González, F. (2022) Iceta ordena a los museos que revisen el Descubrimiento de América. *OKDiario*, 18 de noviembre de 2022. Disponible en: <https://okdiario.com/espana/iceta-ordena-museos-que-revisen-desde-diversidad-cultural-descubrimiento-america-9997306> [Consulta: 05/12/2023]
- González, M. (2022) La descolonización de los museos desata una guerra cultural. *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 2022
- González de Oleaga, M. (2022) La derecha, la democracia y la descolonización de los museos: ¿nostalgia imperial? *Ctxt*, 24 de noviembre de 2022. Disponible en: <https://ctxt.es/es/20221101/Culturas/41376/museos-descolonizar-ministerio-de-cultura-miquel-iceta.htm> [Consulta: 07/12/2023]
- Gutiérrez Estévez, M. (1990) *Anteproyecto de la Exhibición de 1992 en el Museo de América*. Madrid: Manuscrito para la Dirección General de Bellas Artes y Archivos
- ICOM [Consejo Internacional de Museos] El ICOM anuncia la definición alternativa del museo que se someterá a votación. ICOM, 25 de julio de 2019. Disponible en: <https://icom.museum/es/news/el-icom-anuncia-la-definicion-alternativa-del-museo-que-se-sometera-a-votacion/> [Consulta: 05/12/2023]
- Lucena Giraldo, M. (2022) La descolonización no puede ser, y además es imposible. *ABC*, 13 de noviembre de 2022

- Marcos, A. y Koch, T. (2023) Anticuado o colonialista, cómo actualizar el Museo de América de Madrid. *El País*, 11 de junio de 2023
- Masoliver, A. (2022) Europa comienza la descolonización de sus museos devolviendo valiosas piezas a Nigeria. *La Razón*, 21 de diciembre de 2022. Disponible en: <https://www.larazon.es/internacional/20221221/hthvl4pu6ndardvpsuojkz2zty.html> [Consulta: 05/12/2023]
- Peirón, F. (2021) El Penn Museum anuncia el entierro de los cráneos de negros en su colección. *La Vanguardia*, 26 de abril de 2021. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210426/7266607/craneos-negros-penn-museum-coleccion-morton.html> [Consulta: 05/12/2023]
- Price, R. y Price, S. (1995) Executing Culture. *Musée, Museo, Museum. American Anthropologist*, New Series 97, 1, pp. 97-109
- Ramírez, M. (2022) Cómo descolonizar un museo victoriano. *El Diario*, 26 de febrero de 2022. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/descolonizar-museo-victoriano_1_9959850.html [Consulta: 05/12/2023]
- Riaño, P. (2022) Repatriar y remediar: la descolonización de los museos españoles que evita el Ministerio de Cultura. *El Diario*, 3 de diciembre de 2022. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/repatriar-remediar-descolonizacion-museos-espanoles-evita-ministerio-cultura_1_9766657.html [Consulta: 05/12/2023]
- Riaño, P. (2023a) El Museo Nacional de Antropología retira todos los restos humanos de la visita pública. *El Diario*, 20 de abril de 2023. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/museo-nacional-antropologia-retira-restos-humanos-visita-publica_1_10134937.html [Consulta: 05/12/2023]
- Riaño, P. (2023b) Andrés Gutiérrez, el conservador que quiere descolonizar los museos, nuevo director del Museo de América. *El Diario*, 10 de mayo de 2023. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/arte/andres-gutierrez-conservador-quiere-descolonizar-museos-nuevo-director-museo-america_1_10190688.html [Consulta: 05/12/2023]
- Ramos, R., Sesé, T. y López, M.P. (2021) Las reclamaciones del arte expoliado sacuden a los grandes museos. *La Vanguardia*, 23 de febrero de 2021. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210223/6257930/reclamaciones-arte-expoliado-restitucion-historia-museos.html> [Consulta: 05/12/2023]
- Sánchez Román, J.A. (2022) Los museos y nuestro pasado colonial. *Ctxt*, 6 de diciembre de 2022. Disponible en: <https://ctxt.es/es/20221201/Firmas/41413/museos-descolonizar-manuel-lucena-america.htm> [Consulta: 05/12/2023]
- Sanz Jara, E. y Simón Ruiz, I. (en prensa) Del museo proyectado a su realización: el museo de América de Madrid en tres momentos de su historia". *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos*
- Vicente, A. (2021) El debate colonial llega a los museos. *El País*, Babelia, 31 de octubre de 2021

Restitución de bienes culturales y estatuas indeseables: desafíos para los museos

Márcia Chuva | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5524>

Hay cientos de miles de piezas de etnias indígenas y africanas en la diáspora, repartidas en museos de todo el mundo y, especialmente, en los grandes museos de Europa. ¿Cómo podemos ver tales piezas sin resaltar las controversias, límites y ambigüedades que pueden implicar la creación de estas colecciones y su exhibición? Muchos museos se enfrentan actualmente a un debate sobre las formas de tratar, almacenar y exponer colecciones cada vez más sensibles (Chuva 2022). Objetos exhibidos en galerías u olvidados en reservas técnicas toman protagonismo en las negociaciones para su restitución, como la devolución del Manto Tupinambá a Brasil, por parte del Museo Nacional de Dinamarca, actualmente en curso (Roxo 2023).

Los museos también han sido identificados como posibles destinatarios de estatuas indeseables en espacios públicos. Un ejemplo de esto es la Ley n.º 8.2025/2023, promulgada recientemente en la ciudad de Río de Janeiro, que prohíbe el mantenimiento o instalación de monumentos, estatuas, placas y cualquier homenaje que haga menciones positivas y/o elogiosas a esclavistas, eugenistas y personas que hayan perpetrado actos lesivos de los derechos humanos, los valores democráticos, el respeto a la libertad religiosa y que hayan cometido actos de carácter racista. La ley establece que dichos monumentos deben ser retirados del espacio público y llevados a museos.

¿Son los museos –contrariamente a lo que predica su mayor misión comunicativa– un lugar para almacenar lo que no debe hacerse público?

Los dos problemas conforman la agenda global -demandas de restitución de bienes culturales e intervenciones

en estatuas indeseables en el espacio público- y revelan la fuerza de las materialidades, que movilizan acciones de los movimientos sociales y de las autoridades públicas y señalan las diferencias culturales y el patrimonio en disputa. Estos rastros materiales tienen el poder de tocar afectivamente a las personas, sus recuerdos, identidades y pertenencias.

Esta agenda global pone de relieve una crisis de las narrativas establecidas (debido a la presión de activistas y grupos silenciados), que requieren su reescritura por parte de diferentes movimientos sociales. Los monumentos exhibidos en plazas públicas están atravesados por distintas temporalidades: la relacionada con el contexto de vida del homenajeado, la que situó el homenaje en la plaza pública, y el tiempo de ver y observar, como tiempo de resistencia (Rao 2018). Es en esta red de temporalidades entrelazadas donde tienen lugar los debates historiográficos que desestabilizan las versiones hegemónicas. Así es como muchos personajes históricos representados en estatuas urbanas aparentemente invisibles llegan a ser vistos y caen de sus pedestales en guerras de memoria locales.

En este ámbito de luchas, la aceptación por parte de los museos de estatuas que han perdido la legitimidad de ocupar el espacio público puede comprometer al museo con lo que quiere borrar de la memoria pública, silenciando la historia (Trouillot 2016). También se podría pensar que esto sería una forma de domesticación del espacio público, ya que evitaría que los movimientos sociales se manifiesten a través de intervenciones y derribos de estatuas. Françoise Vergés afirma que “las estatuas derribadas no son sólo un acto simbólico, son también un acto de liberación, de apertura a narrativas,

memorias y representaciones que necesitamos hoy” (Vergés 2020, 2). Es necesario que haya intervención pública.

Sin embargo, desde otra perspectiva, la recepción de estas estatuas por parte de los museos puede producir giros decoloniales, proponiendo no ocultar, sino exponer de manera crítica dichos monumentos, generando situaciones de malestar al mostrar la confrontación de narrativas, que pueden ser resaltadas a través del lenguaje expositivo. Este fue el caso de la estatua de Edward Colston, en la ciudad de Bristol, que, tras ser derribada y arrojada al río Avon por manifestantes del movimiento Black Lives Matter, fue retirada del fondo del río y llevada al museo. Su exposición trata sobre su historia como traficante de africanos esclavizados y presenta carteles del suceso que lo bajó de su pedestal (Salema 2021).

No hay una respuesta fácil y segura a estas preguntas, ni una sola medida generalizada que deba adoptarse, como se pretende en la nueva legislación creada para la ciudad de Río de Janeiro. Lo que me parece más importante en este momento es que, en términos globales, las políticas de invención y de gestión del patrimonio están siendo reposicionadas en nuevos escenarios, cuyas luchas -simbólicas y materiales- son por los derechos de sujetos silenciados y excluidos de las políticas públicas. En las claves del derecho a la memoria y a la reparación, pensar y forjar el patrimonio desde una actitud decolonial requiere una voluntad de resignificar objetos y prácticas y, principalmente, de ampliar la escucha.

De hecho, el museo se encuentra la mayor parte del tiempo en un extremo de las discusiones sobre la restitución de bienes culturales, ya que generalmente es el que tiene la custodia de los objetos reclamados. También se ve involucrado en otras situaciones, al ser la institución que recibe los objetos devueltos, como se considera respecto del Manto Tupinambá, siempre y cuando se garantice la custodia y curaduría compartida con representantes de la etnia Tupinambá. Y ahora está en el punto de mira debido a monumentos indeseables. Son estas contradicciones y ambigüedades las



Manto Tupinambá, en el Museo Nacional de Dinamarca. En respuesta a una solicitud del cacique Tupinambá Babau, el Museo Nacional de Dinamarca, en 2023, firmó un término de donación de uno de los mantos Tupinambá de su colección, para el Museo Nacional de Rio de Janeiro. La transferencia debe ser realizada en mayo del 2024 | foto Nationalmuseets Samlinger Online

que hacen del museo, al mismo tiempo, un productor de olvido, como institución de poder, reproductora siempre de los discursos hegemónicos de la sociedad en la que está inserto y, por otro lado, un lugar para producir evidencia de este poder colonial, que emerge de sus contradicciones, en sus formas de narrar, exhibir, recolectar, comunicar (Vergés 2023).

BIBLIOGRAFÍA

- Chuva, M. (2022) Restituição e reparação: refletindo sobre patrimônios em diáspora. En: Ramos Nogueira, A.G. (org.) *Patrimônios, resistências e direitos*. Vitória: Milfontes
- Rao, R. (2018) What do we mean when we talk about statues? *10th Africa Day Memorial Lecture*. University of the Free State Bloemfontein, May, 2018. Disponible en: https://www.ufs.ac.za/docs/default-source/ufs-news-list/read-lectures-here.pdf?sfvrsn=8b96b821_0 [Consulta: 07/12/2023]
- Roxo, E. (2023) A Volta do Manto Tupinambá. *Revista Piauí*, 27 junio de 2023. Disponible en: <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/> [Consulta: 07/12/2023]
- Salema, I. (2021) A estátua derrubada que entrou no museu mas não voltou a erguer-se. *Jornal Público*, 6 junio de 2021. Disponible en: <https://www.publico.pt/2021/06/06/culturaipsilon/noticia/estatua-derrubada-entrou-museu-nao-voltou-erguerse-1965472> [Consulta: 07/12/2023]
- Trouillot, M.R. (2016) *Silenciando o passado. Poder e a produção da história*. Curitiba: Huya
- Vergés, F. (2020) Derrubar uma estátua, haverá algo mais legítimo? *Revista Punkto*, 20 de septiembre de 2020. Disponible en: www.revistapunkto.com/2020/09/derrubar-uma-estatua-havera-algo-mais.html [Consulta: 07/12/2023]
- Vergés, F. (2023) *Decolonizar o museu. Programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu

La difícil descolonización de los museos antropológicos en España

Xavier Roigé Ventura y Alejandra Canals Ossul | Dpto. de Antropología Social, Universitat de Barcelona

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5528>

Los museos de antropología son, con frecuencia, una herencia colonial de difícil digestión y su descolonización resulta no sólo un imperativo museológico, sino también ético y político. Sin embargo, los discursos que éstos transmiten sobre el colonialismo tienen que ver, sobre todo, con el grado de aceptación y reconocimiento de este fenómeno en los propios países donde se ubican. Realizar entonces una autocrítica en clave decolonial en los museos no resulta sencillo, porque no depende únicamente de la voluntad de sus responsables, sino también de las políticas públicas de memoria colonial.

En las últimas décadas, muchos museos antropológicos han llevado a cabo cambios de orientación notable, transformando radicalmente sus discursos y convirtiéndose en espacios de reflexión y memoria sobre el pasado colonial. Sin embargo, en el caso de España, la necesaria descolonización de los museos es aún incipiente. En general, casi todos los museos de antropología han tratado de abordar esta cuestión, especialmente a través de exposiciones temporales o actividades, como en el caso del Museo Nacional de Antropología o del Museu Etnològic de les Cultures del Món, en Barcelona. Pero, a pesar de estas iniciativas muy destacables, los museos españoles aún no han conseguido adoptar un discurso reflexivo y crítico. Así, la exposición permanente del Museo de América sigue presentando la colonización desde la perspectiva del “encuentro” con América (González de Oleaga 2016). El debate, en todo caso, va ganando fuerza en todos estos museos y la descolonización parece imparable y necesaria, como ha señalado el actual director del Museo de América (Riaño 2023).

La difícil descolonización de los museos españoles tiene relación con dos factores. Por una parte, debido al

escaso peso y recursos de los museos de sociedad en España (Roigé, Arrieta y Canals 2022) y porque el volumen de las colecciones de sociedades precolombinas e indígenas que albergan los museos del país es poco importante en comparación con otros países europeos. Pero, por otra parte, y como razón principal, debido al hecho de que la colonización americana es aún un tema que no ha sido reconocido ni debatido de manera crítica a nivel oficial y público, hasta el punto de que se sigue hablando de ella con eufemismos como el “descubrimiento” o, incluso, del “encuentro cultural” con las sociedades indígenas y el “descubrimiento de América” sigue alimentando muchos mitos nacionales (Feros 2005). En España, las peticiones de reconocimiento del colonialismo por parte de sociedades indígenas o de gobiernos latinoamericanos han sido generalmente vistas con un total rechazo por los partidos políticos de derecha –que siguen hablando sin complejos del orgullo por la conquista de América y del “proceso de hispanización” y niegan la necesidad de cualquier tipo de acción de reparación simbólica– o con una cierta indiferencia desde posiciones progresistas.

Los museos pueden considerarse como una de las principales manifestaciones sociales de la memoria institucional y simbólica, por lo que su representación de lo colonial es el resultado de la memoria colonial oficial de un país (Mazé, Poulard Ventura 2013). Son, sobre todo, las razones políticas, por tanto, las que dificultan que los museos antropológicos en España estén aún muy lejos de las transformaciones experimentadas por los antiguos museos coloniales de otros países (Van Geert 2020) pues, a pesar de los esfuerzos de sus responsables, adolecen hasta ahora de un escaso respaldo político e institucional para transformarse en los artífices



Exposición *El gran experimento* (2022). Museo Nacional de Antropología. Instalación artística que simula el cargamento de un barco cargado de esclavos | foto Xavier Roigé

de una necesaria reflexión crítica sobre nuestro pasado colonial. Así, cuando el director del Museo Nacional de Antropología declaró en el 2022 que era necesario abordar una reflexión crítica de la historia, y la necesidad de crear una comisión para valorar la descolonización de los museos españoles, se inició un fuerte debate público criticando duramente esta posibilidad (Sesé y Barranco 2022), lo que llevó al Ministerio a silenciar el tema. Ante la intención ministerial, desde posiciones de derecha se criticó fuertemente este planteamiento con argumentaciones diversas, como la no existencia de un pasado colonial español, la negación del carácter colonial de los museos españoles, o la sinrazón de culpar a los contemporáneos por la exposición de un patrimonio que define

la identidad nacional (González de Oleaga 2022). Poco tiempo después, el propio ministro daba marcha atrás en el Congreso, anulando cualquier posibilidad de revisión museística con una pregunta retórica: “¿Cómo se descoloniza un museo?” (Riaño 2022).

Descolonizar los museos no sólo es la posible devolución de objetos sino un proceso integral para abordar críticamente tanto el colonialismo español y su impacto, como el origen mismo de estas instituciones; su rol en la legitimación del colonialismo y la forma de representación de las sociedades colonizadas. En esa línea, creemos que son seis las acciones prioritarias: 1) Analizar los procesos de restitución/repatriación de objetos reclamados por otros países, como el tesoro de los Quimbaya, reclamado por Colombia (Duarte 2023) o, incluso, anticiparse a estas reclamaciones, lo cual significaría un gesto importante de reparación simbólica y material; 2) Reformular los relatos de las exposiciones permanentes de los principales museos antropológicos, reconvirtiendo su discurso claramente colonial en una reflexión crítica sobre el pasado colonial, al estilo de otros museos europeos como el Tropemuseum (hoy WereldMuseum) de Amsterdam o el Africamuseum, en Tervuren, Bélgica; 3) Establecer mecanismos de colaboración con museos de América Latina para la realización de actividades y exposiciones conjuntas que permitan nuevas lecturas sobre la colonización española, las colecciones americanas y sus “comunidades fuente” (Peers y Brown 2003); 4) Realizar algún tipo de declaración política de reconocimiento del pasado colonial, como las que han hecho el Ministro de Asuntos Exteriores de Alemania en Namibia (2022), el Rey de Bélgica, lamentando los abusos coloniales en el Congo (2022) o el Rey de los Países Bajos pidiendo disculpas por el papel de la Casa Real en la esclavitud y la trata transatlántica de esclavos (2023), proclamas de carácter simbólico pero que han abierto la puerta a la implantación de nuevas políticas museísticas; 5) Crear una comisión de expertos para la elaboración de un plan nacional de descolonización de los museos que considere todas las dimensiones de esta problemática y permita orientar a los museos en acciones concretas de reparación o reformulación de prácticas y discursos; 6)

Potenciar las acciones que ya llevan a cabo algunos museos en sus exposiciones temporales y en sus actividades, abordando críticamente el colonialismo.

La descolonización de los museos en España debería inspirarse, por tanto, en las acciones que están llevando muchos museos de otros países y, para ello, es necesario, en primer lugar, abordar su principal obstáculo: las dificultades políticas para asumir el colonialismo. Como los museos están expuestos a los límites de la tolerancia de los grupos mayoritarios y de los poderes políticos (Turgeon y Dubuc 2002, 13), su discurso está marcado por la visión que cada sociedad tiene de su pasado colonial, sus políticas de reparación del pasado y su capacidad autocrítica sobre su responsabilidad en el colonialismo. La voluntad del Estado español para gestionar la memoria colonial es un elemento imprescindible para que los museos puedan abordar reflexivamente su pasado colonial o esclavista, ya sea para la obtención de recursos necesarios para la renovación expositiva, o bien, para poder adoptar una línea argumental clara.

BIBLIOGRAFÍA

- Duarte, M. (2023) Colombia abre una batalla en España para recuperar su Tesoro Quimbaya, el regalo que recibió la reina María Cristina. *Público*, 30 de septiembre de 2023. Disponible en: <https://www.publico.es/internacional/colombia-abre-batalla-espana-recuperar-tesoro-quimbaya-regalo-recibio-reina-maria-cristina.html> [Consulta: 07/12/2023]
- González de Oleaga, M. (2013) Democracia y museo. Diferencia y conflicto en los relatos del Museo de América en Madrid. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n.º 35, pp. 123-144. Disponible en: <https://portalcientifico.uned.es/documentos/5f88eb2b29995259ef298ce1> [Consulta: 07/12/2023]
- González de Oleaga, M. (2022) La derecha, la democracia y la descolonización de los museos: ¿nostalgia imperial? *Ctxt*, 24 de noviembre de 2022. Disponible en: <https://ctxt.es/es/20221101/Culturas/41376/museos-descolonizar-mi-%20nisterio-de-cultura-miquel-iceta.htm> [Consulta: 07/12/2023]
- Feros, A. (2005) Spain and America: All is One. "Historiography of the Conquest and Colonization of the Americas and National Mythology in Spain". En: Schmidt, C. y Nieto, J.M. (ed.) *Interpreting Spanish Colonialism: Empires, Nations, and Legends*. Albuquerque: UNM Press, pp. 109-135
- Mazé, C., Poulard, F. y Ventura, C. (2013) *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Comité des travaux historiques et scientifiques. Paris: Éditions CTHS
- Peers, L. y Brown, A. (ed.) (2003) *Museums and source communities*. Londres: Routledge
- Riaño, P.H. (2022) Repatriar y remediar: la descolonización de los museos españoles que evita el Ministerio de Cultura. *El Diario*, 3 de diciembre de 2022. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/repatriar-remediar-descolonizacion-museos-espanoles-evita-ministerio-cultura_1_9766657.html [Consulta: 07/12/2023]
- Riaño, P.H. (2023) Andrés Gutiérrez, el conservador que quiere descolonizar los museos, nuevo director del Museo de América. *El Diario*, 10 de mayo de 2023. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/arte/andres-gutierrez-conservador-quiere-descolonizar-museos-nuevo-director-museo-america_1_10190688.html [Consulta: 07/12/2023]
- Roigé, X., Arrieta, I. y Canals, A. (2022) Enjeux politiques dans la transformation des musées d'ethnographie en Espagne. Une métamorphose inachevée. *Culture et musées*, n.º 39, 1pp. 63-169. Disponible en: <https://journals.openedition.org/culturemusees/7989> [Consulta: 07/12/2023]
- Sesé, T. y Barranco, J. (2022) La descolonización de los museos españoles desata una guerra cultural. *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 2022. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20221204/8633247/guerra-descolonizacion-museos-espanoles-debate.html> [Consulta: 07/12/2023]
- Turgeon, L. y Dubuc, E. (2002) Musées d'ethnologie. Nouveaux défis, nouveaux terrains. *Ethnologies*, vol. 24, n.º 2, pp. 5-18
- Van Geert, F. (2020) *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*. Paris: La Documentation Française

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga

Descolonización, repatriación y resignificancia: los fantasmas de los museos

Magdalena Calvo Chacón | Artista visual

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5517>

Creo que, cuando hablamos de descolonización de museos, el acto de *devolver* no constituye por sí mismo una solución. El problema va mucho más allá de la acción *aquí tienes lo que te pertenece*. Tiene que ver con evaluar sistemáticamente el cómo se adquirió, cómo se ha expuesto y qué relato se ha tejido a su alrededor; el cual, queramos o no, está cimentado al dónde te encuentras hablando a nivel histórico. Debemos partir desde el principio de que la colonización o época colonial se enseña de forma diferentes estés en España o en un país latinoamericano, y que los juegos de poderes dominantes aún repercuten en la sociedad actual.

