

## La descolonización de los museos desde la óptica de la Educación Artística

### Decolonization of museums from the perspective of Art Education

Simón Sánchez Fernández  
Profesor asociado  
Universidad de Málaga

Rosario Gutiérrez Pérez  
Profesora titular  
Universidad de Málaga

#### Resumen

El artículo presenta una revisión teórica- crítica sobre el proceso de descolonización de los museos a partir de la nueva noción propuesta por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en la conferencia de Kyoto (2019). Desde una perspectiva epistemológica, se problematiza sobre como las formas de adquisición, organización y transmisión de conocimiento a través de las colecciones y exhibiciones está siendo atravesadas por unas políticas de restitución patrimonial que intenta eliminar el pasado colonial de los museos europeos. Por esta razón, y desde la consideración de que la descolonización ocupa una posición central desde la que reevaluar la función social del museo, entendemos que la Educación Artística en clave para romper con el diálogo intercultural asimétrico, abordar las omisiones deliberadas y amplificar los imaginarios invisibilizados para que los museos pasen de ser percibidos como instrumentos legitimadores de la hegemonía y se transformen en gestores culturales críticos, promotores, a la vez, de nuevas propuestas educativas, basadas en el conocimiento y el reconocimiento de epistemologías diversas con las que crear otras formas de comprender y construir la cultura.

**Palabras clave:** descolonización museística, educación artística, opción decolonial, diálogo intercultural.

#### Abstract

The article presents a theoretical-critical review of the process of decolonization