Es por esta misma razón que, cuando hablamos de culturas milenarias, deberíamos especificar a cuáles estamos haciendo referencia. Si consideramos como “cultura milenaria”, por ejemplo, la Mapuche, Rapanui, Maorí, Cherokee, quienes aún se encuentran asimilando su historia, entonces no hay discusión sobre quiénes son los legítimos legatarios; parte del proceso para sanar su historia es el volver a relacionarse con sus antepasados. La descolonización de museos nace desde heridas abiertas, de comunidades que todavía conocen sus objetos propios, que buscan comprender su identidad y sentirse parte de esta, poder vivirla. El problema es que, al momento de que estos bienes entran a museo, su significancia cambia. Pasa a estar bajo condiciones que tienden a resaltar la apreciación estética, distanciada del visitante y la sociedad; lo cual dificulta una interacción sensible y crítica.

La idea de resignificar ha tomado fuerza como una forma de volver a relacionarse con la historia y lo que representan estos bienes. Hace no mucho, me encontré con un ensayo de Candice Hopkins, escritora y curadora de

arte contemporáneo, denominado *Repatriación de otra manera: cómo los protocolos de pertenencia están cambiando el marco museológico*, donde reflexiona sobre las fronteras museológicas que dificultan y/o impiden la devolución de bienes etnográficos localizados en Canadá, y cómo artistas contemporáneos, como Tanya Lukin Linklater, se han aproximado a bienes que pertenecieron a sus ancestros por medio de un proceder artístico. En palabras de la Hopkins: “Mediante la creación de un nuevo proceso de estar con un objeto antiguo, que había languidecido almacenado en un museo, Lukin Linklater puso en marcha otro conjunto de protocolos para realizar la repatriación de otra manera.” (Hopkins 2020, 2). Otro ejemplo es la intervención “Mining the Museum”, del artista afrodescendiente Fred Wilson, quien con pocos gestos redireccionó el discurso curatorial del Museo de Baltimore (USA) dando voz y presen-



Conjunto de objetos etnológicos en el Museo Británico (enero 2017) | foto Magdalena Calvo Chacón

cia al crudo pasado esclavista, buscando evidenciarlo frente al público. Como se infiere de estos ejemplos, no son necesarios grandes cambios curatoriales, se trata de abrir espacios de encuentro. A veces simples gestos como abrir y escuchar al público puede ser una solución factible y enriquecedora. De pensar en el museo como una institución permeable.

Si pensamos en los museos como documentos de época, ¿acaso este no tendría que evidenciar también estos cambios de percepción social? Si el museo no responde a un público, se transforma en algo estático y obsoleto, se pierde en el tiempo. No se trata de borrar su condición de documento, sino que asuma la historia de su colección, que la cuestione. Volvemos al inicio: si el discurso histórico depende de dónde te ubicas geográficamente, entonces el discurso museográfico también. Como latina viviendo en España, me he encontrado en situaciones donde se niega el impacto de la conquista y las colonias en América, que en muchos sentidos perdura hasta el día de hoy. Me he enfrentado a una aproximación a la historia que es completamente diferente a la que conozco, pero no por eso una más verídica que la otra; por el contrario, creo que la interacción entre ellas puede ser mucho más beneficiosa. Si no existen verdades absolutas, entonces tampoco los discursos museológicos. Sin embargo, actualmente, los marcos regulatorios que rigen a los museos no responden a las demandas de la sociedad; y, de hacerlo, estos dependen del deber moral que sientan como institución.

La gentrificación de museos y ciudades europeas se debe principalmente a una mentalidad eurocentrista que deriva —a juicio personal— en una mentalidad postcolonial. A esto se suma que, para muchas culturas, el poder conocer y ver en vivo un bien significativo para ellos solo puede ser realizado por medio del turismo. Es ilógico que para que un mexicano pueda disfrutar del Penacho de Moctezuma tenga que trasladarse físicamente al museo etnológico de Viena y no de México. La descolonización del museo no solo le permitiría relacionarse con ellos de forma asequible, sino que también descentralizaría la cultura y permitiría desarrollar países tanto a nivel cultural

como turístico. Pero para que eso suceda, deben ejecutarse iniciativas que nazcan desde organizaciones culturales, las cuales antes que todo deben cuestionarse tanto sus colecciones como la permeabilidad institucional.

BIBLIOGRAFÍA

- Hopkins, C. (2020) Repatriación de otra manera: cómo los protocolos de pertenencia están cambiando el marco museológico. En: *Constelaciones. Arte contemporáneo indígena desde América*. Hyundai Tate Research Centre: Transnational y el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), 13 de octubre de 2020. Disponible en: <https://muac.unam.mx/constelaciones/programa/geopoeticas/repatriacion-de-otra-manera-como-los-protocolos-de-pertenencia-estan-cambiando-el-marco-museologico#close> [Consulta: 07/12/2023]

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga

Vacíos de creación y vacíos de colección

Iván Castellón Quiroga | Museo Nacional de Arte de Bolivia

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5537>



El Triunfo de la Naturaleza (1928) del pintor potosino Cecilio Guzmán de Rojas, obra que forma parte de la exposición *Miradas indígena originaria campesinas*

Uno de los grandes debates que encaró la última Asamblea Constituyente celebrada en Bolivia (2006-2007) era la cuestión identitaria: ¿cómo pactar un concepto no homogeneizante que identifique o denomine a las 36 naciones y pueblos que habitan el territorio boliviano? Su resolución, por demás compleja, tuvo que

sortear las posturas y estereotipos que los propios constituyentes (hombres y mujeres) esgrimían. Algunos demandaban que la nueva Constitución promulgar los reconociera conforme a sus especificidades étnicas; por ejemplo, los quechuas demandaron ser llamados *chajarunas* (esto es, labradores, campesinos), no indios ni

indígenas; los aymaras exigieron ser denominados *originarios*, y dado que a los habitantes de tierras bajas les indigna el mote de *chunchus*, ellos reclamaron ser reconocidos como indígenas.

En medio de tales disputas, la constituyente quechua Isabel Domínguez develó su sabiduría. Le pidió a un profesional técnico su carnet de identidad y comprobó que él tenía tres nombres: Gonzalo Adolfo Ramón, tres nombres sin comas ni y. Entonces, ella coligió: “Si hay tres nombres para nombrar a una persona, nosotros los pueblos y naciones también podemos llamarnos con tres nombres, sin las comas que separan y sin la y que une, porque nosotros no podemos separarnos para identificarnos ni necesitamos que nos unan con la ayuda de una y... somos uno solo sin que nadie pierda su identidad; por tanto, deberíamos llamarnos indígena originario campesinos”. Y así está escrito en la Constitución Política del Estado promulgada el 2009: indígena originario campesino en singular, indígena originario campesinos en plural.

Lo indígena originario campesino condensa la historia del entramado social, político y económico de Bolivia, y constituye un dispositivo conceptual que permite otros abordajes y análisis de los sujetos sociales, de sus historias y proyecciones; de sus procesos de cohesión y fragmentación social.

En arte, el concepto indígena originario campesino permite repensar las condiciones de producción, circulación y consumo de bienes culturales y artísticos considerando la perspectiva de los 36 pueblos y naciones del país; permite valorar sus aportes y apropiaciones, sus límites y posibilidades. En consideración a ello, cabe preguntar: ¿qué se ha creado o representado y qué se ha coleccionado de lo indígena originario campesino? y ¿lo que se ha creado y lo que se colecciona corresponde a todos los pueblos y naciones?

Desde la vocación del Museo Nacional de Arte, cuya misión es acopiar, resguardar, restaurar, investigar, difundir y promover el patrimonio cultural que está bajo

su custodia, se puede constatar que respecto a lo indígena originario campesino existen vacíos de creación artística y vacíos de colección museística; esto es, que no todo lo creado y lo coleccionado corresponde al arte producido por todos o la mayoría de los pueblos y naciones. Lo creado y coleccionado está centralmente referido al territorio andino, habitado básicamente por aymaras y quechuas que, desde tiempos prehispánicos, ocuparon estos territorios bajo la lógica del control de pisos ecológicos, que incluía la costa y tierras bajas del oriente; sin embargo, con la colonización y el capitalismo desarrollado durante el periodo republicano la ocupación territorial se constriñó a los Andes, de gran riqueza minera y explotada principalmente con manos de aymaras y de quechuas; luego se sumarían manos africanas. De modo que, hasta buena parte del siglo XX, la historia de Bolivia está centrada en lo andino, en lo aymara-quechua y, por ello mismo, el arte producido y coleccionado está principalmente referido a este territorio y a los pueblos y naciones que lo habitan, evidenciando grandes vacíos de colección artística del resto de pueblos y naciones de Bolivia.

Respecto de los vacíos de creación o de representación se puede apuntar algo más: si bien los pueblos aymara y quechua gozan de mayor preeminencia con relación a



Sala #9 de la misma exposición destinada a mostrar obras tanto de la corriente social como de la abstracta | fotos Museo Nacional de Arte de Bolivia

otros pueblos y naciones de Bolivia, lo creado o representado en torno a ellos también acusa vacíos.

Una vez lograda la independencia de Bolivia, a lo largo del siglo XIX la pintura salió del ámbito religioso para pasar al ámbito cívico y militar. A consecuencia de la caída del poder colonial, el arte dejó de tener el apoyo de la iglesia católica (Albó y Barnadas 1986), lo que contribuyó a la declinación del arte sacro y la emergencia de un arte elogioso de las gestas militares republicanas, o de retratos de autoridades políticas y de hacendados, con un estilo que imitaba al neoclasicismo europeo. Las gestas militares representadas, o los retratos pintados, en ningún caso correspondían a la de grupos subalternos, llámense estas clases sociales o pueblos y naciones dominadas.

En la segunda mitad del siglo XIX, se ejecutó un proceso sistemático y a gran escala de expropiación de tierras comunitarias en favor de actores hacendados y urbanos, bajo el supuesto de que el *ayllu* (comunidad indígena) y la propiedad comunitaria de la tierra eran un obstáculo para el progreso nacional, y que debían ser superados fomentando la propiedad privada hacendal. Los gobiernos de Mariano Melgarejo (1864-1871) y Tomás Frías (1874-1876) se constituyeron en los operadores briosos de esa política, en cuyo basamento filosófico socialdarwinista prefiguraba un rol civilizatorio de las élites señoriales hacia la llamada “barbarie indígena”, incluso con los recursos coercitivos del poder, pues al indio había que “... dominarlo, ‘civilizarlo’, cristianizarlo; cualquier resistencia suya, real o imaginada, justifica el genocidio... El apetito de tierra es insaciable —y en América, la tierra tiene indios” (Bonfil Batalla 1972, sn).

Esta postura se extendió incluso a las primeras décadas del siglo XX, en un proceso que comprende desde los desastres de la guerra del Pacífico (1879), pasando por la guerra Federal (1898-1899) con los gobiernos conservadores, hasta los gobiernos liberales que se habían encumbrado con sangre y muertos aymaras. Los gobiernos liberales —a modo de purgar su traición al líder aymara Zárate Willka, a quien lo ejecutaron después de

la guerra federal y una vez que la masa aymara se consideró innecesaria— creían que el problema del indio podía resolverse con “educación civilizatoria”, aplicada según la visión del poder dominante: esa “educación” significó que “al bárbaro... debe enseñársele a convivir pacíficamente con sus opresores, cuyo derecho para oprimirlo y explotarlo no se discutía” (Salazar 1989 57).

Entonces, así como se evitó rememorar el descuartizamiento de Tupác Katari (1781) por más de un siglo, ¿alguien habrá pintado o habrá encargado pintar el drama social provocado por la usurpación de tierras indígenas durante los gobiernos de Mariano Melgarejo y Tomás Frías, cuando el interés cultural dominante de entonces era retratar jerarcas y epopeyas militares? Este tipo de omisiones se repetirán en la historia del arte boliviano causando precisamente vacíos de creación y vacíos de colección museística, y esto no solo ocurre en relación con lo indígena originario campesino, sino también en otros como lo femenino, donde los vacíos de creación en torno a la problemática contemporánea de las mujeres y los vacíos de colección de obras de mujeres artistas son por demás evidentes. Cabe recordar que, en 1971, Linda Nochlin destapó un hecho universal y es que a las mujeres se les permite ingresar a los museos mucho más como musas y modelos que como artistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Albó, X. y Barnadas, J.M. (1986) *La cara campesina de nuestra historia*. La Paz: Unitas
- Bonfil Batalla, G. (1972) El concepto de indio en América: una categoría colonial. *Plural, Revista semestral de la Asociación Latinoamericana de Antropología (ALA)*, n.º 3, pp. 15-37. Disponible en: <https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/revista-plural/wp-content/uploads/numero03/articulo-1.pdf> [Consulta: 17/01/2023]
- *Dios y la máquina* (2020) La Paz: Museo Nacional de Arte
- Nochlin, L. (1971) *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* México, DF.: Universidad Iberoamericana-UNAM
- Salazar, C. (1989) *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. La Paz: Editorial Juventud

¡Desde el ADN... migrantes! Reflexiones sobre lo periférico de las narrativas de la migración en los museos peruanos

Cristina Vargas Pacheco | Universidad de Piura

José Carlos Hayakawa Casas | Universidad Nacional de Ingeniería

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5519>

La Política Nacional de Cultura al 2030, publicada en 2021, define al Perú como un “país pluricultural y multiétnico [donde se vivencia una] interacción de los grupos culturales que coexisten en nuestra sociedad” (Ministerio de Cultura del Perú 2021, 7). Reza el imaginario popular que, en el Perú, “el que no tiene de inga, tiene de mandinga” (Diccionario de americanismos). Sin embargo, existen brechas estructurales entre el discurso y la praxis cotidiana. Así, Pajuelo refiere que si bien el Perú es una república, sus ciudadanos difícilmente conforman una comunidad de iguales en acceso a derechos básicos “(...) subsisten aún formas acendradas de discriminación y exclusión, las cuales se entrelazan con distintas desigualdades vinculadas a factor de orden social, cultural, socioeconómico y hasta de procedencia territorial” (Pajuelo 2021, 267).

Esta situación se ha intentado atender mediante políticas y acciones gubernamentales y de la sociedad organizada, buscando incorporar a diferentes componentes de la “Peruanidad” (Belaunde 1968), como las comunidades originarias o la afroperuana. Menos evidentes son las acciones oficiales en favor de colectividades inmigrantes como la china (según Rodríguez –2004–, al menos el 10 % de los peruanos es de ascendencia china) y, aún más, la japonesa (siendo, el segundo país en América Latina que recibió más migrantes de esta procedencia y habiéndole aportado al país un Presidente de la República). Ello se constató en actos aparentemente inocuos, como en el último Censo Nacional de Población (2017), que permitió la autodefinición étnica y donde la alternativa *nikkei* –término que designa a los inmigrantes japoneses y sus descendientes–, no aparecía expresamente en la cartilla, lo que supuso una polémica y

acciones de visibilización por parte de dicha comunidad; en contraste con la posibilidad de autoidentificación explícita de lo “afroperuano”.

Si estas reflexiones las trasladamos a los discursos museales del país, encontramos, especialmente en lo *nikkei*, una ausencia elocuente de su aporte a la construcción del país. Frente a ello, en 1981, se inauguró el Museo Conmemorativo de la Inmigración Japonesa al Perú “Carlos Chiyoteru Hiraoka”, en la capital peruana. La consejera de dicho proyecto y destacada investigadora *nikkei*, Amelia Morimoto, refería: “en la historiografía oficial peruana son muchos los olvidos. Al igual que en los libros, en los museos es patente también la ausencia de grupos y culturas cuya presencia es viva y significativa en la historia pasada y presente. Es esta la razón principal la que motiva estudios como el de la inmigración japonesa y la existencia de un museo especializado” (Morimoto 1992). Y es que efectivamente, los relatos museales sobre la diversidad cultural peruana resultan excluyentes, llevando a que las mismas comunidades migrantes construyan, en la mayoría de los casos, periféricamente, a través de museos privados, sus propios relatos de la migración, de su inclusión/exclusión. Un mapeo de los museos de la inmigración en el país lo clarifica: además del precitado, existen dos museos de la migración africana (proceso que se da desde el siglo XVI); uno, comunitario, al norte del país, en una zona de importante presencia africana –y desde el siglo XIX, china y japonesa–, en Zaña (Lambayeque); el otro, impulsado por el Congreso de la República y situado en Lima, resultando en la práctica un centro de interpretación. También en Lima existe un pequeño museo de la Sociedad Pun Yui, una “Sociedad china” como asocia-



Panel expositivo introductorio del Museo Conmemorativo de la Inmigración Japonesa al Perú "Carlos Chiyoteru Hiraoka" | foto José Carlos Hayakawa

ción de procedencia; y, finalmente, el Museo Judío del Perú. Como se observa, casi todos son iniciativas privadas, con financiamientos de sus mismos impulsores, la comunidad representada e, incluso, la participación del Gobierno japonés, como en el caso del Museo de la Migración Japonesa (Borea Labarthe 2006, 160).

En paralelo, la construcción de las colecciones museales se ha moldeado de acuerdo a la oportunidad (donaciones, por ejemplo), pero también a sus propias percepciones sobre la migración, así como lo que se considera narrable, puesto que evidencian "patrimonios incómodos" (Alegría y Uribe 2014) o "patrimonios negados" (Wahnich 2017), generando relatos idealizados diversos, pero explícitamente preservantes de una "historia oficial" de sus comunidades y del rol jugado en los procesos históricos nacionales. El caso del Museo Afroperuano de Zaña, reconocido oficialmente en 2005, ha jugado un papel significativo en la recuperación del patrimonio inmaterial de la comunidad afrodescendiente y en reconocimiento de este como Sitio Memoria de la Esclavitud por la Unesco en 2017, a fin de comprender el proceso de migración forzosa de la población africana al Virreinato peruano, dentro de un proceso mayor como fue el de la diáspora africana, como explica L. Rocca, Director de dicho museo (comunicación personal, 22 de mayo de 2023).

No obstante, estos relatos resultan periféricos, al ubicarse fuera de las narrativas de los grandes espacios museales nacionales —la ausencia de un museo de la inmigración ya explicita dicha marginalidad—, llevando a estas comunidades a una suerte de "auto-ghettización" de su narrativa histórica. La excepción confirmatoria fue la exposición *El desafío del Nosotros*, realizada en el marco conmemorativo del Bicentenario de la Independencia Nacional, en 2021, empañada por los estragos de la pandemia por el Covid-19 y la severa crisis socio-política que aún padece el Perú. Por ello debió reajustarse en formato virtual y, luego, con el progresivo levantamiento de las restricciones sanitarias, en 2022, (re)presentada en forma itinerante. En este presunto epicentro de la reflexión expositiva gestada desde el Estado sobre nuestras identidades como peruanos, se abordaron temas estructurales como la violencia de la discriminación y el racismo estructural aún existente en el país, y la incidencia que ello había supuesto en la normalización de la esclavitud afro-descendiente durante casi tres siglos, la explotación semi-esclavizante de los migrantes chinos o *culíes* y las secuelas dejadas en los imaginarios y actitudes del ciudadano peruano contemporáneo. De igual modo, otra sección de la exposición abordó el tema de la autoidentificación bajo la pregunta "¿Quién sientes que eres?", donde diferentes descendientes de inmigrantes opinaban sobre su identidad y cómo vivían su peruanidad.

Como se indicó, este meritorio esfuerzo en la museografía peruana resulta excepción y no regla, porque la pervivencia de miradas coloniales en nuestra sociedad bicentenaria parece replicarse sobre los museos peruanos, inercialmente, casi sin cuestionarse, pese a la Política Nacional de Cultura (Ministerio de Cultura del Perú 2020, 18), pues, al fin y al cabo, la falta de inclusión plena —en este caso, especialmente representativa—, vulnera los derechos fundamentales de todas las comunidades peruanas, incluidas la afrodescendiente y la *nikkei*. El Perú, parece concentrarse en su fabuloso pasado andino, especialmente en sus grandes museos nacionales, olvidando el *continuum* de los nuevos procesos migratorios que vivimos, tanto los internos —cam-

po-ciudad desde la década del 40 o por la guerra interna en las décadas del 80-90 del siglo XX, que reconfiguraron las ciudades y sus imaginarios— así como otros más recientes como el venezolano.

Más allá de las meritorias iniciativas presentadas de las propias comunidades migrantes, interesadas en tender puentes que permitan construir identidades más sólidas y conscientes de la historia recorrida, cabe preguntarse ¿cómo re-escribir los discursos museales oficiales desde perspectivas más inclusivas, decoloniales y co-constructivas, en un país con sendas brechas socio-económicas y socio-culturales por superar? Es decir, cómo —desde su narrativa— construimos museos más democráticos y democratizadores, constructores de ciudadanía y de sentido colectivo. Como explica Wahnich, no es fácil asumir una museificación de la inmigración, ni para los migrantes, ni para el país de acogida, en donde las partes no querrán asumir momentos en que fueron víctimas ni victimarios (2017, 119). Y sin embargo, parece necesario el reconocimiento objetivo de la historia recorrida, el perdón —no el olvido—, y el replanteamiento de la mirada, en búsqueda de una más constructiva. En

esa línea, ¿el descomunal proyecto de Museo Nacional que da la espalda a las comunidades vecinas vulnerables de Lima Sur resulta una oportunidad perdida o aún puede devenir un espacio de reencuentro desde nuestra mega-diversidad cultural? Una vez más, *Perú, problema y posibilidad*, como proponía el libro del intelectual peruano de Jorge Basadre (1931).

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, L. y Uribe, N. (2014) Patrimonio, derechos humanos y memoria en Chile. La calificación de los sitios de memoria como patrimonio cultural. *Devenir*, vol. 1, n.º 2, pp. 27-39
- Basadre, J. (1931) *Perú, problema y posibilidad*. Libr. Francesa Científica y Casa Editorial E. Rosay
- Belaunde, V.A. (1968) *Peruanidad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero
- Borea Labarthe, G. (2006) Museos y esfera pública: espacios, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima. En: Cánepa, G. y Ulfe, M.E. (ed.) (2006) En: *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC, Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica, pp. 133-168. Disponible en: https://repositorio.concytec.gob.pe/bitstream/20.500.12390/2181/1/canepa_kg_2006.pdf [Consulta: 07/12/2023]
- Ministerio de Cultura del Perú (2020) *Política Nacional de Cultura al 2030*. Disponible en: <https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/841303-politica-nacional-de-cultura-al-2030> [Consulta: 07/12/2023]
- Morimoto, A. (1992) Perú: Conmemorando la inmigración japonesa. *Museum*, 173, vol. XLIV (1)
- Pajuelo, R. (2021) La promesa incumplida. Reflexiones sobre desigualdad ciudadana, diferencia étnica y democratización en el Perú republicano". En: Núñez, N. y Asensio, R. (ed.) *La promesa incumplida. Ensayos críticos sobre 200 años de vida republicana*. Lima: IEP, Instituto de Estudios Peruanos
- Rodríguez, H. (2004) Presencia china e identidad nacional. En: VV.AA. *Cuando Oriente llegó a América: contribuciones de inmigrantes chinos, japoneses y coreanos*. Washington: BID, Banco Interamericano de Desarrollo. Disponible en: <https://publications.iadb.org/es/cuando-orientellego-america-contribuciones-de-inmigrantes-chinos-japoneses-y-coreanos> [Consulta: 07/12/2023]
- Wahnich, S. (2017) L'immigration produit du patrimoine négatif. Le rôle du musée. *Communications*, 100 (1). DOI10.3917/commu.100.0119



Sala inicial del Museo Afroperuano de Zaña, dedicada a la tradición musical afroperuana | foto Cristina Vargas Pacheco

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga

¿Qué se esconde bajo la descolonización de los museos?

Manuel Burón Díaz | Historiador

Irina Podgorny | Historiadora de la ciencia

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5539>

Un fantasma golpea las puertas de las oficinas de los museos. No le importa qué hay adentro, pero afuera la descolonización reclama que le abran para revisar si allí, en las vitrinas o en los depósitos, no se guardan cosas tuyas. Es un fantasma que afecta a varias disciplinas pero que atormenta a unas más que otras, siempre con sus obsesiones fetichistas, es decir basadas en la magia de las cosas, como si los objetos conjuraran el pasado, el presente y el futuro.

Ahora bien: los fantasmas no existen, entonces ¿qué hay debajo de la sábana que les da forma? Quien se atreva a levantarla se encontrará con un conglomerado de seres extraordinarios, con las invenciones del siglo XX, algunas del XIX pero que, sin reparo alguno, hoy se creen sólidas como el agua y el aire y se han olvidado de que surgieron de la mano de los museos.

En primer lugar, los pedidos de devolución patrimoniales, en nombre de un pueblo, una cultura, una etnia, una nación. ¿Es que algo de todo eso existiría despojado de la historia de la antropología, de la administración colonial o de los censos contemporáneos? ¿Es que el patrimonio o la herencia podrían comprenderse sin la historia del derecho, de la propiedad, la familia o el Estado o de la invención de las identidades del tipo que sean? El patrimonio no es previo al museo o a las leyes que lo crearon para evitar o propiciar su exportación, articulándolo, ligándolo a uno u otro terruño. ¿De verdad la historia, la arqueología y la antropología se han olvidado de sus propias creaciones entre las que se cuentan las estatuas y los monumentos, pero también los héroes y las heroínas, el culto a la personalidad, al pueblo, a la raza? ¿Cómo olvidarse que, sin los museos, sin esa ficción de la permanencia, todo se

hubiese perdido en el polvo del pasado, dispersado en el abismo del tiempo?

Tales presupuestos parecen insuflar nueva vida a las más antiguas y esencialistas concepciones del patrimonio. Esto se hace evidente en una de sus principales manifestaciones: el vano afán en devolver o restituir cada objeto a su lugar de origen, a sus herederos o a su significado primigenio. Vano, decimos, porque autores como Arjun Appadurai (1986), Krzysztof Pomian (1987) o Bruno Latour (2005) hace tiempo que nos advirtieron que los



Dos asas estribo precolombinas conforman el signo del dólar. Una crítica a la utilización pasada y presente del elemento simbólico indígena. Pintura *Trueque* de Fernando Bedoya (2019)



Códice de Madrid o Trocortesiano en el Museo de América de Madrid | foto Santiago López-Pastor

objetos tienen los significados, nunca definitivos, que los diferentes contextos y voluntades humanas les han ido otorgando: un objeto sagrado, un ídolo, una curiosidad etnográfica, un símbolo nacional y, hoy, un ancestro o un intolerable testimonio de dominio. Por ello, el principal objetivo del conservador o el curador ha de ser algo más humilde, y quizás más importante, que intentar arreglar el pasado: asegurar el patrimonio también a las voluntades del mañana, admitiendo que, sin duda alguna, serán diferentes a las nuestras.

En todo ello también asoma la dilatadísima influencia de Michel Foucault y su crítica institucional. Bajo la misma el museo ha sido percibido *exclusivamente* como una estructura de poder y dominio. Tal es el marco de debate que aquí parece imponerse. Y, sin embargo, hay que recordar que dicha postura –sin duda iluminadora– es sólo una entre muchas. Y una, además, en franca retirada, desechada, o al menos matizada, incluso por aquellos que primero la sostuvieron, como es el caso

del sociólogo australiano Tonny Bennett (McCarthy 2007). Conal McCarthy al estudiar la construcción de un patrimonio nacional neozelandés se encontró con la participación decidida de los maoríes, influyendo decisivamente en la invención de un pasado indígena para la nación. Irina Podgorny (2009) demostró que la historia de la constitución del Museo de la Plata en la Argentina fue más la de un empeño mundano, personal y bastante desordenado, que la de un ingenio disciplinador. Miruna Achim siguió el mismo camino en su historia de la constitución del Museo Nacional de México (2017). Y lo mismo podríamos decir del Museo de América de Madrid, en donde una mirada más atenta descubriría que la inmensa mayoría de los fondos se formaron en viajes y expediciones científicas (Martínez Compañón, 1788; Malaspina, 1789-1794 o Pacífico, 1862-1866, entre muchas otras), gracias a compras y adquisiciones (Códice Madrid o Trocortesiano) o regalos diplomáticos (Tesoro de los Quimbayas, 1893), algo que sólo forzando mucho el lenguaje podría calificarse como colonialismo (Burón 2023).

Por último, bajo este tipo de demandas también parece actuar una aproximación al pasado más propia de la memoria que de la investigación histórica. Una narrativa en donde el trauma y la víctima han adquirido la condición respectiva de objeto y sujeto históricos privilegiados de nuestro tiempo (LaCapra 2001) y en donde la comprensión del pasado ha dejado paso a la identificación emocional con el mismo. No se trata de rechazar sin más dicha propuesta, sino de reconocer que mistificaciones, leyendas o usos del pasado en nada han disminuido respecto a las que se daban hace más de un siglo. A fin de cuentas, la descolonización de los museos cuestiona la institución museística pero no la disuelve, como pretendían las vanguardias del siglo XX. Todo lo contrario: en vez de proponer su abolición y la de las profesiones a ellos ligados, los multiplican.

En resumen, una cosa es señalar los errores, algunos intolerables, en las etiquetas o en los discursos de los museos, actualizar sus narrativas o mejorar su pedagogía; por supuesto, iniciar un proceso de restitución en aquellos objetos coleccionados de manera ilegal; otra más, una muy razonable apertura del patrimonio en cuanto que recurso a otros grupos culturales (Burón 2019) pero otra muy diferente es condicionar por entero las colecciones históricas o etnográficas a los siempre precarios intereses del presente, por muy justos que estos se pretendan. Lo resumió una vez el historiador de la ciencia Juan Pimentel (2023) “Es paradójico que algunos que denuncian el colonialismo en el pasado lo coloquen de manera tan implacable, sometiéndolo al yugo de sus propias convicciones y principios”.

BIBLIOGRAFÍA

- Achim, M. (2017) *From Idols to Antiquity: Forging the National Museum of Mexico*. Lincoln & London: University of Nebraska Press
- Appadurai, A. (1986) *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. New York: Cambridge University Press
- Burón, M. (2019) *El patrimonio recobrado. Museos indígenas en México y Nueva Zelanda*. Madrid: Marcial Pons
- Burón, M. (2023) ¿Es el Museo de América un museo colonialista? *The Objective*, 26 de noviembre de 2022. Disponible en: <https://theobjective.com/cultura/2022-11-26/museo-de-america-colonialista/> [Consulta: 12/12/2023]
- LaCapra, D. (2001) *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press
- Latour, B. (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press
- McCarthy, C. (2008) Museum Factions—The Transformation of Museum Studies. *Museum and Society*, vol. 5, n.º 3, pp. 179-185
- Pimentel, J. (2023) Descolonizar las colecciones: algunas preguntas. *El País*, 22 de enero de 2023. Disponible en: <https://elpais.com/opinion/2023-01-22/descolonizar-las-colecciones-algunas-preguntas.html> [Consulta: 02/12/2023]
- Podgorny, I. (2009) *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina, 1850-1910*. Rosario: Prohistoria ediciones
- Pomian, K. (1987) *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard

¿Es suficiente con devolver objetos y restos humanos a sus herederos? Una respuesta posible desde el caso chileno

Mariela González Casanova | Museóloga y antropóloga

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5540>

Desde mediados del siglo XX, Unesco y otros organismos de nivel mundial trabajan por la elaboración de marcos normativos que regulen el tráfico ilícito de bienes patrimoniales (Convención de 1970) y los protejan en casos de conflicto armado (Convención de 1954). Estos instrumentos han puesto el acento en la prevención del robo y el saqueo, junto a la restitución y el retorno de los bienes culturales que por diversas circunstancias han sido extraídos y/o expoliados de sus territorios de origen.

Sin embargo, a raíz de la creciente perspectiva de derechos con que se ha abordado el tema indígena en el continente americano desde fines del siglo XX, instrumentos internacionales como la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas* (2007) y la *Declaración Americana sobre los derechos de los pueblos indígenas* de la Organización de los Estados Americanos (2016) han incluido dentro de sus tópicos los derechos de acceso y repatriación de restos humanos y objetos de culto para las culturas originarias.

En este contexto, cada país adopta estos instrumentos de acuerdo a su realidad nacional y define los elementos normativos que regulan este tipo de acciones. Países como los EE.UU. de Norteamérica, Canadá, Nueva Zelanda y Argentina han presentado largos procesos que han redundado en la repatriación y restitución de este tipo de patrimonios, y que han llevado a cabo la soberanía indígena sobre estas herencias culturales, de manera más o menos exitosa.

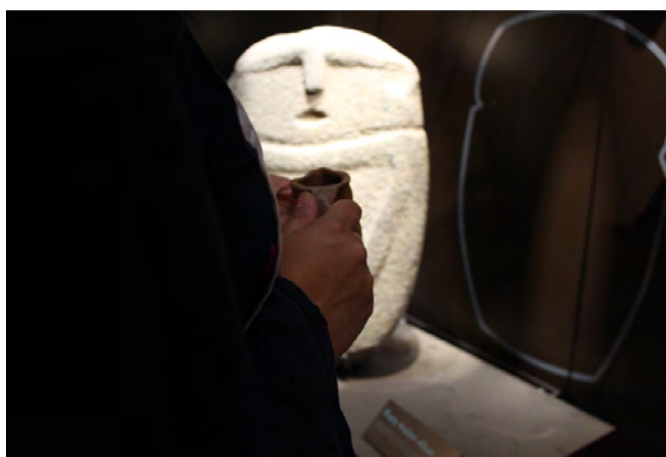
Chile no tiene legislación en este sentido. No obstante, estas reflexiones llevan años ocupando las agendas de distintas comunidades, indígenas y no indígenas. Esto pues para las poblaciones originarias los museos no son

sólo sinónimo de la apropiación de su cultura material y la transgresión de sus ancestros mediante el discurso científico patrimonial, sino que además traen consigo la memoria de la expoliación de sus territorios, del genocidio de sus antepasados, de la opresión de sus formas culturales y creenciales (Arthur de la Maza y Ayala Rocabado 2020, 24), y de las tantas formas de violencia infringida sobre ellos en el transcurso de los cientos de años que conforman la “herida colonial” (Mignolo 2007, 34).

De ahí que desde fines del siglo XX distintas comunidades originarias han solicitado expresamente la repatriación y la restitución de cuerpos albergados en museos, reclamos que tienen necesariamente un espejo en procesos internacionales pero que al mismo tiempo tienen matices y significaciones locales, las que más recientemente han redundado en solicitudes de reentierro.

Por ejemplo, en el año 2007 las comunidades Likanantay en el norte del país solicitaron al Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama que los cuerpos de sus abuelos salieran de exhibición (Sepúlveda, Ayala y Aguilar 2008). Allí hay quienes consideran que ellos debiesen volver a la tierra (Sepúlveda, Ayala y Aguilar 2008, 13), mientras otros sugieren que espacios dispuestos especialmente para cuerpos repatriados sería suficiente (Sepúlveda, Ayala y Aguilar 2008, 9).

En el caso de la comunidad Rapa Nui, la solicitud de repatriación de restos de un antepasado al Museo de Canterbury en Nueva Zelanda en 2014 involucró a representantes de los dos pueblos implicados, el Rapa Nui y el Maorí. Tras un trabajo de alrededor de cuatro años de encuentros y acuerdos, este material volvió a la Isla a ser custodiado por el Museo Sebastián Englert de Rapa



Rogativa y entrega de pequeño cántaro con agua ardiente y hojas de lawen (hierbas medicinales) como ofrenda en una vitrina del Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Museo Mapuche de Cañete, Chile | foto Mariela González Casanova (2018)

Nui (Tuki Haoa y Arthur 2020, 147-160). Allí el antepasado retornado espera mientras se define su lugar de descanso definitivo.

Por su parte, el caso del Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura (Museo Mapuche de Cañete), en territorio mapuche lavkenche, implica una férrea determinación del museo en facilitar el reentierro de restos humanos a la tierra, en un proceso que involucra a comunidades, autoridades políticas y espirituales, sabios mapuche y no mapuche, y un profundo proceso de investigación indígena. Allí la convicción es lograr la restitución a la tierra de cuerpos y ajuares según las formas, ceremonias y creencias mapuche (Muñoz y Obreque 2020, 99-117; González Casanova 2022, 53-84).

Por otra parte, el caso Diaguita en la zona centro norte del país marca una fuerte diferencia. Allí, a partir del hallazgo del sitio arqueológico de El Olivar en 2015 y la excavación de alrededor del 5 % de esta extensión, se ha logrado identificar una serie de elementos culturales y conocimientos que abonan a la revitalización de estas poblaciones, las que se habían dado por extintas y asimiladas por siglos (González Carvajal 2017). Aun así, algunas comunidades de la zona han reclamado el reentierro de estos materiales extraídos (Propuesta

2016), los que están por ley destinados a ser custodiados por el Museo Arqueológico de la Serena (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile 1991).

Así, estas reclamaciones están vinculadas a aspectos ontológicos y epistémicos diversos, pues cada grupo indígena o indomestizo tiene una relación distinta con la muerte, lo que determina sus formas y ritos funerarios. Sin embargo, prácticamente todos tienen en común una historia de violencia y despojo por parte del Estado, por lo cual estos reclamos se han convertido en otra forma de reivindicación cultural y de resistencia política.

Efectivamente, en el Chile actual los museos arqueológico/antropológicos se ubican en el centro de estos debates y cuestionamientos. Y desde allí deben cumplir un rol bisagra entre las demandas de las comunidades originarias a las que representan, y el sistema normativo nacional, el cual dispone propiedad y custodia de estas colecciones al Estado y sus instituciones. Sin participación indígena.

En consecuencia, esto ha generado cada vez más inquietudes por parte de estas poblaciones por el desarrollo de formas respetuosas en la custodia y gestión de estas colecciones dentro de los museos. Y sobre todo por la imbricación de modelos culturales propios acerca de cómo acceder y relacionarse con este legado guardado en estas instituciones.

Considero que no es posible saber si devolver objetos y restos humanos a sus herederos sea suficiente. Pero sí creo firmemente que un paso certero en los caminos de la descolonización de los museos comienza en la integración de otras formas de conocimiento a las prácticas museológicas cotidianas.

Allí donde el acto retentivo del museo impone un modelo que sólo autoriza a ciertas élites a establecer los parámetros acerca de qué y cómo se resguarda, es justo y necesario integrar otras miradas y otras epistemes para las cuales los valores de la conservación, la preservación o la exhibición carecen de sentido, están creando sus propios sentidos, o abiertamente, tienen otros sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arthur de la Maza, J. y Ayala Rocabado, P. (2020) *El regreso de los Ancestros. Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos*. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Disponible en: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/el-regreso-de-los-ancestros-movimientos-indigenas-de-repatriacion-y-redignificacion> [Consulta: 12/12/2023]
- Arthur, J. y Tuki Haoa, M. (2020) Kimi Ma'ara o te Tupuna, la búsqueda de los ancestros. En: Arthur de la Maza, J. y Ayala Rocabado, P. (ed.) *El regreso de los Ancestros. Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos*. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, pp. 147-160. Disponible en: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/el-regreso-de-los-ancestros-movimientos-indigenas-de-repatriacion-y-redignificacion> [Consulta: 12/12/2023]
- Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (1991) *Reglamento sobre excavaciones y/o prospecciones arqueológicas, antropológicas y paleontológicas*. Disponible en: <https://www.monumentos.gob.cl/servicios/leyes-normas/normas/reglamento-arqueologico-antropologico-paleontologico>
- UNESCO (1954) *Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*. Disponible en: <https://es.unesco.org/about-us/legal-affairs/convention-proteccion-bienes-culturales-caso-conflicto-armado-y-reglamento> [Consulta: 12/12/2023]
- UNESCO (1970) *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales*. Disponible en: <https://es.unesco.org/about-us/legal-affairs/convention-medidas-que-deben-adoptarse-prohibir-e-impedir-importacion> [Consulta: 12/12/2023]
- González Carvajal, P. (2017) *Sitio El Olivar. Su importancia para la reconstrucción de la prehistoria de las comunidades agroalfareras del norte semiárido chileno*. Museo Arqueológico de La Serena. Disponible en: <https://www.museoarqueologicolaserena.gob.cl/publicaciones/sitio-el-olivar-su-importancia-para-la-reconstruccion-de-la-prehistoria-de-las> [Consulta: 12/12/2023]
- González Casanova, M. (2022) De los objetos a los sujetos: la imbricación del ser mapuche en las prácticas museológicas del Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura. Tesis postgrado, Universidad Autónoma Metropolitana. *Bindani, Cultivar, Cosechar y Compartir conocimientos*. Disponible en: <https://bindani.izt.uam.mx/concern/tesiuams/kk91fk890?locale=es> [Consulta: 12/12/2023]
- Mignolo, W. (2007) America: la expansión cristiana y la creación moderna/colonial del racismo. En: *La idea de América Latina* (1.ª ed.). México: Gedisa Mexicana, pp. 27-74
- Muñoz, P. y Obreque, M. (2020) Reentierro: experiencias, reflexiones y proyecciones del Museo Mapuche de Cañete en territorio Lavkenche de la Provincia de Arauco, Región del Bío Bío. En: Arthur de la Maza, J. y Ayala Rocabado, P. (ed.) *El regreso de los Ancestros. Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos*. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, pp. 99-117. Disponible en: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/el-regreso-de-los-ancestros-movimientos-indigenas-de-repatriacion-y-redignificacion> [Consulta: 12/12/2023]
- Naciones Unidas (2007) Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los pueblos Indígenas. Disponible en: https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf [Consulta: 12/12/2023]
- Organización de los Estados Americanos OEA (2016) *Declaración Americana sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. Disponible en: <https://www.oas.org/es/sadye/documentos/res-2888-16-es.pdf> [Consulta: 12/12/2023]
- Propuesta pública de los pueblos ancestrales de la Región de Coquimbo por intervención en cementerio ancestral Diaguita (2016) *Waka.cl*. [Comunicado de prensa]. Disponible en: <https://waka.cl/pdf/Propuesta%20p%C3%BAblica%20por%20cementerio%20Diaguita.pdf> [Consulta: 12/12/2023]
- Sepúlveda, T., Ayala, P. y Aguilar, C. (2008) Retiro de Cuerpos Humanos de Exhibición del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama. *Academia.edu*. Disponible en: https://www.academia.edu/9510793/Retiro_de_Cuerpos_Humanos_de_Exhibición_del_Museo_Arqueológico_de_San_Pedro_de_Atacama [Consulta: 12/12/2023]

a debate *Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: la escena del crimen*

| coordina Marisa González de Oleaga

La historia nos pertenece

José Antonio Sánchez Román | Dpto. de Historia Social y del Pensamiento Político, UNED

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5533>



Mármoles de Elgin en el Museo Británico | foto Andrew Dunn

En una reciente conversación entre el profesor español Jaime Alvar Ezquerra y Mary Beard, a la pregunta “¿a quién pertenece la historia?”, la clasicista británica respondía: “a nosotros” (“to us”). Los que se oponen a una revisión de las narrativas que ofrecen los museos, lo que se ha denominado descolonización, argumentan que el pasado no se puede alterar. La observación no deja de ser una obviedad: en efecto, el pasado no puede modificarse. Pero, en realidad, el debate sobre la descolonización de los museos plantea otro objetivo, el de ofrecer

otra narración sobre ese pasado. Y esas narrativas sí pueden modificarse; de hecho, es lo que hacemos las historiadoras en cada generación, utilizando nuevos instrumentos de análisis y planteando nuevas preguntas. Es lo que han hecho los museos a lo largo de la historia; han modificado sus contenidos, estructuras y narrativas. Por eso no tiene nada de disparatado volver a plantear una reforma de los museos que afecte a sus colecciones, si se considera pertinente, y a la forma como estas se presentan. Los museos no son el pasado sino inter-

pretaciones sobre el pasado y deben someterse a la revisión y el debate, como el trabajo de los historiadores.

Una de las principales contribuciones de la historiografía en el último medio siglo ha sido la de deconstruir los relatos nacionalistas. Hoy, gracias a trabajos sofisticados y muy ricos y a un debate muy vivo, hemos desnaturalizado la idea de nación y sabemos que esos grupos humanos que llamamos naciones son “comunidades imaginadas”, construcciones culturales relativamente recientes. Sin embargo, mientras que la historiografía profesional apenas acepta hoy los relatos nacionalistas, los museos los preservan. En el fondo, el rechazo a “descolonizar” los museos obedece a un deseo de mantener el relato civilizador, la idea de que esos estados naciones que hoy se consideran herederos de los viejos imperios cumplieron con una misión benéfica para la humanidad. El rechazo británico (de algunos sectores) a entregar a Grecia los mármoles del Partenón se basa en algunas ocasiones en el argumento de que esas obras están mejor preservadas y son más accesibles para todos los seres humanos permaneciendo en el British Museum. Más allá de lo discutible de ambos argumentos, en el fondo subyace la idea de la superioridad civilizadora británica.

Por supuesto no se trata de reemplazar un relato nacionalista con otro. Quien haya visitado Grecia observará con facilidad cómo se ha procedido a una supresión de los restos de la presencia otomana en el paisaje urbano; y se ha construido un relato en el que los siglos de dominación otomana en la actual Grecia se presentan como un período de ocupación extranjera, y la independencia helena como el momento de liberación y recuperación nacional que vinculaba directamente a los presentes ciudadanos griegos con los contemporáneos de Pericles.

En España, quienes se resisten a alterar el relato museístico recurren muchas veces a este argumento. Afirman que aquellos que defienden la necesidad de la “descolonización” de los museos, parten de relatos nacionalistas que buscan su legitimación en la crítica al pasado imperial. En este argumento emerge cierta peculiaridad española. Mientras que en Francia y Reino Unido se

ha aceptado de manera general el uso del término colonial para calificar sus imperios en el pasado, los que en España se oponen a la transformación de los museos niegan la mayor, y afirman que el Imperio Español nunca fue un imperio colonial. Las razones para esta persistencia son múltiples, y no es este el momento de explorarlas, pero las consecuencias de esta afirmación son obvias. Lo que se pone de manifiesto es una suerte de excepcionalismo español o ibérico, que alejaría al español de los otros imperios europeos (principalmente del británico, el espejo habitual en el que se miran estas posiciones). A estas alturas sabemos bien que los relatos excepcionalistas no son más que otra manifestación del nacionalismo. En el fondo, quienes se resisten a alterar los museos coloniales temen que se ponga en entredicho no el pasado, sino un relato que les permite sentirse orgullosos e incluso superiores por pertenecer a una determinada comunidad. Pero las historiadoras y los ciudadanos podemos hacerlo mejor y ofrecer otro relato, menos nacionalista, más complejo, más democrático. Podemos hacerlo porque es necesario y porque la historia, como dice Mary Beard, nos pertenece.

Repensar los museos y las materialidades como modos de resistencia y memoria territorial

Macarena del Pilar Manzanelli | Universidad Nacional de La Matanza-CONICET

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5541>

Reflexionar en torno a los museos conlleva repreguntarse por los usos dados a las materialidades, a la cultura material y por quiénes se encuentran autorizados y legitimados para dichos usos. Asimismo, resulta importante enmarcarlos en procesos más amplios de etnogubernamentalización y de patrimonialización.

Mi interés profesional acerca de la cultura material, las materialidades y con ello la aproximación a los museos fue mediante la investigación etnográfica realizada con pueblos diaguitas en la actual provincia de Tucumán, noroeste argentino, en el marco de la tesis doctoral financiada por una beca de CONICET¹. Durante mis viajes las materialidades comenzaron a ganar importancia: comuneros y comuneras comenzaron a mostrarme restos de ollitas, tinajas, urnas, morteros, piedritas, hachitas, entre otros elementos, encontrados en la zona, los cuales resguardaban con mucho cuidado y afecto. En cada encuentro emergían relatos sobre los diseños que contenían, sus usos y memorias, incluyendo a los conflictos por el territorio. Asimismo, participé de la inauguración de un sitio de memoria en el lugar donde había sucedido un asesinato de un líder comunitario en defensa del territorio. Allí se colocaron menhires, piezas/esculturas elaboradas con cerámica y diseñados con simbología diaguita, que incluyeron también fragmentos de leyes nacionales de reconocimiento de los pueblos indígenas (2015). Conocí un museo comunitario construido durante el proceso de reorganización de unos de los pueblos como comunidad indígena², junto con las primeras acciones en defensa del territorio frente a familias terratenientes (2017). Se buscó preservar y otorgar valor a los elementos materiales e inmateriales de la cultura diaguita. Ya avanzado el tiempo, este año 2023, me encontré con propuestas de construir otros museos

donde ubicar las piezas que continúan encontrando y que muestran las huellas de sus antepasados.

A partir de estas experiencias con las materialidades y sus espacios de resguardo, en su momento ahondé en las prácticas colectivas que reflejasen el ser y estar en el territorio y su relación con las memorias en tanto modos de reafirmación, visibilidad y resistencia identitaria-territorial. Aquí reactualizo ejes-interrogantes presentados en este debate: la relación entre resignificación de museos, monumentos, y agrego materialidades, y descolonización; quiénes son los legítimos custodios; qué aspectos se disputan en dichas legitimaciones; y qué conlleva resignificar estos monumentos y espacios.

En un sintético repaso, el museo, y su empleo de la cultura material de diversos colectivos que históricamente han sido subalternizados, es un dispositivo estatal de patrimonialización que contribuyó a consolidar las bases de la estatalidad moderna. En el caso argentino se trató de un estado monocultural liberal de raigambre colonial, asimilacionista, negacionista, esencializador, racializador y estigmatizador hacia los pueblos indígenas. Estos tratamientos, replicados por la academia y sectores privados, han construido representaciones de los pueblos y han forjado una historia oficial de la nación argentina de acuerdo con los intereses de los sectores dominantes. Entre las acciones se encuentran, por ejemplo, renombrar piezas y objetos encontrados por científicos/as, definiéndolas como elementos estáticos de un pasado remoto-salvaje y colocándolos en vitrinas para ser expuestas como trofeos de la civilización. Entre las principales consecuencias para los pueblos originarios se encuentran: desvinculación y extrañamiento de sus propias historias y con sus antepasados y violen-

cias al ser considerados como objetos exhibidos y de estudio. El legado de esta concepción cosificada de las materialidades expuestas en museos, vacías de su real contenido y de sus vivencias, se ha reactualizado con el neoliberalismo cultural, entendido como una mercantilización de las materialidades bajo discursos eurocentristas (Manasse, Carrizo y Adris 2010; Chaparro 2013; Acuto y Flores 2019; Manzanelli 2021).

Desde fines del siglo XX y comienzos del XXI, las nociones de materialidad, cultura material y de los museos fueron replanteadas. Dichos fenómenos comenzaron a ser comprendidos a la luz de reivindicaciones identitarias y cambios en el marco de derecho de reconocimiento formal a la diferencias étnicas-culturales³. En otros términos, son entendidas como performativamente y significativamente constituidas y contenedoras de memorias. Cada materialidad conforma parte de la identidad de un pueblo y de su territorio. En torno a ellas, se activan procesos de resignificación de eventos significativos, incluyendo aquellos sucesos violentos (Manzanelli 2021). “Los museos así pueden ser pensados como espacios de interacción y reflexión por parte de las personas” (Acuto y Flores 2019, 9).

Concluyo con los siguientes puntos:

1) Uno de los aspectos decisivos es quiénes se encuentran legitimados para gestionar estos espacios de resguardo de las materialidades y sus usos. Las experiencias mencionadas -el museo comunitario y el sitio de memoria- han sido muestra de que son los pueblos originarios quienes como sujetos de derecho y político deciden qué y bajo qué condiciones y formas gestionan lo propio. Lo dicho toma relevancia a la luz del efectivo cumplimiento del derecho a la Consulta, Previa, Libre e Informada.

2) Detrás de estas prácticas se encuentran disputas por la autenticidad y legitimidad del pasado y de la historia oficial-nacional. Tras estas praxis políticas emergen narrativas que forman parte de las materialidades, del territorio y de los pueblos. Las materialidades pueden ser

entendidas como lugares políticos de apego-afectivo, de enunciación y de memorias entrelazadas con las nociones de ancestralidad, preexistencia a los estados nacionales y provinciales y defensa del territorio que remiten a sus antepasados mayores y sus ancestros. En algunas experiencias de resignificación de archivos y museos ya existentes bajo legados estatales-eurocentristas, se elige que permanezcan los criterios etnogubernamentales como prueba de las violencias perpetuadas hacia los pueblos originarios propias de una época, y, como contracara, los modos y lógicas de dichos pueblos de disponer de sus materialidades.

3) La construcción de estos espacios y el resguardo de las piezas y objetos encontrados no son inertes, sino que son vida y colectivos. Incluyen vínculos y formas colectivas de vivenciar el territorio con conocimientos transmitidos de generación en generación. En estas experiencias se vislumbran sus usos comunitarios y autodeterminados, incluyendo al territorio. Lo indicado cuestiona los modos individualistas (basados en la noción de propiedad privada) tal como ha sido considerada en sí la naturaleza y la forma de apropiación de las tierras y terri-



Museo comunitario Cacique Marcos Pasayo, comunidad Pueblo Tolombón (valle de Choromoro, provincia de Tucumán), 2018 | foto Macarena Manzanelli

torios y de los pueblos por sectores dominantes y bajo lógicas coloniales.

5) Estas praxis políticas conforman parte de disputas más amplias en torno a los sentidos del proyecto de la colonialidad. Habilita a cuestionar imágenes folclorizadas de los pueblos indígenas y de su cultura aún vigentes que los ha reducido a objetos/mercancías exhibidas y a visibilizar y legitimar sus reclamos territoriales. Permite, así, cuestionar los criterios epistémicos/prácticos de los proyectos estatales eurocentristas y cambiar no sólo los contenidos, sino también los términos y las condiciones de resguardo y gestión de las materialidades.

NOTAS

1. La tesis fue en torno a las estrategias de territorialización y autorreconocimiento identitario de dos pueblos diaguitas en el marco de conflictos territoriales (2015-2020).

2. En Argentina la figura de la comunidad indígena fue creada por la Ley Nacional N.º 23.302 (1985) junto la personería jurídica y el Registro Nacional de Comunidades Indígenas (Re.Na.CI). En su artículo 2.º La Ley Nacional 23.302 señala que las comunidades indígenas son definidas como “conjuntos de familias que se reconozcan como tales por descender de poblaciones en la época de la conquista o colonización e indígenas a los miembros de dicha comunidad que habitaban territorio nacional”.

3. En Argentina se encuentran diversas normativas como el artículo 75, inciso 17 de la Constitución Nacional, el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, la Declaración de Pueblos Indígenas de Naciones Unidas, la Ley Nacional 25.517 “establécese que, deberán ser puestos a disposición de los pueblos indígenas y/o comunidades de pertenencia que lo reclamen, los restos mortales de aborígenes, que formen parte de museos y/o colecciones públicas o privadas”, entre otras.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuto, F. y Flores, C. (comp.) (2019) *Patrimonio y pueblos originarios: Patrimonio de los pueblos originarios*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Matanza, Encuentro Nacional de Organizaciones Territoriales de Pueblos Originarios, Imago Mundi
- Chaparro, M.G. (2013) Acerca de los museos: su problemática actual, su historia y su vinculación con el patrimonio. En: Enderé, M.L., Chaparro, M.G. y Mariano, C. (ed.) *Temas de Patrimonio Cultural*. Olavarría: INCUAPA, pp. 51-60
- Manasse, B., Carrizo, S.R. y Adris, S. (2010) El patrimonio arqueológico como recurso: Políticas estatales de gestión en Tucumán y Tafí del Valle. *Revista del Museo de Antropología*, vol. 3, n.º 1, pp. 49-60. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/5447> [Consulta: 12/12/2023]
- Manzanelli, M.D.P. (2021) Materialidades y memorias colectivas en la comunidad Pueblo Tolombón (valle de Choromoro, Argentina). *Antropologías del Sur*, vol. 8, n.º 16, pp. 21-41. Disponible en: <https://doi.org/10.25074/rantros.v8i16.1768> [Consulta: 12/12/2023]

Exposiciones para el diálogo. Una propuesta para la gestión de los monumentos incómodos

Laura Patricia Castelblanco Matiz | conservadora y restauradora

María Victoria Batista Pérez | Dpto. de Bellas Artes, Universidad de la Laguna (ULL)

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5534>

Durante los últimos años han cobrado fuerza movimientos ciudadanos que promueven el derribamiento de los monumentos que representan hechos y personajes vinculados a un pasado violento, de atrocidad y horror. El inherente carácter simbólico y conmemorativo de estos bienes, considerados patrimonio incómodo o disonante (Guixè y Ricart 2020), así como su emplazamiento estratégico, son testimonio de los discursos de poder e identidad establecidos en otros tiempos (Gutiérrez 2004).

Dichos movimientos son el resultado del dinamismo del patrimonio cultural, que como construcción social determinada por el territorio, la sociedad y el tiempo, está en constante cambio y resignificación (Aznar 2019). Estas acciones dejan en evidencia que son los pueblos, quienes permeados por su contexto político, económico y social cambiante, otorgan valor a los bienes que han recibido de las generaciones pasadas.

El aborrecimiento público de los monumentos incómodos se ha popularizado debido a la disonancia que provoca su lectura desde el presente (Guixè y Ricart 2020). De esta manera, los colonizados, las minorías y demás sectores de la sociedad que no se han visto representados en ellos, cuestionan el mensaje ideológico de estos objetos de antaño que han sido heredados como un patrimonio cultural impuesto y estático, con el cual no existe un vínculo identitario. Por ende, las nuevas generaciones buscan reinterpretar los bienes en espacios públicos desde la contemporaneidad, darles una mirada incluyente, contemplar aquellas narrativas que han sido deliberadamente excluidas y reivindicar los derechos de los grupos sociales invisibilizados.

Si bien el cuestionar dicho estatismo en la comprensión del patrimonio cultural produce cierta incomodidad en todas las partes involucradas, es indispensable que desde la gestión del patrimonio se implementen estrategias y se abran espacios de reflexión en torno a los monumentos incómodos. Estrategias que utilicen estos enclaves como lugares de encuentro y reparación, que permitan su comprensión y resignificación desde una mirada actual y holística; propuestas que entiendan estos bienes como una unidad compuesta por dos dimensiones indivisibles: la simbólica, emotiva y afectiva, defendida mayormente por la colectividad; y la material, que encarna valores históricos, artísticos y estéticos, protegidos por las entidades estatales a cargo de su gestión (González-Varas 2014). Estrategias que abarquen su naturaleza dinámica, muchas veces olvidada por las administraciones, y que recuerden la importancia ineludible de la participación de la comunidad en estos procesos.

En respuesta a esta problemática, se ha elaborado la siguiente metodología participativa que, en siete etapas, propone la estructuración y desarrollo de exposiciones temporales *in situ* para generar espacios de información, diálogo y debate con la comunidad. De esta manera, se busca contribuir a la toma de decisiones por parte del poder público, en torno a la resignificación y preservación material de los monumentos incómodos (Castelblanco 2022). Para su desarrollo, se tomó como caso de estudio el derribamiento del monumento a Sebastián de Belalcázar, emplazado en el Morro del Tulcán (Popayán, Cauca, Colombia), si bien, los pasos metodológicos propuestos permiten ser adaptados y replicados en múltiples contextos, con el fin de afrontar un fenómeno de carácter global¹.



Monumento a Sebastián de Belalcázar en el Morro del Tulcán (Popayán, Cauca, Colombia) | dibujo Luis Fernando Arenas

El primer paso para abordar un monumento incómodo es su comprensión, lo que conlleva estudiar detenidamente el marco legal que rige su gestión, identificar las entidades responsables y establecer si existen falencias normativas para solucionarlas. Esto determinará la viabilidad de las acciones que serán propuestas en las siguientes etapas.

La segunda fase consiste en la consolidación de un equipo de trabajo interdisciplinar e interinstitucional, compuesto por representantes de los sectores implicados: administración, grupos étnicos y sociales, academia, comunidad en general, profesionales del patrimonio y las ciencias sociales, medios de comunicación, curadores, museógrafos, comunicadores, asociaciones,

empresas, entre otros. Este equipo trabajará en sinergia durante las etapas del proyecto.

En tercer lugar, se propone el análisis del bien monumental: contexto histórico, trayectoria, dimensión material, simbólica, contexto físico y entorno, con el objetivo de reconocer los valores que representa.

La cuarta etapa supone el análisis de las acciones que han acaecido en torno al monumento, si han estado dirigidas a la reflexión o si buscan su destrucción. Igualmente, se elaborará el diagnóstico y, de ser necesario, se emprenderán labores de conservación que garanticen la estabilidad del bien, mientras se define cómo se procederá a su resignificación. En esta misma

etapa se propone el diseño de algunas propuestas de resignificación tanto del monumento como de su lugar de emplazamiento.

En quinto lugar, se plantea la conceptualización y desarrollo de la exposición *in situ*, proceso durante el cual la difusión por distintos medios será fundamental. La exposición debe pensarse en pro de las necesidades de resignificación y conservación del bien, considerando sus particularidades técnicas y administrativas. Debe hacerse énfasis en su contexto cambiante y en la importancia de su lectura como producto de su momento de origen, así como desde la actualidad. La exposición será un espacio para reflexionar, abierto a la población y generador de debate público. Como consecuencia, debe ofrecer al visitante un panorama que le permita interpretar el bien monumental y su situación actual, facetas positivas y negativas de su materialidad y simbología, así como las actuaciones efectuadas por parte de la ciudadanía.

Para concluir la exposición, se formula la difusión de las propuestas de resignificación planteadas en la cuarta fase, con el fin de someterlas a votación por parte de los visitantes, quienes no sólo podrán elegir la opción de su preferencia, sino también sugerir otras. Durante la sexta etapa se analizarán las propuestas ganadoras de la votación y las planteadas por la población. La propuesta que el equipo de trabajo considere más adecuada al caso particular, será seleccionada y elaborada como proyecto final de resignificación. A continuación, en la séptima y última fase, dicho proyecto será socializado, para luego ser implementado.

La metodología propuesta promueve la creación de un espacio participativo que permitiría establecer consensos sobre la lectura y la conservación física de los monumentos incómodos, lo que contribuiría a la creación de un espacio público más incluyente. Se considera que esta estrategia podría ser aplicada en contextos que requieran hacer frente a la necesidad de conciliación en torno a la valoración de este tipo de patrimonio, con el fin de responder a un fenómeno que demanda ser abordado con urgencia.

NOTAS

1. Este texto está basado en el trabajo académico publicado con título *Exposiciones para el diálogo. Una propuesta para la gestión del patrimonio incómodo: el caso del Morro del Tulcán y el monumento a Sebastián de Belalcázar* y disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/27677>

BIBLIOGRAFÍA

- Aznar, F. (2019) Aproximación a una nueva conceptualización del patrimonio. En: Calzado Almodóvar, Z., Durán Domínguez, G. y Espada Belmonte, R. *Arte, Educación y Patrimonio del Siglo XXI*. Badajoz: Fundación Caja Badajoz, Facultad de Educación de la Universidad de Extremadura, pp. 1231-1236. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10662/18525> [Consulta: 10/05/2022]
- Castelblanco, L.P. (2022) *Exposiciones para el diálogo. Una propuesta para la gestión del patrimonio incómodo: el caso del Morro del Tulcán y el monumento a Sebastián de Belalcázar*. Trabajo Final de Máster. Col.: Máster en Uso y Gestión del Patrimonio Cultural. Universidad de La Laguna. Disponible en: <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/27677> [Consulta: 13/12/2023]
- González-Varas, I. (2014) *Las ruinas de la memoria: Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*. SIGLO XXI Editores
- Guixè, J. y Ricart, N. (2020) A López y López. Quinto asalto. Memorias incómodas en el espacio público. *Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, vol. 7, n.º 2, pp. 139-167
- Gutiérrez, R. (2004) *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra

¡Laroiê! Caminos abiertos para el Nosso Sagrado

Maria Helena Versiani | historiadora

Mario Chagas | museólogo

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5543>

“Exu mató ayer un pájaro con una piedra que tiró hoy”.

Dicho yoruba

I

Alegría en tiempos de pandemia. El Museu da República recibió el 21 de septiembre de 2020 el acervo Nosso Sagrado¹, constituido por 519 objetos secuestrados por la policía en terreiros (templos), casas y tiendas de religiones afrobrasileñas de la ciudad de Río de Janeiro en las primeras décadas de la República. Durante las redadas policiales, mães y pais de santosⁱ eran detenidos acusados de charlatanes y curanderos. Sus objetos sagrados eran confiscados y catalogados como documentos probatorios de un “crimen” —que jamás cometieron— y hoy son testimonio del crimen de persecución y racismo religioso practicado por el Estado.

Estos objetos permanecieron largo tiempo bajo control policial. En 1945, ellos fueron transferidos al Museu do Departamento Federal de Segurança Pública, actual Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Desde siempre, el *povo de santo*ⁱⁱ reivindicó que fuesen “retirados de las manos de la policía”, porque “no hubo crimen” —repetía Mãe Meninazinha de Oxum, gran autoridad del Candomblé— “hubo falta de respeto, ignorancia, racismo religioso”².

II

En 2017, Mãe Meninazinha y otros líderes religiosos organizaron la Campanha Liberte Nosso Sagrado, consiguiendo el apoyo de artistas, políticos e intelectuales, instituciones culturales, el Ministerio Público Federal e

incluso el Museu da Polícia Civil. La campaña tuvo una extraordinaria visibilidad y, con la bendición de los orishas y a petición del grupo religioso protagonista, se transfirió el acervo al Museu da República. Durante la primera reunión entre los líderes religiosos y el Museu da República, se establecieron tres condiciones y se están cumpliendo:

1.^a Los objetos serían recibidos en el marco de la reparación. Cuidar de este acervo significa cuidar del derecho a la libertad religiosa, a la vida y a la memoria, es luchar contra el racismo y en particular contra el racismo religioso.

2.^a Su gestión sería compartida. El Nosso Sagrado conecta una comunidad de sentidos, que comparte valores, vivencias, afectos, intereses comunes a un determinado universo de prácticas religiosas y posee conocimientos indispensables para las acciones educativas y de preservación, investigación y comunicación. Las prácticas y teorías museológicas poco conocen Nosso Sagrado. Así, para curar y cuidar de Nosso Sagrado en sus múltiples dimensiones, es inevitable la orientación de los ialorixás y babalorixásⁱⁱⁱ, de las zeladoras y zeladores del Axé^{iv}.

3.^a La retirada de Nosso Sagrado de la Policía Civil debería ser una tarea protagonizada por el Povo de Axé^v, por el povo de santo. Se trataba de una condición cuidada: Museu da República no podía competir con el protagonismo de la lucha del povo de santo. En síntesis: la victoria fue conquistada por los religiosos de matrices afrobrasileñas. El Museu da República jugó un papel de apoyo, aunque haya sido el lugar elegido por los orishas, *inquices*, *vodunces* y *entidades* para acoger esta victoria. No es poca cosa.



Exu Ijelú/Exu Lalu/Caboclo Lalu. Nosso Sagrado/Museu da República | fotos Oscar Liberal

III

Los primeros meses de investigación, desde que Nosso Sagrado llegó al museo, durante la pandemia, fueron larguísimos. El camino se hizo a tientas. Fue allí, aún en los primeros pasos, que las investigaciones acerca del origen de los objetos sagrados descubrieron informaciones muy precisas sobre uno de ellos: Exu Ijelú/Caboclo Lalú, el Gran Mensajero que abre el camino.

Según Pai Roberto Braga (Tata Luazemi), participante del Grupo de Gestão Compartilhada (Grupo de la Gestión Compartida)³: “Nzila/Exu es el Señor de los caminos, el que viene delante de todo y de todos, dirigiéndonos el mejor caminar, así que él es el guía de nuestras buenas acciones y de nuestros buenos resultados. En el pasado oí mucho a los antiguos decir: Nzila kuna Nzambi, En los caminos de Dios”.

Exu tiró la piedra y nos golpeó; en medio del camino había un proceso criminal⁴. Conservado en el acervo judicial del Archivo Nacional, el documento cuenta sobre la carioca Luzia Cardoso, que en 1934 vivía en la calle Theodoro da Silva, en el barrio de Vila Isabel, en Río de Janeiro. A los 28 años, gozaba de buena reputación por sus dotes mediúmnicas y era muy solicitada para consultas espirituales. Trabajaba gratuitamente, aunque aceptase colaboraciones espontáneas, en el Centro Espírita Nossa Senhora da Conceição e São Jorge, en Rua Araújo Leitão, 86, espalda, en Engenho Novo.

Empleada doméstica de profesión, el 8 de octubre de 1934, mientras realizaba un atendimiento religioso, su centro espírita fue invadido por policías bajo orden del delegado de la 1.^a Comisaría Auxiliar del Distrito Federal, Dulcídio Gonçalves, tras denuncias de Salud Pública de que allí se practicaba el “bajo espiritismo”. Luzia Cardoso fue detenida y algunas de las pertenencias allí encontradas fueron incautadas como prueba de un crimen que nunca existió.

IV

El informe de la detención de Luzia indica que José Tuyuty Batalha, investigador policial, detuvo a la religiosa, entregando al comisario los siguientes materiales encontrados en el local: “un cuchillo de cocina; cuatro imágenes de madera; un caracol; ocho trozos de papel con diversos nombres y direcciones”.

De los objetos señalados, solo se sabe que los “trozos de papel” están pegados en páginas del proceso penal y guardan pedidos y deseos, todos ellos manuscritos a lápiz. El grafito tiene que ver con la preferencia por los materiales naturales y orgánicos durante las prácticas religiosas afrobrasileñas. Lo que causa extrañeza y repulsa es ver que cada “trozo de papel” recibió un trato irrespetuoso, y están garabateados con la firma del comisario.

Batalha (el investigador policial) explica la detención de Luzia sin señalar la menor evidencia de crimen: “[Luzia Cardoso estaba] delante a un oratorio, en estado de mediumnidad, donde atendía a una consultante que por ahora se sabe llamarse Júlia Borges; que esta consultante informó al deponente que estaba consultando en beneficio de la salud de dos hijos menores de edad; que, tras la detención en flagrante, la deponente recogió los objetos en el local, enumerados en el informe de presentación y de incautación, así como una pequeña vasija que contenía una sustancia amarillenta que parecía ser *farofa*^{vi}, dos patas de pollo y una cabeza de arcilla del ‘caboclo’ llamado ‘Lalú’ de la ‘línea Ubanda’”.



Trío de atabaques, usado por ogãs en ceremonias afroreligiosas. Nosso Sagrado/Museu da República

Otros dos policías, Carlos Hossri y Fernando Simoni, confirmaron el testimonio de Batalha, utilizando los mismos términos y expresiones acusatorias. Además, la denuncia que instruye la apertura del proceso criminal alega que la religiosa fue detenida en flagrante cuando estaba “practicando bajo espiritismo, fingiendo estar concentrada y dando consultas a Júlia Borges, quien, fascinada por la acusada, suponía que sus hijos menores tuviesen sarampión, cuando gozan de perfecta salud”.

En la sala de espera, el albañil Vicente Alberto Alves esperaba a ser atendido “por la astuta mujer denunciada”, que “confesando” la práctica de las asistencias, tenía “en la sala, para impresionar a los flacos de espíritu que acudían allí a las consultas, parafernalia diversa, una cara de barro, que estaba dentro de una vasija que contenía farofa, y patas de gallina”. Conclusión: la denunciada practicaba el “bajo espiritismo”, previsto en el artículo 157 del Código Penal de 1890 que estaba en franca contradicción con la Constitución de 1891, que afirmaba y garantizaba la laicidad del Estado. Vicente

Alberto Alves no asistió a la detención de Luzia, pero presumió que ella estaba en trabajo de consulta. Él mismo había acudido a la consulta de Luzia en cinco ocasiones y volvía ese día para otra cita motivada porque su compañera estaba enferma. La religiosa nunca pidió remuneración, dijo él, aunque aceptase ofertas espontáneas. Por último, la policía informó que Vicente Alberto “asistió a la recogida de los objetos relacionados en el informe de incautación (...)”. Es importante destacar la relación entre la medicina convencional y ortodoxa y las prácticas de persecución religiosa. Las investigaciones realizadas hasta ahora apuntan a la hipótesis de que existía una concentración de intereses racistas por parte de profesionales la medicina, la policía, la judicatura y la prensa.

El testimonio de Vicente Alberto es respetuoso con Luzia Cardoso, confirmando su buena reputación. Y el testimonio de Júlia Borges no es diferente. Era la tercera vez que iba a ver a Luzia porque sus dos hijos, de cinco y seis años, estaban enfermos. Durante la consulta, tres policías irrumpieron en la sala, interrumpieron el atendimento y arrestaron a la religiosa. Luzia estaba “concentrada”, dijeron, “en estado de mediumnidad”, evocando el “caboclo Lalú”.

V

Arthur Cunha, el viudo de la madrina de Luzia Cardoso, y que se presentó como el escultor de la “cabeza de barro”, contó otra historia. La madrina, dijo, era la que practicaba el espiritismo. Luzia no lo hacía, creía, porque la conocía desde niña. El altar de las imágenes que se conservaba en la casa era obra de la madrina. Aquí vemos un intento de construir una red de protección para Luiza. Parece que era una práctica común.

El comisario solicitó a la Oficina de Identificación y Estadística una fotografía y análisis cuidadosa de la vasija que contenía una cabeza esculpida en barro. Categórico, el informe del examen pretendidamente científico concluyó que la vasija era un “trabajo para despacho”^{vii}, figurando la cabeza como símbolo de adoración del “espíritu protector del caballo”¹².

Estampada en una página entera del proceso penal, la cabeza no deja lugar a dudas. Tras ser confiscada, andó en exilio y estuvo encarcelada en la Policía Civil hasta que fue trasladada con el Nosso Sagrado al Museu da República.

VI

Pai Roberto Braga (Tata Luazemi) de Abassá Lumyjacaré Junçara afirma con seguridad que no es caboclo, sino Exu. Mãe Palmira de Oyá de Ilê Omon Oyá Legi dijo: es Exu Ijelú. Mãe Nilce de Iansã do Ilê Omulu e Oxum dice que nunca vió una pata de gallina en el trabajo de Umbanda. Pai Thiago de Ogum, del Templo do Vale do Sol e da Lua, tampoco lo sabe, pero conjetura: ¿quién sabe cuántas combinaciones posibles hay entre casas y variantes de las religiosidades afrobrasileñas? Allan Ribeiro, sacerdote de Umbanda Omelokô, de visita en Nosso Sagrado, nos contó que en la década de 1940 era común utilizar patas de gallina en la tradición Omelokô. Cuando la entidad pedía patas de gallina, al cabo de un tiempo se guardaban en algún lugar de la casa, normalmente cerca de la puerta, como protección. “Las patas de gallina no matan a los pollitos”, decían, protegen. Era el Exu de la seguridad, de la puerta, decían. Además, para la policía todo espíritu era caboclo^{viii} y hay quien dice que todo caboclo es también un Exu.

VII

En 1938, alrededor de 200 objetos sagrados confiscados por la policía fueron catalogados por el Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoy IPHAN, con el nombre de Coleção Museu da Magia Negra, una prueba más de los prejuicios contra las religiones afrobrasileñas. Las razones que llevaron a esta inclusión aún no están bien esclarecidas. Pero Exu Ijelú/Caboclo Lalú no figura entre las piezas listadas, lo que, por cierto, lo libera de severas interdicciones por parte de los organismos de preservación. Prevalece así la calidad de Exu de participar con autoridad en todo lo que sucede. Dueño de los flujos de conexión y comunicación, tiene el control de las puertas. Sacralizado en un rostro de arcilla, tiene

ojos grandes y atentos y acompaña a todo y a todos por los caminos entrelazados de la realización, del cuerpo en movimiento, de la fuerza vital.

Como señala el Pai Mauro de Oxossi: “Exu es el Gran Primogénito del Universo. Un orisha con aspectos múltiples y contradictorios, lo que dificulta definirlo de forma simple y coherente. (...) Exu no fue ni es parecido al ‘diablo’ ni a ningún espíritu maligno. En la cultura y la filosofía yoruba, no existe el ‘diablo’ o el ‘mal’ *per se*, como categoría intrínseca y descontextualizada. Sería más apropiado observar que Exu se revela como el más humano de los orishas, ni completamente bueno ni completamente malo.”

Mãe Meninazinha de Oxum aconseja: “es preciso comprender la potencia de Nosso Sagrado como elemento pedagógico”. Para construir conciencia y recontar la historia de un Brasil inclusivo, en el que la herencia afrobrasileña tiene protagonismo. Nosso Sagrado interesa a quienes comprenden la importancia de la libertad de pensamiento, sin perjudicar a nadie; interesa a budistas, cabalistas, hinduistas, católicos, musulmanes, evangélicos, ateos y mucho más.

Que Exu nos guarde a nosotros y a nuestros templos, nuestros hogares, nuestros cuerpos, nuestro sagrado, nuestros derechos. ¡Guarde y proteja a cada uno de nosotros!

NOTAS

1. La expresión Nosso Sagrado (Nuestro Sagrado), atribuida a la colección del Museu da República, resulta de una sugerencia de Mãe Meninazinha de Oxum. La expresión “¡Laroyê!” (que aparece en el título) puede ser comprendida como “salve mensajero”. Se trata de un saludo a Exu. La traducción del texto original en portugués (Brasil), ha sido realizada por Carlos Contente, que aporta notas propias.

2. Véase Jornada Republicana do Museu da República:

Cuidando do Nosso Sagrado, 29/10/2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=LEhtia_VYVE&t=3s [Consulta: 07/05/2023].

3. El grupo de la Gestión Compartida está compuesto por representantes de nueve casas religiosas: Ilê Omolú Oxum; Abassá Lumyjacaré; Axé Iyá Nasso Oká Ilê Oxum; Ile Axé Omiojuaro; Ile Omon Oya Legy; Associação Espírita Senhor do Bonfim Oxalá Kupapa Unsa-ba/Bate Folha; Ilê Axé Iyá Omí Layó; Templo do Vale do Sol e da Lua; Tenda Umbandista Caboclo Urucutum e Pai Zacarias; y del Museu da República.

4. Véase el proceso clasificado en el Archivo Nacional con el código AN - CS.O.PCR.7670. Las siguientes citas en el texto hacen referencia a mismo informe, páginas, 4, 5 y 6, 7, 2, 8 y 26.

5. Caballo es el término que se utiliza para referirse a una persona en estado de trance con su entidad espiritual.

Traducción: Carlos Contente

NOTAS DEL TRADUCTOR

i Las mães (madres) y pais (padres) de santo son sacerdotes de los cultos religiosos afrobrasileños; jefas y jefes de la tienda o *terreiro*; quienes transmiten a los creyentes las instrucciones recibidas por los orishas.

ii Povo de santo son los practicantes de religiones de raíces africanas.

iii Lalorixá (femenino) y Babalorixá (masculino) son liderazgos; sacerdotisas y sacerdotes que preparan los individuos para la vida en la religión afrobrasileña. Son los zeladores del Axé.

iv La palabra Asè (léase Axé) es una palabra yoruba y significa: awá-nosotros/sé-darse cuenta, así que: nos damos cuenta, o nos damos cuenta con la fuerza y el poder de nuestra creencia en el orisha y en nuestros antepasados. Como realizar es el

verbo más importante para los yorubas, la palabra fue tomada y sacralizada. Fuente: Diccionario Informal. Disponible en: <https://www.dicionarioinformal.com.br/ax%C3%A9/> [Consulta: 03/12/2023]

v Povo de Axé o povo de santo son sinónimos de las comunidades de las religiones afrobrasileñas.

vi Farofa es un alimento brasileño a base de harina de mandioca rehogada en aceite, sal, especias y trozos de carne, pollo, salchichas, etc.

vii Despacho es una ofrenda realizada por los practicantes de la Umbanda o el Candomblé. Dependiendo de la orisha o de la finalidad a la que se destinen, pueden contener diferentes elementos (comida, bebida, velas, hierbas, regalos) y realizarse en distintos lugares (bordes de caminos, el mar, cascadas, cruces de caminos, etc.). Fuente: Diccionario Informal. Disponible en: <https://www.dicionarioinformal.com.br/ax%C3%A9/> [Consulta: 03/12/2023]

viii La palabra caboclo viene del tupí kareuóka, que significa de color de cobre. Y de ahí su relación con los indios brasileños, que tienen la tez rojiza. Un espíritu que se presenta de forma fuerte, con una voz vibrante y que aporta las fuerzas de la naturaleza y la sabiduría para el uso de las hierbas. Fuente: Diccionario Informal. Disponible en: <https://www.dicionarioinformal.com.br/ax%C3%A9/> [Consulta: 03/12/2023]

La cuestión de la repatriación del patrimonio cultural a debate

Ana Julia Yanase de Rezende | historiadora del arte

María Victoria Batista Pérez | Dpto. de Bellas Artes, Universidad de la Laguna (ULL)

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5536>

La lucha contra el colonialismo y el actual neocolonialismo ha definido la contemporaneidad. Aún el concepto de cultura se relaciona directamente con los estándares europeos y, como resultado, la mayor parte de la diversidad y multiculturalidad no es tomada en consideración. Esta posición es heredada de actitudes de colonialidad: “extinguido el colonialismo como sistema político formal, el poder social aún está constituido sobre la base de criterios originados en la relación colonial” (Quijano 1993, 757-8), como denomina Mújica García y Fabelo Corzo (2019) “La colonialidad del ser: la infravaloración de la vida humana en el sur-global”.

La persistencia de la cultura colonial ha sido evidenciada en museos etnográficos, que en ocasiones se encontraban vinculados a museos de historia natural, fomentando la segregación, exotización y el sentido del “otro” de las culturas no europeas (Rodríguez 2020). Sin saberlo o no, han perpetuado las persistentes suposiciones globales sobre la diferencia y la jerarquía humana. La prominencia de estos museos subraya el poder de las instituciones culturales para afrontar o evitar algunas de las cuestiones más acuciantes de nuestros días. Si bien su pervivencia no deja de tener el sentido que les dio origen, se pueden apreciar que se han ido realizando esfuerzos para actualizarse, tanto en la redefinición y reestructuración de los propios museos, como muestran las colecciones, y el hecho de que diversos museos tienen entre sus prioridades la repatriación, véase, por ejemplo, el caso del Royal Ontario Museum (ROM s.f.).

Sabido es, por tanto, la necesidad de revisar los museos etnográficos, sobre todo a la luz de las controversias sobre la procedencia de sus colecciones y la posibili-

dad de repatriación. Samuel J. Redman observaba que, sin una revisión crítica, los museos etnográficos revelan más sobre los coleccionistas que sobre los objetos de colección (Redman 2016). Lo que da pie a citar a Yannick Marshall (2019), cuando dice que el colonialismo es una violencia cotidiana que se torna difícil de identificar cuando se banaliza.

Teniendo en consideración lo expuesto, la repatriación del patrimonio cultural juega un papel importante en las políticas de identidad contemporáneas, pues este proceso permite la reinterpretación del pasado y el desarrollo de un nuevo discurso en torno al “objeto” repatriado. Además, la repatriación de artefactos culturales a los países originales, si se lleva a cabo, garantiza el artículo 7 de los Derechos Humanos para las generaciones futuras, el “Derecho a la conservación y transmisión de bienes culturales” (Aznar 1994):

“Las personas pertenecientes a las generaciones futuras tienen derecho a disfrutar de los bienes culturales, que están formados por las aportaciones de todas las culturas del mundo. Sus elementos constitutivos deben ser preservados en su marco y transmitidos a las generaciones futuras como patrimonio común de la humanidad”.

El siguiente ejemplo ilustra la complejidad de este proceso. Este es el caso del “Machado de Pedra semilunar” de la comunidad Krahô, ubicada en el noreste del Estado de Tocantins, Brasil. Este grupo reclamó un hacha en forma de medialuna, un objeto ritual con alto poder simbólico, bajo la custodia del Museo Paulista. Varias disputas legales ocurrieron hasta que el objeto fue devuelto y tuvo lugar un ritual para la reintroducción del hacha en la comunidad. En el caso de los Krahô, era común usar



Gallery Daphne Cockwell "Primeros pobladores de Canadá" en el Royal Ontario Museum (Toronto, Canadá, 2014). El museo reconoce entre sus tareas la repatriación | foto María Victoria Batista Pérez

objetos encontrados en la localidad, cambiando algunos detalles para su uso diario, pero este no era uno de los muchos objetos arqueológicos sino, según uno de sus mitos, el hacha con la que ellos había matado al jefe de la Cokâmkiere, una tribu rival (Melatti 1970).

Esta lucha cruzó la cuestión de la identidad cultural, con la cual los objetos producidos por estas sociedades a menudo juegan un papel ritual importante, responsables de la reproducción y el mantenimiento de la identidad (Borges 2005, 9). La cuestión de la repatriación se planteó en este ejemplo por ser un caso de la misma comunidad reclamando su herencia en el mismo territorio, Brasil. Con lo cual, nos recuerda que dentro de la misma nación coexisten diferentes identidades, que son únicas y deben ser respetadas.

En el año de 2010 en el III Foro Social Indígena de Tocantins (Brasil) y hasta el presente, la misma hacha es símbolo de resistencia y lucha por la existencia de este grupo indígena: "Hoy enseñamos el hacha, dejamos que la gente haga fotos, contamos historias, pero no vendemos ni prestamos. Nuestra historia se transmite a nuestros hijos y nietos", afirma Deydjane da Luz, integrante de la comunidad indígena Hakre Krahô (Secretaria Dea comunicação Governo De Tocantins 2010).

Con este ejemplo podemos ilustrar que la cultura misma es un concepto cambiante debido a las transformaciones de la sociedad. Sin embargo, nos quedan algunas cuestiones para las que aún no tenemos respuestas: ¿Cuáles son las nuevas narrativas generadas por la repatriación del patrimonio cultural en un contexto poscolonial? ¿Cuál es el impacto a largo plazo del empoderamiento y visibilidad de los grupos que reciben los patrimonios repatriados? ¿Cuál ha sido el seguimiento por parte del museo donde la pieza estaba expuesta? ¿Hasta qué punto el mantener estos objetos sagrados perpetúan lo que Clementine Deliss menciona como "cult of possession"? (Camblin 2021).

A partir de nuestros estudios (Yanase 2019), después de evaluar los diferentes acuerdos, la legislación que crea las pautas para la repatriación y sus diferentes casos en Sudamérica, no hay duda de que el acto de repatriación puede desempeñar un papel fundamental en la formación de identidad de una comunidad o una nación. Así, pensar en la repatriación es fortalecer la identidad cultural, ya que genera una resignificación que va más allá de los límites del objeto, y puede entenderse como un reclamo de identidad y defensa de su propia cultura en un panorama global. Además de una legislación para la devolución, es fundamental dar sentido al patrimonio en el presente y garantizar que los objetos permanezcan representativos para la comunidad. La repatriación debe contar con un proceso de difusión y conciencia; además, necesita caminar junto a la educación patrimonial, intercambios de investigación para el conocimiento entre los pueblos, así como acuerdos multilaterales.

También se puede concluir que el patrimonio desempeña un papel fundamental no sólo como un bien, sino también como un instrumento político, con el cual se puede generar alianzas o dominación, por lo que es esencial contar con profesionales en la gestión del patrimonio, capacitados y éticos para colaborar positivamente en estas alianzas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aznar, F. (1994) Artículo 7. En: *Los derechos humanos para las generaciones futuras; Reunión de Expertos UNESCO-Equipo Cousteau, organizada por el Instituto Tricontinental para la Democracia Parlamentaria y los Derechos Humanos, La Laguna, Tenerife, 25-26 de febrero de 1994*. La Laguna: Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna
- Borges, L.C. (2005) *Relações Publicas-Culturais entre Brasil e Europa: O Manto Tupinambá e a questão da Repatriação*. ENANBIC
- Camblin, V. (2021) Exhibition and Empire: Decolonizing Museums Requires a New “Metabolic” Architecture, Says Curator Clémentine Deliss. *032C*, 11 de agosto de 2021. Disponible en: <https://032c.com/magazine/exhibition-and-empire-curator-clementine-deliss-calls-for-a-decolonial-museum-architecture> [Consulta: 08/12/2023]
- Quijano, A. (1992) Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, vol. 13, n.º 29, pp. 11-20
- Marshall, Y. (2019) There Is No ‘Relatively Benign’ Version of Settler-Colonialism. *Black Perspectives*, 28 de octubre de 2019. Disponible en: <https://www.aaihs.org/canada-is-not-a-relatively-benign-version-of-settler-colonialism/> [Consulta: 07/12/2023]
- Melatti, J.C. (1970) *Índios do Brasil*. Brasília: Coordenada
- Mújica García, J.A. y Fabelo Corzo, J.R. (2019) La colonialidad del ser: la infravaloración de la vida humana en el sur-global. *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, vol. 21, n.º 1
- Redman, S.J. (2016) Have Anthropology Museums Become History Museums? A visit to the Museum für Völkerkunde in Hamburg, Germany. *History of Anthropology Newsletter*, n.º 40
- Rodríguez, J.E. (2020) Decolonizing or Recolonizing? The (Mis) Representation of Humanity in Natural History Museums. *History of Anthropology Review*, 44. Disponible en: <https://histanthro.org/notes/decolonizing-or-recolonizing/> [Consulta: 07/12/2023]
- Repatriation at Royal Ontario Museum (2023) ROM. Disponible en: <https://www.rom.on.ca/en/collections-research/repatriation> [Consulta: 08/12/2023]
- Secretaria Dea comunicação Governo De Tocantins (2010) *Krahô apresenta a sagrada machadinha semilunar no III Fórum Social Indígena*. Disponible en: <https://www.to.gov.br/secom/noticias/kraho-apresenta-a-sagrada-machadinha-semilunar-no-iii-forum-social-indigena/4605r6jbz8nj> [Consulta: 07/12/2023]
- Yanase, A.J. (2019) *La cuestión de la repatriación del patrimonio cultural, el caso de Sudamérica. Análisis y discusión para una gestión integral*. Trabajo Final de Máster. Máster en Uso y Gestión del Patrimonio Cultural. Universidad de La Laguna. Disponible en: <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14967> [Consulta: 13/12/2023]

Los adolescentes en la escena del crimen: ¿un remedio contra la afasia colonial?

Georg T. A. Krizmanics | Universidad Complutense de Madrid

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5538>

La edad y cómo la misma influye en la experiencia museística es uno de los temas más estudiados por la academia y, en la literatura al respecto, la etapa de la adolescencia suele presentarse como de “difícil acceso” (Pérez Santos 2020). Esto parece influir negativamente en la elaboración de actividades para este grupo, ya que predominan aquellas dirigidas a niños, la tercera edad o familias (Gómez Vélchez 2007; Barrio Alvarellós, Cabrera Barvo, Soguero Mambrilla y Azcona Antón 2011). Ello evidencia la persistencia de una concepción estereotipada en la educación de adolescentes como un colectivo difícil de entender, problemático y, por ello, prescindible (Flores 2016). Poco ayuda que en los museos predomine una oferta mal enfocada o directamente no adecuada para adolescentes. Esta situación les provoca respuestas rebeldes, muestras de falta de interés y el distanciamiento. Dicho comportamiento, en ocasiones, se ha interpretado por las instituciones museísticas como un alejamiento cultural del grupo. Sin embargo, es más complicado que eso. Los y las adolescentes suelen reconocer el museo como institución cultural vigente, pero como un ente que no tiene en cuenta, o de manera insatisfactoria, su matriz cultural específica. Así, por ejemplo, su temporalidad social se basa en el fragmento, cuando en los museos de historia suelen presentarse relatos de continuidad. Lo que esperan los adolescentes de esta institución es encontrarse con la ruptura y la crítica, en vez de la armonía y el acuerdo (Antoine-Faúndez y Carmona Jiménez 2015). No obstante, ponerse en el lugar de este colectivo parece difícil, cuando la visión cultural mantenida por los museos suele ser la de representar y transmitir la cultura legítima y, en el caso de los museos estatales, la oficial. Esta postura de desprecio hacia las ideas y necesidades de los y las adolescentes realmente es una oportunidad desaprove-

chada, si se tiene en cuenta que se definen por la curiosidad y sed de conocimiento (Pérez Santos 2020).

La respuesta de los adolescentes a una oferta didáctica que no les hace sentir partícipes es la autoexclusión (Santacana Mestre, Martínez Gil, Llonch Monlina y López Benito 2016; Mason y McCarthy 2007). Por el contrario, se sienten atraídos por aquellas exposiciones que disponen de recursos manipulativos, analógicos y digitales. Una fórmula que están aplicando muchos museos de ciencia, donde la participación y la experimentación prevalecen por encima de la contemplación (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012; Santacana Mestre, Martínez Gil, Llonch Monlina y López Benito 2016). Ellos y ellas mismos/as caracterizan los museos que encuentran interesantes como socios dinámicos, interactivos y cercanos, mientras que los aburridos son percibidos como entes intencionadamente distanciados, poco influyentes e irrelevantes (Drotner, Knudsen y Mortensen 2017; Nieto Santos 2008).

Ahora bien, parece predominar el consenso entre las y los docentes de todas las etapas educativas de que los aprendizajes históricos significativos se producen cuando hacemos cosas con el patrimonio (González de Oleaga 2018, Molina Puche y Ortuño Molina 2017). Por tanto, en este aspecto hay una confluencia entre los intereses de los y las adolescentes y los objetivos pedagógicos perseguidos por los docentes que les acompañan en sus caminos de aprendizaje. Es decir, aquellos caminos que contribuyen al desarrollo de una consciencia histórica crítica (Bermúdez, Sáez de la Fuente y Bilbao 2020, 38-48). Este consenso también está compartido por la museología, que insiste en la creciente importancia de lo que un museo hace con lo que tiene (Asensio y Pol

BIBLIOGRAFÍA

- Antoine-Faúndez, C.D. y Carmona-Jiménez, J. (2015) Museos y jóvenes: entre la incompreensión y el desencanto. Percepciones y argumentos juveniles sobre el consumo cultural de museos en Chile. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 27, n.º 2, pp. 227-242. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n2.44561 [Consulta: 10/12/2023]
- Asensio, M. y Pol, E. (2003) Aprender en el museo. *ÍBER. Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia*, n.º 36, pp. 62-77
- Barrio Alvarellos, H. (del), Cabrera Bravo, M.J., Soguero Mambrilla, B. y Azcona Antón, M. (2011) Un lugar distinto donde aprender. La experiencia educativa de dos museos de la Subdirección General de Museos Estatales. *Patrimonio Cultural de España*, n.º 5, pp. 121-135
- Bermúdez, A., Sáez de la Fuente, I. y Bilbao, G. (2020) Contribuciones de la educación histórica a la deslegitimación de la violencia de motivación política. *Cuadernos sobre Memoria, Educación Histórica y Construcción de Paz*, n.º 1
- Bermúdez, A. y Epstein, T. (2020) Representations of violent pasts in memorial museums. Ethical reflection and history education (Las representaciones de pasados violentos en museos memoriales. Reflexión ética y enseñanza de la historia). *Journal for the Study of Education and Development*, vol. 43, n.º 3, pp. 503-543
- Bermúdez, A. y Argumero, D. (2018) The narrative framing of violence in teaching resources about the Spanish Conquest of America. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 21 de septiembre de 2018, pp. 93-118. Disponible en: <https://www.um.es/cepoat/pantarei/the-narrative-framing-of-violence-in-teaching-resources-about-the-spanish-conquest-of-america/> [Consulta: 18/12/2023]
- Cuenca-Amigo, M. (2020) La intervención en museos desde el desarrollo de audiencias. En: Bayón, F. y Cuenca, J. (ed.) *Públicos en transformación. Una visión interdisciplinar de las funciones, experiencias y espacios del público actual de los museos*. Madrid: Dykinson, pp. 61-76
- Drotner, K., Knudsen, L.V. y Mortensen, C.H. (2017) Young people's own museum views. *Museum Management and Curatorship*, vol. 32, n.º 5, pp. 456-472
- Flores, M.L. (2016) Los adolescentes en los museos. En: Pérez Castellanos, L. *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?* México, D. F.: Publicaciones ENCRyM. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/issue/view/693> [Consulta: 10/12/2023]
- Gómez Vélchez, M.S. (2007) Museos para la Generación E. *MediaMusea Museos, patrimonio cultural y tecnología*. Disponible en: <https://mediamusea.com/2007/11/28/museos-para-la-generacion-e/> [Consulta: 10/12/2023]
- González de Oleaga, M. (2018) ¿Cómo hacer cosas con museos? Aprender a mirar, enseñar a ver... *A Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 15, n.º 2, pp. 11-38
- González de Oleaga, M. (2016) Democracia y museo. Diferencia y conflicto en los relatos del Museo de América en Madrid. *Historia y Política*, n.º 35, pp. 123-144
- Mason, D.D.M. y McCarthy, C. (2007) "The feeling of exclusion": Young people's perception of art galleries. *Museum Management and Curatorship*, vol. 21, n.º 1, pp. 20-31
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2012) *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imágenes se asocian a los museos?* Disponible en: https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/ebook/3877/free_download [Consulta: 10/12/2023]
- McCully, A. (2018) Teaching history and educating for citizenship: Allies or "uneasy bedfellows" in a post conflict context? En: Epstein, T. y Peck, C. (ed.) *Teaching and learning difficult histories in international contexts. A critical sociocultural approach*. New York: Routledge, pp. 160-174
- Molina Puche, S. y Ortuño Molina, J. (2017) Concepciones del profesorado iberoamericano de Secundaria sobre la contribución del patrimonio local al desarrollo del pensamiento histórico. *Estudios Pedagógicos*, n.º XLIII, 4, pp. 185-202
- Mycock, A. (2017) After Empire: The Politics of History Education in a Post-Colonial World. En: Carretero, M., Berger, S. y Grever, M. (ed.) *Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education*. London: Palgrave Macmillan, pp. 391-410
- Nieto Santos, M. (2008) Acercarse al Arte de forma diferente. Guías didácticas: viajeros por el museo. *Red Visual*, n.º 8. Disponible en: <http://www.redvisual.net/pdf/a3.pdf> [Consulta: 10/12/2023]
- Pérez Santos, E. (2020) Jóvenes y museos: una revisión crítica de los principales informes, estudios e investigaciones sobre el tema. En: *Conociendo a todos los públicos. Los jóvenes y los museos*. Madrid: Secretaría General de Museos Estatales, pp. 42-51. Disponible en: https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/conociendo-a-todos-los-publicos-los-jovenes-y-los-museos_4086/ [Consulta: 10/12/2023]
- Santacana Mestre, J., Martínez Gil, T., Lloch Molina, N. y López Benito, V. (2016) ¿Qué opinan los adolescentes sobre los museos y la didáctica? *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, vol. 31, n.º 2, pp. 23-38
- Stoler, A.L. (2016) *Duress. Imperial durabilities in our times*. Durham/London: Duke University Press

La decolonialidad como acción colectiva para la construcción de una narrativa humanizada en los museos

Samira Amara Alves y Lorena Sancho Querol | Universidad de Coimbra

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5546>

En el continente europeo, desde donde reflexionamos brevemente sobre el tema de este debate, descolonizar los discursos de los museos constituye en la actualidad un ejercicio profundo y colectivo de pensamiento crítico en torno a nuestra historia común –colonizador(a)/colonizado(a)–, sobre nuestros patrimonios y sobre las narrativas que hasta ahora les han dado voz. Se trata, por este motivo, de una acción mitigadora de la presencia y de los efectos de las lógicas coloniales, todavía hoy profundamente enraizadas en las estructuras de nuestras sociedades.

La decolonialidad, un concepto desarrollado por un grupo de intelectuales latinoamericanos a principios de los 2000, hace referencia a la continuidad de las luchas de las poblaciones que vivieron la realidad colonial como pueblos colonizados. Hoy protagonizada por sus descendientes, la decolonialidad es vista como un proyecto colectivo que se lleva a cabo contra las lógicas de la colonialidad y sus efectos materiales, epistémicos y simbólicos (Maldonado-Torres 2020), es decir, la colonialidad del poder, del saber y del propio ser (Mignolo 2010). Desde sus orígenes, el concepto ha abarcado también las actuales demandas relativas a las formas de dominación sociopolítica, las relaciones de dominación de una cultura sobre otra y la reivindicación de una revisión de los conceptos de conocimiento, etnia, género y sexualidad. Es, en suma, una “lucha que pretende alcanzar no una modernidad diferente, sino algo más grande que la modernidad. La búsqueda de otro orden mundial [...] la lucha por la creación de un mundo en donde puedan existir muchos mundos y donde, por lo tanto, puedan coexistir y relacionarse productivamente diferentes concepciones del tiempo, el espacio y la subjetividad” (Maldonado-Torres 2020).

¿Cuál es el punto de partida de la museología decolonial?

Reconocer que, a pesar de la superación del capítulo del colonialismo político y económico, siguen existiendo relaciones de dominación de carácter colonial en diferentes ámbitos y bajo las más diversas formas (Quijano 1992). Estas relaciones nos colocan ante el reto de descolonizar las lecturas y las maneras de comunicar cada una de las funciones, cada uno de los valores y cada uno de los significados de los patrimonios musealizados.

¿Cuáles son las medidas básicas?

1. Asumir la responsabilidad social y cultural del museo como herramienta transformadora por su capacidad para definir y amplificar las narrativas, cuestionando la manera en que los grupos subalternizados se representan en el discurso oficial, histórico, social y cultural en Occidente (Spivak 2010).
2. Ejercer una museología respetuosa con la diversidad cultural del mundo, despojándola de las narrativas homogéneas, pacificadas, eurocentradas y universalizadoras.

Una museología que persigue la deconstrucción de los sistemas coloniales cuestionando las narrativas preexistentes en busca de respuestas: ¿quién habla de los patrimonios en el museo? ¿Qué narra? ¿Por qué y para quién narra? ¿Qué discurso y qué vocabulario utiliza? ¿Qué grado de conciencia histórica, social y cultural presenta el discurso? ¿Cuál es su compromiso con la construcción de una sociedad más justa? ¿Qué teorías, perspectivas, actores/actrices y objetivos se encuentran en la base del discurso?

Consecuentemente, una museología que reescribe la historia a partir de un trabajo de decodificación intercultural participativo que reconoce la presencia, la relevancia y la voz de las personas no blancas, que deconstruye el modelo occidental de subjetividades y que contribuye a la erradicación de la violencia colonial ejercida todavía hoy contra las poblaciones negras, los pueblos indígenas, las mujeres y las personas LGTBQI.

3. Dar visibilidad a las presencias históricamente silenciadas, al racismo estructural y a los errores históricos que nuestros museos presentan a la sociedad como verdades absolutas y que contribuyen a la construcción de

un imaginario colectivo que alimenta el racismo, la desigualdad social, la falta de respeto cultural y la persistencia de una visión maniqueísta del mundo.

¿Qué es el patrimonio invisibilizado?

En la museología crítica de carácter decolonial, el patrimonio invisibilizado es aquel que, aun estando presente o relacionado con el tema de la exposición o con el discurso museográfico, no resulta necesariamente visible al público con todas sus capas tangibles e intangibles. Este hecho suele guardar relación con: i) las políticas de adquisición del acervo y de musealización, las cuales relegaron este patrimonio a un segundo plano a la hora de seleccionar las piezas de la exposición; ii) la ausencia de información sobre las realidades que representa



Monumento a la abolición de la esclavitud, Krzysztof Wodiczko (2012) | foto Groume

dicho patrimonio (los datos esenciales sobre la autoría, la procedencia, la simbología o los valores no forman parte del discurso expositivo); y iii) el tipo de presentación y cómo se descodifica en el circuito expositivo.

En este contexto, identificamos tres formas recurrentes de invisibilización patrimonial:

> Subalternización: el acontecimiento histórico o la realidad con los que se relaciona el patrimonio solo se consideran desde el punto de vista de quien ejerce el poder, quedando relegado a un segundo plano de relevancia el protagonismo del pueblo colonizado en la construcción de ese acontecimiento o realidad.

> Pacificación: todas y cada una de las formas de conflicto, desencuentro y divergencia en las interpretaciones, valores, derechos, etc. entre los y las protagonistas de la realidad expuesta se narran desde el punto de vista de una historia fluida que ignora las luchas.

> Domesticación: el patrimonio expuesto habla de la realidad minimizando las tensiones, las desigualdades y las formas de dominación para mantener un orden occidentalizado del mundo, tal y como hasta hoy vemos en los libros escolares de historia.

Una museología que se base en esta ideología y que colabore codo con codo con las sociedades poseedoras del saber relacionado con cada objeto logrará ayudarnos a entender la verdadera naturaleza de la sociedad global, compleja y en permanente hibridación cultural de la que formamos parte, y cuyo difícil pasado ha dado forma al presente.

Los museos no deberían eludir sus responsabilidades a la hora de contribuir con las reparaciones históricas y con las reivindicaciones en favor de una sociedad más equitativa.

Afrontar los diferentes efectos y dimensiones de la colonialidad para fomentar la desalienación histórica y una comprensión holística de los efectos del colonialismo constituye una disciplina urgente para la museología.

BIBLIOGRAFÍA

- Maldonado-Torres, N. (2020) Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. En: Bernardino-Costa, J., Maldonado-Torres, N. y Gorsfoguel, R. (org.) *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*. 2.ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 27-53
- Mignolo, W. (2010) *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*. 1.ª ed. Buenos Aires: Del Signo
- Quijano, A. (1992) Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Revista Perú Indígena*, vol. 13, n.º 19, pp. 11-20
- Spivak, G.C. (2010) *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: UFMG

Díaz Parra, I.

Vender una ciudad. Gentrificación y turistificación en los centros históricos

Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2022



Ibán Díaz Parra sintetiza diez años de análisis de las transformaciones socioespaciales acaecidas en los centros históricos de Buenos Aires, Ciudad de México y Sevilla. Su obra plantea, desde los estudios críticos urbanos y la economía política, una discusión teórica y crítica con la bibliografía hispanohablante en relación con la “gentrificación”, una propuesta metodológica cuantitativa así como una serie de comparaciones individualizadas desde las cuales identificar las particularidades de un mismo proceso en distintos contextos socioculturales.

Tras hacer frente a un primer conjunto de críticas (etnocentrismo, moda académica, falsa generalización), Díaz Parra expone en el primer capítulo la necesidad de una noción restringida y operativa de “gentrificación” cuyos usos y significados identifiquen los mismos procesos y fenómenos urbanos. Para ello el autor aboga por una definición relacional que identifique la gentrificación a partir de la existencia de tres procesos simultáneos: la renovación urbana, la llegada al área de grupos sociales pudientes y el desplazamiento de grupos con menos recursos económicos.

En el segundo capítulo, Díaz Parra explicita la necesidad de trabajar a partir de las mismas lógicas que participan y modifican la asignación de usos del suelo en las ciudades capitalistas. De este modo el desarrollo del capítulo responde a la exposición de conceptos centrales en este volumen como la teoría de la renta y el mercado de suelo, la estratificación socioespacial de los grupos de estatus o las estrategias de valoración objetiva y simbólica del espacio.

Partiendo de la interpretación lefebvriana de la “ideología”, el autor desbroza en el tercer capítulo algunas las características del “urbanismo neoliberal”. El así llamado “regreso a la ciudad consolidada” es inscrito dentro de las lógicas capitalistas como un proceso de creación y apropiación de rentas de suelo de carácter monopolista. La valorización simbólica estratégica de los centros históricos presenta la existencia de una narrativa compartida en la que la institucionalización de algunas lógicas y prácticas urbanísticas e ideológicas pueden conducir a distintos procesos de gentrificación.

En el cuarto capítulo se presentan las posibilidades metodológicas que ofrece el análisis cuantitativo para la identificación y análisis de los procesos de gentrificación. Tras repasar algunas propuestas existentes, Díaz Parra propone como posible indicador de gentrificación el incremento relativo del

porcentaje de población universitaria en un sector dado a lo largo del tiempo y en relación con el conjunto de la ciudad.

Los capítulos quinto, sexto y séptimo sintetizan los distintos estudios de caso. El caso de Ciudad de México muestra un proceso de producción y valorización objetiva y simbólica del espacio urbano que modifica tanto su condición material como su percepción social, fomentando su consumo por parte de nuevos grupos sociales. El análisis realizado en Buenos Aires toma como eje principal la centralidad urbana y los conflictos de clase, resistencias y alternativas en torno a la urbanización capitalista. En último lugar, el estudio del centro histórico de Sevilla traslada y focaliza el análisis hacia la gentrificación turística y la alienación de las vecinas respecto al entorno habitado.

El último capítulo recoge algunas reflexiones e intuiciones acerca de la posibilidad de realizar un ejercicio comparativo. Frente al particularismo, Díaz Parra sostiene la existencia de regularidades en determinados procesos propios de la urbanización capitalista, como la gentrificación, que permiten el estudio de realidades urbanas tan dispares como Ciudad de México, Buenos Aires y Sevilla.

En este libro, Díaz Parra no solo recoge y actualiza las distintas propuestas teóricas en torno a la gentrificación, sino que, en su quehacer científico, muestra las aun crecientes capacidades heurísticas de la gentrificación y las distintas formas en las que un proceso urbano de carácter global se materializan en contextos socioculturales específicos.

Alejandro Carrión León | antropólogo

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5506>

Royo Naranjo, L.

Metodología de intervención en los espacios transversales de los cauces urbanos. El caso del Guadalmedina a su paso por Málaga

Valencia: Tirant lo Blanch, 2021



Los procesos de regeneración urbana son necesarios para promover una recuperación inclusiva en un territorio trastocado por una reciente pandemia, que ha dejado visibles las debilidades de cualquier ciudad. Una de las prioridades de la metodología de intervención en estos lugares es el mantenimiento y conservación del patrimonio cultural que deriva de las expresiones tangibles.

Los resultados referidos en el presente trabajo se enmarcan en el Proyecto de Investigación del Grupo de Investigación HUM1050, sobre el desarrollo de proyectos en las materias de vivienda, rehabilitación y arquitectura.

Situándose en la ciudad de Málaga, el volumen propone el desarrollo de un trabajo para delimitar un sector que tiene al río Guadalmedina como protagonista y que prioriza la puesta en valor de los espacios públicos transversales al mismo. Para esto se sirve de procesos de documentación e inmersión en el contexto, apoyándose en un trabajo multidisciplinar que refuerza y potencia varios frentes de manera integral. En un escenario ideal, se busca el bienestar y confort de la población. En este contexto, el hilo conductor, el cauce del Guadalmedina, es visto más que como un conector como una barrera espacial.

Es indispensable la delimitación de la zona, siendo principalmente analizado un tramo con forma rectangular y en sentido norte sur del centro histórico, incluyéndose dentro de este polígono la calle Mármoles al norte y la Avenida Andalucía al sur.

El trabajo inicial de diagnóstico y caracterización de la sección se aborda con análisis de archivos de carácter público, cartografías, planimetrías y fotografías aéreas históricas, teniendo como objetivo la comparación de los barrios desde su origen hasta la actualidad. Posteriormente se acometen el reconocimiento de la situación y su funcionamiento actual. Se confirma que a lo largo del tiempo se ha ido perdiendo la vinculación con el pasado, dando como resultado una degradación del sitio, y observándose también, como consecuencia, una degradación social.

Se continúa con el estudio del entramado de barrios y calles, de su conexión con los elementos patrimoniales, sus características y vocaciones, así como su estatus legal. También trata el paisaje y su valor urbano, una compara-

ción a nivel macro de Málaga con énfasis histórico, pero centrándose en sus necesidades y en las del sector de estudio.

Posteriormente se realiza el desglose de componentes de estructura, infraestructura y superestructura que son los que proporcionan carácter e identidad, nominalmente son los hitos, su contexto y el carácter que desempeñan, ayudándose de matrices de relación. El diagnóstico arroja que los sitios de mayor carga patrimonial y a los que se les debe prestar atención principalmente tienen una relación directa con el funcionamiento del río desde los orígenes de la ciudad, también menciona que los espacios públicos son elementos que para fines particulares de este caso funcionan como herramientas para solucionar problemas sociales. Las hipótesis señalan dos vertientes de actuación: en el cauce del río y en las márgenes.

El siguiente paso metodológico es designar los espacios representativos en el cauce del Guadalmedina, referenciar su estado actual y realizar una prospección de las intervenciones posibles.

Prosigue una evaluación de las condiciones ambientales. Se desglosan cualidades e interacciones, bondades y defectos además de la capacidad de dichos espacios para generar actividades que reafirmen la identidad del sitio.

La potencialización del espacio público y la promoción comercial y del turismo tendrían como finalidad mejorar la calidad de vida y el confort en sus espacios. Las consultas ciudadanas funcionan como un eje integrador con el actor principal, por ello, en el proceso de participación ciudadana se comienza con consultas de percepción de espacios, así se determinan prioridades y campos de acción.

Ya en el proyecto se desglosa la viabilidad técnica y constructiva, pudiéndose establecer presupuestos, realización de cálculos y prospecciones, se contraponen los análisis sociales y espaciales, y finalmente, junto a los residentes, se aportan visiones que muchas veces quedan fuera del especialista.

José Luis González Flores | Universidad Autónoma de Yucatán

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5545>

Hernández León, E. (ed.)

Cultura de la frontera, memoria y patrimonio cultural. De la Raya Hispano/Portuguesa y otras fronteras

Granada: Editorial Comares, 2023



“Pedir *péras* a la *polis*” podría ser el subtítulo de este trabajo. Toda investigación que se precie como tal pone al límite el objeto estudiado. Le es supuesta una suerte de homeostasis en los procesos, que conllevaría que sea, diferencialmente, *un caso*. La cuestión es si es admisible limitar lo que no está en equilibrio para así hacerlo “caso”. Esa cuestión es más compleja aún si el método es lo que se autolimita para conseguir depositar, dar lugar, al objeto de estudio. Es entonces cuando un entorno autógeno fuerza la clave del entendimiento de los procesos cambiantes. Esto es común en los estudios de procesos identitarios territoriales y, con más precisión, aquellos que muestran un singular valor patrimonial por su carácter de puro límite, de frontera. Hay en español un no tan sutil matiz entre poner al límite y poner el límite que no debería malversar mi argumento, si recordamos que los territorios fronterizos de La Raya/A Raia son tan acérrimos a irredentistas como a europeístas. Sin ser una reclamación oficial, Portugal no reconoce la soberanía española sobre Olivenza y Táliga, municipios españoles desde las guerras napoleónicas. Y, al mismo tiempo, es uno de los focos representativos más elaborados de proyecto político de Eurociudad, con vocación ejemplificante para territorios no tan fraternos en la Unión Europea.

Es en este sentido donde los entornos autógenos son igualmente alérgenos, por cuanto al sistema inmune que es una identidad irreductible le resultan inadmisibles los extraños, no siendo estos en ocasiones amenazas externas, sino respuestas autoinmunes. Escribir estas líneas en estos lamentables días de guerras de fronteras –y no solo las territoriales físicas–, no hace sino significar la importancia del libro que aquí reseñamos. Al acierto de su temática como síntoma, se le debe añadir su preclaridad para “poner al límite un límite” sin reducirlo a un caso, sino resonar con las dinámicas de los procesos cambiantes en la lógica de su mismo ser. Tal vez no sea desatinado aquí recordar lo que Heidegger (Obras completas, GA 54, pág. 121) decía del límite a propósito de la noción de identidad como pluralidad de significaciones en su seminario del curso 1942-43: “El límite (*péras*), en griego, no es donde acaba algo, sino lo que nace en cuanto que nace como aquello que da forma a lo que ha nacido de una u otra manera”. Y no desentona demasiado aquí el filósofo alemán por decirlo en relación con los pares *polis/Estado*, *escritura/manuscrito*, y entre *desencubrir (ent-bergen)* y *resguardar (ent-bergen)*, sin que nacer signifique fijar un origen, sino una emergencia.

Quien lea este libro –que la Editorial Comares ha tomado en su regazo– ha de tener en cuenta lo que Heidegger expuso con esas polaridades: que

no hay una ciudad como tal tras su estado, sino el lugar de su “esencia”, en ese caso, la griega. A lo que quiera que sea esa reformulación constante del des-encubrir y el res-guardar del labio abismal luso-hispano puede sumarse activamente ese lector por la selección de argumentos y enfoques del compilatorio que se presenta, bajo la batuta editora de la profesora Elodia Hernández León, previamente impulsado el sostén reflexivo por esta misma investigadora de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, al ser la responsable de un proyecto de investigación (FEDER) en el área y porque, como demuestra la mayoría de autores participantes, a quien hay que citar como referente en asuntos *raianos* es a ella y a su colega de la Universidad de Sevilla, Ángeles Castaño Madroñal, por sus años de observaciones de desvelamiento y preservación.

Dividido en tres partes, el manuscrito relata los paisajes y las arquitecturas transfronterizas, los patrimonios de la cultura de frontera, y el turismo, el patrimonio y la cooperación en las áreas fronterizas.

La nutrida y variada representación que es el elenco de autores congregado y la calidad de los textos presentados hacen de este libro un muy recomendable argumentario para poder requerir altura de miras a habitantes y políticos sobre los procesos identitarios y territoriales. Habría que pedirles a ambos *péras* para nuestras *polis*.

Carlos Tapia Martín | Universidad de Sevilla

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5505>

Jover Báez, J.

El centro histórico imperfecto. La transformación de Sevilla en el cambio de siglo

Sevilla: Diputación de Sevilla, 2023



Esta publicación, editada por la Diputación de Sevilla (DS), tiene su origen en la investigación realizada por el investigador posdoctoral Jaime Jover Báez, bajo el título *La recuperación diferencial del patrimonio y su supeditación a las dinámicas urbanísticas. El caso de Sevilla*, y que fue galardonada con el premio Archivo Hispalense en su edición de 2021, promovido por la sección del Servicio de Archivo y Publicaciones de la DS.

El eje vertebrador de esta monografía versa sobre el estudio del desarrollo del centro histórico de la ciudad de Sevilla en el período comprendido entre 1980-2010, analizando la convivencia obligada en este núcleo urbano de tres factores esenciales: la preservación del espacio histórico como seña de identidad de la propia ciudad; el desarrollo urbano y social de estos espacios urbanos patrimoniales; y el fuerte desarrollo turístico acaecido en los últimos años en la ciudad, y que se ha visto protagonizado en la Sevilla de intramuros.

Dirigida a un público multidisciplinar, esta publicación queda estructurada en tres bloques claramente diferenciados. El primero, titulado “Conceptos”, analiza la evolución de los debates teóricos en torno a los centros históricos en el ámbito internacional, las políticas públicas de patrimonio y urbanismo en distintas escalas y la evolución del consumo del patrimonio como recurso económico en el centro histórico de Sevilla.

El segundo bloque, bajo el nombre de “Contextos”, analiza los distintos marcos a nivel estatal y local (políticos, socioeconómicos y culturales) que tuvieron incidencia en los modelos urbanísticos (también normativos y legales) aplicados en el centro histórico de Sevilla en las dos últimas décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI.

El tercero y último, dedicado a la estudio y análisis de la transformación del centro histórico en el cambio de siglo, realiza una investigación desde tres planos graduales diferenciados: en primer lugar, se investiga el tejido edificatorio del centro histórico; en segundo lugar, en una escala intermedia, y a través del barrio de San Luis, la plaza de la Encarnación, la Casa de la Moneda y el barrio de San Bartolomé-Santiago, se analizan estas piezas urbanas, como ejemplos de sectores que conforman espacios urbanos acotados en el espacio y significados dentro del propio centro; y en tercer lugar, el autor se adentra en la investigación de la transformación sufrida por diferentes bienes de interés cultural, con la categoría de monumento, desde una perspectiva histórica, urbana y social. Como casos de estudio, se escogen los Baños de

la Reina Mora, la Casa de las Sirenas, el Corral de San José y el Palacio del Pumarejo, y que en palabras del propio autor “son menos conocidos por el público en general y cuyo tratamiento es desigual con respecto a otros bienes en la misma categoría.”

La capacidad analítica del autor en el libro posiciona al lector en dicotomías urbanas de difícil resolución. La investigación planteada posiblemente demande representaciones gráficas más precisas del espacio urbano de estudio sin las que se hace difícil su comprensión; sin embargo, el interés de la reflexión del devenir del centro histórico (acotada desde los años 80 del pasado siglo hasta 2008) nos permite entender mejor, a modo de preámbulo, la potente transformación del centro histórico sufrida en los últimos años. Un centro histórico inacabado, en permanente revisión y debate entre preservación y reforma, entre los intereses particulares y la identidad, situando el concepto de patrimonio en su relación de poder y protección, entre la patrimonialización arquitectónica y la social. Un centro histórico en debate continuo contra sí mismo, atractivamente imperfecto.

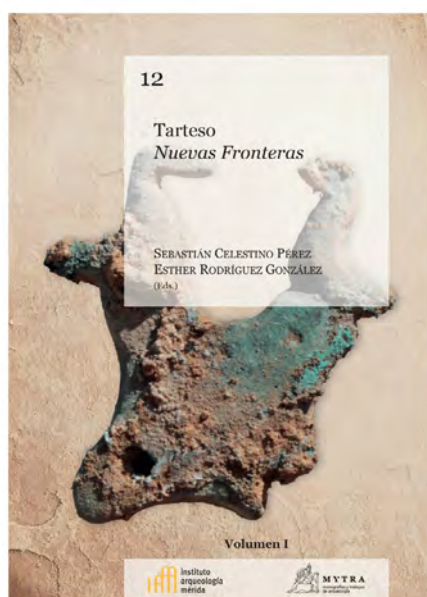
Ramón Queiro Quijada | arquitecto

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5513>

Pérez, C. y Rodríguez González, E. (ed.)

Tarteso. Nuevas fronteras

Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, 2022



El volumen editado por Celestino Pérez y Esther Rodríguez González resulta de la celebración en noviembre de 2021 del II Congreso internacional de Tarteso en la ciudad de Mérida, impulsado por la editorial Almuzara y la empresa Tierra Creativa. Este evento, cuya fecha coincidía con el centenario de la obra *Tartessos* de Schulten, tenía como principal objetivo realizar una puesta al día sobre la investigación que se había y se estaba llevando a cabo desde el I Congreso Internacional de Tarteso, celebrado diez años atrás.

El libro que se reseña aquí recoge parte de las comunicaciones que se presentaron, comenzando con un texto de Manuel Bendala que aborda, desde una perspectiva autobiográfica, la evolución de las investigaciones de Tarteso e ilustra algunas de sus problemáticas, que Sebastián Celestino continúa desarrollando posteriormente.

Al margen de este bloque de índole más historiográfica, podemos estructurar esta compilación de ponencias en tres grandes secciones: la primera de ellas se centra en estudios sobre el contacto e impacto de los fenicios sobre las poblaciones autóctonas de zonas ajenas a la Península Ibérica: Chipre, Grecia, Sicilia, Cerdeña, sur de Italia y norte de África occidental; la segunda está dedicada a analizar los procesos de colonización en territorios ajenos a la configuración tradicional tartésica, como son la zona levantina y el sureste peninsular. La tercera sección, por su parte, pone el foco de atención en temas menos tratados, que podríamos subdividir a su vez en tres pequeños bloques: uno centrado en el aspecto social y religioso; otro cuyo objeto de estudio son la economía, producción y consumo; y un último bloque destinado a dar voz a nuevos proyectos e investigaciones novedosas.

A lo largo de todas estas aportaciones se aprecia el tratamiento de Tarteso ya no como un territorio cerrado, y ni siquiera como una cultura asociada a un grupo étnico concreto. En este sentido, el título correspondiente al congreso y a este mismo libro, *Tarteso. Nuevas fronteras*, evidencia bastante bien este cambio de actitud, ampliando los horizontes de la investigación a otras áreas peninsulares, entre las que destaca enormemente la zona del valle del Guadiana, que hasta hace muy poco se concebía como una zona geográfica periférica de Tarteso y no como parte de ello. Yacimientos como el de Casas del Turuñuelo, por mencionar alguno de los más conocidos y recientes, están permitiendo abrir nuevas vías de investigación y ahondar en las ya existentes. Tampoco debemos olvidarnos de que se pone además de manifiesto el papel esencial que suponen las relaciones entre colonizadores y autóctonos, pero no solo en el territorio tradicionalmente asociado

a Tarteso (Bahía de Cádiz, Bajo Guadalquivir y Huelva), sino en el resto de poblaciones del Mediterráneo.

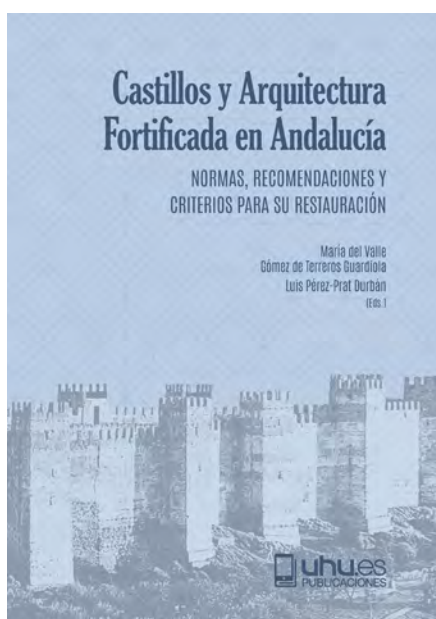
En definitiva, esta obra, resultado de la confluencia de investigadores de distintas procedencias y disciplinas, supone el fin de la idea popular de una misteriosa y desconocida civilización. Sin embargo, sigue estando presente la necesidad de un concepto que defina mejor qué fue Tarteso, lo que de seguro permitirá la apertura y desarrollo de nuevas líneas de investigación.

María José Minuesa Grau | arqueóloga

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5483>

Gómez de Terreros Guardiola, M.V. y Pérez-Prat Durbán, L. (ed.)
Castillos y Arquitectura Fortificada en Andalucía. Normas, recomendaciones y criterios para su restauración

Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2022



Este libro recoge un análisis multidisciplinar de la restauración que se ha venido aplicando en Andalucía bajo el marco del proyecto Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural. Refleja el contenido de unas jornadas celebradas en la Universidad Pablo de Olavide y ha sido editado bajo la dirección de María del Valle Gómez de Terreros y Luis Pérez-Prat.

Deberíamos poder tener un estudio similar aplicado a otras muchas tipologías arquitectónicas realizado, como en este caso, por autores que puedan aportar su visión analítica personal desde su experiencia profesional en el estudio o intervención en las distintas clases de patrimonio que requieran unos tratamientos especiales.

La arquitectura defensiva con frecuencia suele ser el origen de los municipios a los que pertenece, recoge la historia de nuestros pueblos y, en muchas ocasiones, son los restos más sobresalientes de su pasado histórico, olvidado y desconocido por la mayoría de sus habitantes, que los recuerda no por su función histórica, sino como ruinas o como lugar de juego en su infancia, gracias a la declaración genérica de bienes de interés cultural que los ampara.

A menudo, esta arquitectura y los restos que bajo ella han llegado a nosotros son el único testigo del pasado histórico para muchas poblaciones, por lo que, antes de intervenir, debemos adquirir el mayor conocimiento posible del bien y su entorno; de modo que en las intervenciones tenemos que recuperar cualquier huella o testigo para que nos ayude a interpretar su pasado mediante un estudio multidisciplinar que salvaguarde los valores y permita transmitirlos a la población y generaciones venideras, facilitando su comprensión y gestión cultural favoreciendo la sostenibilidad.

Los que trabajamos en su protección y conocimiento sabemos que no siempre ha sido así y necesitábamos un libro de referencia como este, en el que se analiza con espíritu crítico y absolutamente respetuoso con las características del pasado cómo se ha venido abordando en la práctica la restauración de la arquitectura fortificada, desde los ojos y el análisis de las distintas disciplinas de los autores de cada capítulo, avalado por la experiencia personal adquirida en el ámbito del ejercicio de su profesión.

No hay capítulo que menosprecie a ninguno, son todos un gran referente, empezando por el prólogo de Alfonso Jiménez Marín, que te introduce en el contenido de forma sabia y con su ironía característica, hasta el Anexo, en

el que se recoge el estudio sistemático realizado a una selección de 46 bienes representativos de cada provincia andaluza (30 castillos, 9 torres y 7 murallas), todos de propiedad pública, e incluyendo a modo de conclusión el análisis crítico de los informes que se aporta de cada uno de ellos en fichas diseñadas para su estudio.

El libro se estructura en tres capítulos. Uno dedicado a la metodología, legislación y recomendaciones, desarrollado por: Antonio Almagro Gorbea, Fernando Cobos Guerra, Timoteo Rivera Jiménez, María Dolores Rego Blanco, Antonio Lazari y Pedro Gómez de Terreros Guardiola. Otro centrado en la gestión y la práctica, que cuenta con la participación de: Rita Lorite Becerra, Juan José Fondevilla Aparicio, Juan Antonio Fernández Naranjo, Rand Eppich, Luis Pérez-Prat Durbán, Jesús Palomero Páramo, María del Valle Gómez de Terreros Guardiola, Julián Esteban Chapapría, Eduardo Martínez Moya y Zara Ruiz Romero. El tercero y último aborda las intervenciones en castillos de Andalucía a cargo de Ignacio Capilla Roncero, Carlos Quevedo Rojas, José Manuel López Osorio, Victoria Sánchez Mellado y María del Valle y María Gracia Gómez de Terrero Guardiola.

Un magnífico elenco de profesionales que analizan los tratamientos aplicados y su resultado en las intervenciones de 46 bienes defensivos andaluces y que demuestran que no siempre han sido correctamente tratados como testimonios históricos que son de un pasado olvidado, respetando y poniendo en valor todos sus valores patrimoniales para que se conviertan en recursos activos y sostenibles para la sociedad.

Por todo ello, desde el Plan Nacional de Arquitectura Defensiva, consideramos que debe recomendarse como un manual de referencia para los profesionales de la restauración arquitectónica.

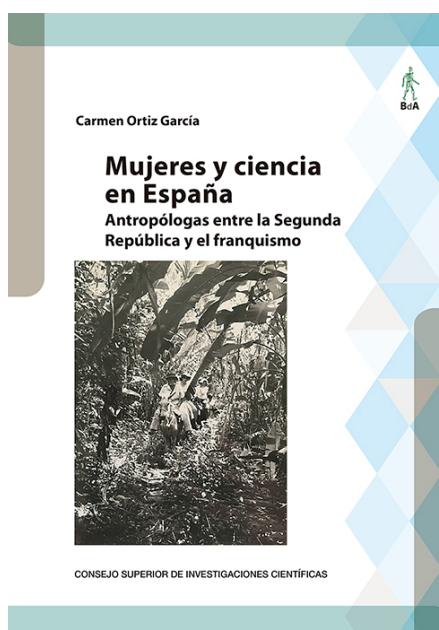
Belén Rodríguez Nuere | Instituto del Patrimonio Cultural de España

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5491>

Ortiz García, C.

Mujeres y ciencia en España: antropólogas entre la Segunda República y el franquismo

Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2023



El libro reseñado es una buena muestra de la investigación rigurosa sobre la antropología y el papel de la mujer en el periodo indicado, poniendo un enorme esfuerzo en la contextualización de la situación histórica, social y política que, debido a los constantes cambios producidos por la transición de un periodo a otro en la tumultuosa historia española, resulta tarea ardua por tener que descifrar las correspondencias entre instituciones y sus ámbitos de gestión, aunque la obra lo resuelve con soltura.

En el libro encontramos dos estilos; en la primera parte de contextualización, se emplea un vocabulario más técnico debido a la naturaleza de la materia, para pasar posteriormente a una prosa más divulgativa y relajada en las biografías de las científicas. El trabajo se vertebra en cinco capítulos. En el primero de ellos se nos ofrece una situación general de la antropología científica en la que fue considerada la Edad de Plata de la ciencia española, especialmente poniendo atención en los dos núcleos más fértiles en este campo, como fueron Madrid y Barcelona. Además incluye una introducción a la materia y una nutrida sección de notas al pie donde podemos ampliar de forma exuberante la información aportada por la autora, así como a través de su extensa bibliografía que hace de pilar fundamentando este trabajo.

En Madrid se establecerán dos núcleos que fomentarán una vez entrada la guerra y en el periodo de posguerra una aproximación a la antropología más bien bioantropológica, preocupada por el origen físico y con un cariz eugenésico que será apoyado por el régimen político. Se desarrollará durante el primer franquismo, teniendo un especial interés en la representación africana, más concretamente de Marruecos, dando una mayor importancia a la práctica investigadora no homologada y de adscripción ideológica. Los espacios desde donde se pretenderá un condicionamiento del conocimiento científico en pos de la filosofía y creencia de sus dirigentes, así como de sus catedráticos serán el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y el Instituto Bernardino de Sahagún de Antropología y Etnología (1941-1970). En Barcelona se dará una aproximación más etnológica y folclorista, teniendo un especial interés en la documentación proveniente de Guinea, de los *bubis* y los *fang*.

Las vidas de las investigadoras radicadas en Madrid toman diversos derroteros, ofreciéndonos una aproximación a la vida de las científicas a través de sus investigaciones y poniendo especial atención a las líneas de investigación patrocinadas en gran medida por sus superiores. También juegan un

papel especial la adscripción política y cómo sabrán desenvolverse en un ambiente hostil, tras haber sido muchas de ellas becarias de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1938) que había sido la institución predecesora del CSIC y que seguía los principios renovadores de la Institución de Libre Enseñanza.

María Monclús Barberá en el ámbito catalán o María Alegría Fernández Cabezas son algunos de los ejemplos que nos permiten conocer la variedad de situaciones vitales, laborales y familiares vividas por estas científicas y cómo, independientemente de su signo político, fueron víctimas de la estructura patriarcal de las instituciones durante el periodo de guerra y posguerra.

Finalmente, se aborda los desmembramientos de estas instituciones y las sucesiones que ellos provocan, reubicando a catedráticos e investigadores y creándose nuevos centros que trabajan con visiones antropológicas americanistas en Madrid, o bien del ámbito británico, superando esa visión de la raza eugenésica proveniente de la ciencia alemana y en pos de un estudio antropológico que cumplirá los estándares marcados por la comunidad internacional.

Deborah Fernández León | investigadora

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5516>

Libro verde para la gestión sostenible del patrimonio cultural**sl: Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes, 2023**

El *Libro verde para la gestión sostenible del patrimonio cultural* surge de la propuesta de España durante un Consejo de Ministros de Cultura de la Unión Europea en 2021. En dicho evento se instó a la Comisión Europea a trabajar en la creación de esta guía con el propósito primordial de promover la conservación y el adecuado uso del patrimonio cultural, subrayando su relevancia como fuente de identidad, desarrollo económico y social.

El documento fue editado por la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte de España, tiene como objetivo principal proporcionar una herramienta que facilite la gestión diaria de los bienes culturales, promoviendo buenas prácticas con el fin claro de la sostenibilidad, buscando asegurar la preservación y valorización del patrimonio cultural a largo plazo.

El primer apartado aborda el marco normativo, detallando la protección jurídica del patrimonio cultural a nivel estatal e internacional. Se destaca la existencia de leyes y convenios que regulan su conservación y salvaguarda, tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

En lo que respecta a la gestión sostenible del patrimonio cultural (apartado 2), se enfatiza la importancia de integrar todos sus aspectos, tanto materiales como inmateriales. La conservación, documentación, investigación, difusión y puesta en valor se presentan como elementos clave para asegurar esta ansiada sostenibilidad. Asimismo, se subraya la necesidad de preservar los valores intrínsecos e históricos del patrimonio cultural, así como su valor identitario y económico, por ello la promoción de la accesibilidad universal se erige como un principio fundamental y de ese modo garantizar la igualdad de oportunidades para el disfrute de este legado.

El libro aborda los desafíos a los que se enfrenta la gestión sostenible del patrimonio cultural. Entre ellos: la eficiencia energética, el respeto al medio ambiente, la gestión integral de los recursos naturales, garantizar recursos económicos suficientes, estrategias de economía circular, generar nuevos usos y aprovechamientos del patrimonio cultural —como el turismo cultural—, promover la participación social y la colaboración entre las administraciones públicas, los expertos y la ciudadanía en general, desarrollar estrategias y medidas que garanticen que todas las personas puedan acceder y disfrutar del patrimonio cultural de forma equitativa, y promover prácticas inclusivas en la gestión del patrimonio cultural.

Adicionalmente, se destaca la relevancia de promover estrategias de economía circular y de generar nuevos usos y aprovechamientos del patrimonio

cultural, como el turismo cultural que evite “el disfrute [exclusivo] de las personas que visitan el lugar” (p. 101).

El marco normativo nacional e internacional, el reconocimiento de organizaciones internacionales como la Unesco y el Consejo de Europa, así como las iniciativas y proyectos impulsados tanto a nivel europeo como nacional, evidencian el compromiso de España y otros países con la gestión sostenible del patrimonio cultural. Estos esfuerzos colectivos buscan preservar y transmitir este legado a las futuras generaciones, promoviendo su valor como fuente de desarrollo económico, social y cultural.

En resumen, el volumen que nos ocupa se consagra a la gestión sustentable del acervo cultural y se adentra en los desafíos inherentes, postula instrumentos que velen por la conservación, enaltecimiento y fruición equitativa de nuestro legado cultural. Subraya con énfasis la trascendencia de la sostenibilidad en sus vertientes ambiental, económica y social, propugnando por la eficiencia energética, la participación comunitaria y el reverente acatamiento al entorno natural.

Nestor Araujo Mamani | antropólogo

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5551>

Ruiz García, V.

El navío Oriflame y su tiempo. Un patrimonio cultural de España en la costa de Chile

Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2023



El 27 de julio de 1770 el buque conocido como *Oriflame* se convierte en leyenda tras haber navegado durante días a la deriva con una pasaje moribundo, al naufragar cerca de la costa chilena. Este libro cuenta, a medio camino entre el ensayo y la novela, su historia. Mucho de lo primero le debe a su rigurosa documentación que completa una estupenda prosa literaria.

La obra la componen ocho capítulos y una brillante introducción del profesor Pablo Emilio Pérez-Mallaína, catedrático de Historia de América en la Universidad de Sevilla, además de un glosario, la enumeración de las fuentes consultadas, bibliografía, así como apéndices documentales y de imágenes. Datos técnicos que añaden prestancia al argumento mientras otros se relatan con aire novelesco, sobre todo en el momento de describir el trágico destino del barco. Tan sólo conjeturas, pues no existen datos ni testimonios que puedan ayudar a saber qué ocurrió durante la travesía para que el *Oriflame* acabara en las costas chilenas a la deriva y a merced del Pacífico.

El análisis de las fuentes, primarias y secundarias, le permiten al autor reconstruir la historia del navío español de nombre *Nuestra Señora del Buen Consejo* y *San Leopoldo*, alias *Oriflame*. Todo comienza en el puerto francés de Tolón, principal base naval francesa desde tiempos de Francisco I, donde Pierre Blaise Coulomb lleva a cabo su construcción. Su participación en la Guerra de los Siete Años y su destino como botín de guerra acaba con el navío en dique seco. La investigación descubre que nunca llegó a salir de Gibraltar, y que desde allí llegó a Cádiz donde, tras pasar por diferentes propietarios y sucesivas remodelaciones, como navío de Urtáriz Hermanos y Compañía partió, como buque de registro, destino a Nueva España cargado de numerosas mercancías entre las que destacaban 1.478 cajones de cristalería de la Real Fábrica de la Granja de San Ildefonso.

La Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso, cercana a Valsaín y Riofrío, era un enclave propicio para aprovechar la abundante madera de estos montes como combustible. Parte del mérito del transporte se debe a la existencia del Camino Real que salía desde Madrid y comunicaba la capital con Sevilla, puerto del que partían las mercancías hasta Cádiz rumbo a esa Carrera de Indias que durante tres siglos comunicó ambos lados del océano. El objetivo, siguiendo el rastro de este buque, será demostrar que el Estado español es legítimo heredero de esa carga como sucesor de la Real Hacienda de Carlos III.

Es un libro fundamental para entender el modo en el que se debe conservar y defender el patrimonio subacuático español, al mismo tiempo que pone en valor a los profesionales que se afanan por hacerlo posible. Más allá del romanticismo que genera la historia de galeones hundidos llenos de tesoros, o la carrera judicial por hacerse con ellos en el que las aspiraciones de los Estados llegan incluso a generar conflictos diplomáticos, lo cierto es que los pecios no sólo son restos de patrimonio cultural, sino también la tumba de los que murieron en cada uno de esos naufragios. La historia del *Oriflame* es la historia de una aventura y de las personas que la hicieron posible: constructores, armadores, empresarios, marineros, cristaleros, cerrajeros, médicos, etcétera. No sólo es un libro interesante, excelentemente documentado y entretenido, también es un digno homenaje a todos ellos, cuya memoria de esta forma no caerá en el olvido.

Noni Fernández Villaseñor | escritora

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5492>

Zozaya-Montes, María (coord.)

De la sociabilidad al patrimonio material e inmaterial

Granada: Ed. Comares, 2023

**De la sociabilidad
al patrimonio material e inmaterial**

María Zozaya
(coord.)



En la actualidad, cada vez tiene más valor el patrimonio no monumental, regional, cercano y de naturaleza tanto tangible como intangible, cobrando relevancia las diversas formas de interacción social que convergen para formar la herencia cultural. Esto ha llevado a María Zozaya Montes a embarcarse en la coordinación del monográfico en el que gracias a la colaboración de diversos investigadores de distintas partes del mundo, como Portugal, España, Italia o Brasil, analizan la situación del patrimonio cultural en nuestros días. El libro *De la sociabilidad al patrimonio material e inmaterial* tiene como germen la *Carta de Porto Santo* creada en Portugal (PNA-DGPC) para reclamar el patrimonio próximo, el cual identifica a la sociedad, siendo esenciales en la vida cotidiana años atrás.

A lo largo de sus 19 capítulos, se nos presentan diferentes enfoques del patrimonio cultural, profundizando desde distintas perspectivas, estando dividido en tres partes. La primera, espacios de sociabilidad informal, creadores de patrimonio inmaterial en la privacidad. La segunda, patrimonios cotidianos del espacio público: sociabilidad en cafés, tabernas, teatros y otros. Y la tercera, en los espacios sociabilidad formal: organizaciones laicas y religiosas. Mostrando ejemplos reales de cómo los diferentes espacios de sociabilidad tuvieron un papel relevante en la creación de bienes patrimoniales. Los temas principales a los que se refieren en los capítulos están relacionados con la Península Ibérica, o con fenómenos que surgieron en otros países pero que la afectaron directamente, por ejemplo el teatro italiano o el diseño urbanístico de Brasilia.

Al comienzo del libro, la introducción de María Zozaya Montes sintetiza los conceptos, autores y corrientes teóricas fundamentales que han ido explorando los significados de la sociabilidad en las disciplinas de historia, sociología y antropología. Aborda tanto los referentes historiográficos conocidos como aquellos que suelen pasar desapercibidos, pero que este trabajo destaca como cruciales. Se enfoca en la importancia de comprender cómo las interacciones sociales dan origen a expresiones de patrimonio cultural, un tema que luego se desarrolla en los distintos artículos temáticos de la obra.

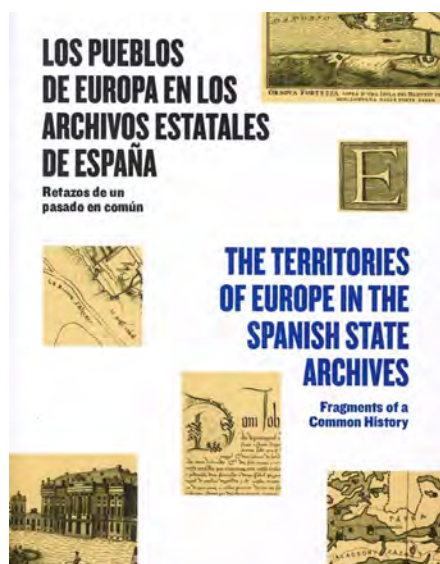
Además, se proporciona un contexto para el concepto de patrimonio cultural abordado a lo largo de la lectura. Se examinan los términos que históricamente han abarcado esta idea, así como los conceptos que le han dado significado a lo largo del tiempo, llegando a la visión actual del patrimonio, influenciada por los convenios y cartas internacionales más recientes. Se explora la noción actualizada de patrimonio, que se vincula a los bienes cul-

turales creados en la vida cotidiana por la sociedad para la sociedad. Estos bienes, al encontrarse fuera de los parámetros tradicionales de monumentalidad y opulencia, en contraste con los considerados tesoros y preservados en museos durante décadas, están lamentablemente desapareciendo.

En conclusión, se analiza el patrimonio en las tabernas, los balnearios, mercados, etc., diferentes contextos que permiten tener una amplia visión de la relación entre el patrimonio y la sociedad, buscando concienciar a la población sobre la importancia de preservar el patrimonio cercano que se encuentra en actividades cotidianas como el baile, en lugares como ermitas o casas, en asociaciones a las que pertenecieron generaciones anteriores, y en las relaciones sociales que se vinculan a objetos que transmiten y celebran creencias. Ofrece un modelo para cambiar la perspectiva y considerar como patrimonio tanto a personas como a objetos que anteriormente se analizaron principalmente desde un enfoque histórico social, alejándose así de la comprensión limitada de su amplio paisaje cultural.

Erika Chamorro Cueva | musicóloga

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5531>

Los pueblos de Europa en los archivos estatales de España**Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2023**

Esta publicación bilingüe, en castellano e inglés, ha sido promovida por el Ministerio de Cultura y Deporte, con motivo de la Presidencia del Consejo de la Unión Europea por parte del Estado español en 2023. El objetivo general es ofrecer una cuidada y delicada selección del patrimonio histórico documental conservado en los nueve archivos estatales agregados al Ministerio de Cultura y Deporte, y que vinculan la historia de nuestro país con la de los veintiséis estados miembros de la actual Unión Europea.

La publicación se estructura en dos partes. La primera de ellas está dedicada de forma exclusiva al conjunto de los archivos estatales, conformado por el Archivo de la Corona de Aragón, el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, el Archivo General de Simancas, el Archivo General de Indias, el Archivo Histórico Nacional, el Archivo General de la Administración, el Archivo General de la Guerra Civil, el Archivo Histórico de la Nobleza y el Archivo Histórico de los Movimientos Sociales. De forma cronológica se realiza para cada uno de ellos un conciso recorrido histórico desde su fundación hasta nuestros días, indicando dónde se encuentran ubicados, el contenido de sus principales fondos y reseñando peculiaridades de los inmuebles donde se emplazan, contextualizando de este modo el papel interpretado por los archivos en el mantenimiento, conservación, custodia, difusión y divulgación del rico patrimonio documental que posee el Estado Español, y que se erige como una valiosísima fuente de información no sólo para la historia de nuestro país, sino también para el resto de la Unión Europea.

La segunda parte se destina al objeto principal de la publicación, realizando por cada país miembro una exposición de tres documentos patrimoniales reseñables. Para cada uno de ellos se efectúa una contextualización histórica, se incorpora una reproducción a todo color y, por último, se realiza una descripción física del documento, añadiendo sus correspondientes notas históricas e indicando su signatura y archivo donde se encuentra custodiado, al objeto de poder ampliar la información, consulta y visualización del mismo en el Portal de Archivos Españoles (PARES).

La publicación culmina con un apéndice donde, entre otras cuestiones, se reproducen a color todos y cada uno de los documentos patrimoniales que han sido presentados por nuestro país para su reconocimiento como fondos documentales “que se consideran de mayor relevancia y significación para la humanidad”, y que han sido aceptados por el Comité Consultivo Internacional (máximo órgano supervisor del programa Memoria del Mundo creado por la Unesco en 1992) para su adición en el Registro Internacional de la Memoria del Mundo. Se muestran las nueve candidaturas que hasta la fecha se han presentado y aceptado, entre las que destaca, por ejem-

plo, el *Tratado de Tordesillas* (1494), custodiado en el Archivo General de Simancas, o *Los Vocabularios de lenguas del Nuevo Mundo* (siglo XVIII) y la *Primera vuelta al mundo de Magallanes y Elcano (1519-1520): la expedición de la Especiería*, conservados en el Archivo General de Indias.

Esta edición se convierte en un nuevo testimonio gráfico del amplísimo y extenso patrimonio documental que posee nuestro país, poniendo de manifiesto una vez más, la obligación del Estado español a seguir avanzando en el perfeccionamiento y creación de herramientas efectivas que difundan mediante un acceso libre, universal y permanente nuestros bienes patrimoniales, siempre en beneficio de la sociedad con derecho a disfrutarlos.

José Francisco Montes de la Vega | arquitecto

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5481>

Montanari, T.

Se amore guarda. Un'educazione sentimentale al patrimonio culturale

Turín: Einaudi, 2023



Tomaso Montanari, historiador del arte que actualmente ocupa el cargo de rector en la Università degli Stranieri di Siena, es una figura de referencia cuya labor profesional ha estado unida a su compromiso político. Montanari encarna al intelectual que no rehúye el debate público.

Preocupado por el patrimonio cultural italiano, Montanari ha escrito numerosos libros y artículos ejerciendo una labor crítica contra la dejación, el mal uso y el abuso en su gestión por parte de diversas instituciones y cargos públicos y privados, pero también ofreciendo propuestas de mejora y soluciones. En esta línea de trabajo se encuadra su último ensayo, objeto de la presente reseña.

Este, de extensión breve, se articula en siete capítulos, con un texto introductorio y una compilación de las fuentes manejadas (más de sesenta) y citadas a lo largo del texto, al final. El modo en que engarza los diferentes capítulos resulta de gran eficacia en su aparente naturalidad: la última idea expresada al final de cada capítulo sirve de apertura temática al siguiente, con un sentido orgánico acorde con la concepción del patrimonio que propugna su autor. Del mismo modo, casi con total simetría, sitúa la frase que sirve de título al libro, *se amore guarda* (“si el amor mira”), al comienzo, a la mitad y al final del texto —en este último caso de manera implícita—; la cita, tomada de Carlo Levi, se convierte en un verdadero *leitmotiv*, funcionando como una bisagra sobre la que pivotan las argumentaciones de Montanari en torno a su defensa de una *educazione sentimentale al patrimonio culturale*. Además, todo su discurso está construido sobre una nutrida —y nutricia— compilación de citas que se remontan a la Antigüedad y llegan hasta el presente; sus autores escribieron, de un modo u otro, sobre lo que modernamente se ha denominado “patrimonio”. Alzado “a hombros de gigantes”, Montanari logra persuadir al lector por medio de una prosa ligera, a veces teñida de cierto tono poético, de la tesis del libro: el patrimonio cultural ofrece una vía para humanizarnos.

Palabras de Italo Calvino abren el primer capítulo, *Un altro tempo*, en el que se especula sobre la naturaleza temporal de los bienes patrimoniales. Frente al presentismo imperante, frente a la “dictadura de la actualidad” (trad. Sánchez Rivera, J.A.), el legado cultural del pasado nos abre los ojos ante la riqueza y la diversidad de la alteridad: otros tiempos pretéritos que se hacen presentes, que reviven gracias a un sentimiento de amor por ese legado transmitido de generación en generación. A propósito, podría recor-

darse la célebre reflexión de Marcel Proust: “Únicamente a través del arte podemos salir de nosotros, saber lo que otro ve de ese universo que no es el mismo que el nuestro (...)”.

En el segundo capítulo se pone de relieve la importancia de la experiencia directa con el patrimonio cultural, del contacto físico, material, corpóreo entre las personas y los bienes atesorados durante décadas y siglos. En un tiempo en que la virtualización del mundo parece el nuevo paradigma que todo lo impregna, que todo lo fagocita, esta suerte de “comunidad laica” con el patrimonio parece un *desiderátum* urgente, una llamada de atención a no perder ese contacto esencial y necesario. Generar una “intimidad colectiva” (p. 18) en torno a esta herencia es una aspiración para el autor, que escribe con emoción de su ciudad, Florencia, pero que también tiene palabras para Venecia, Roma o Nápoles.

La concepción del patrimonio cultural como un gigantesco palimpsesto constituido por presencias y ausencias, por restituciones y pérdidas, vertebrará el tercer capítulo. El conocimiento del pasado siempre será parcial, cuajado de ausencias, de heridas curadas o abiertas, y, en consecuencia, según advierte el ensayista, conocer nuestro patrimonio cultural es “ir a la escuela de la imperfección, del compromiso, de la aceptación de límites” (p. 33).

El capítulo *La storia dei senza storia* reivindica el papel de una infinidad de personas anónimas que han contribuido a la gestación, construcción y preservación del patrimonio cultural a lo largo del tiempo. Al hablar, por ejemplo, de la Capilla Brancacci pintada por Masaccio, Montanari recuerda que en ella resuena “el eco envolvente de una suma de pasos, miradas, luchas, indiferencias, amores” (p. 48), abundando en la idea generativa de su ensayo, la de una educación sentimental en torno a esa experiencia colectiva que ofrece el patrimonio.

Para el autor, el patrimonio cultural y la historia del arte se presentan como un territorio conflictivo, planteamiento que desarrolla en el siguiente apartado. Conflictos derivados de las luchas por su propiedad, por los intereses en torno a su poder en la conformación de las identidades personales y, sobre todo, colectivas, o conflictos nacidos de las inevitables diferencias entre el pasado y el presente. El texto defiende así un concepto de patrimonio cargado de ideología, de simbolizaciones, cuya riqueza es “ontológicamente irreductible a la lógica del pensamiento único” (pp. 65-66).

Enlazando con las reflexiones precedentes, el sexto capítulo viene a reforzar la concepción de que la herencia cultural es resultado de la mezcla, la hibridación, alejándose de toda idea de pureza identitaria; de este modo, el discurso en torno al patrimonio debiera de ser “fragmentado, poroso, discontinuo e inclusivo” (p. 70). Como bien argumenta el autor, las costumbres que consideramos más “nuestras” no son sino el resultado de lo aprendido –y asimilado– en los “otros”. Llevando esta afirmación a nuestro país, y poniendo como ejemplo ilustrativo a Madrid, pensemos en tres elementos icónicos de su patrimonio considerado más castizo: las armaduras cubiertas por pizarras en forma de chapitel, la Puerta de Alcalá o el chotis; todos ellos fueron antaño importaciones culturales de otras latitudes que se hibridaron y adaptaron al contexto madrileño (de la arquitectura flamenca, de la Roma tardobarroca asimilada por Sabatini o de un baile de origen escocés –*scot-tish*–, respectivamente).

El último capítulo, recopilatorio y conclusivo, invita a caminar “a paso humano” por las ciudades italianas, comprendiendo su tejido urbano en toda su riqueza y complejidad, “en la infinita cadena de relaciones, contactos, encuentros y mestizajes que llamamos historia” (p. 99). Aboga Montanari por una educación sentimental en el patrimonio cultural, una educación crítica y transformadora que nos lleve a cultivar sus valores más nobles. El amor por este legado es, para el autor, un verdadero camino hacia el (re)conocimiento de nuestra humanidad. Al final, la idea que sobrevuela continuamente en el libro nos trae al recuerdo un lema de inspiración latina empleado por los orfebres Castellani en el siglo XIX: *Ubi amor, ibi anima*.

Jesús Ángel Sánchez Rivera | Universidad Complutense de Madrid

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5552>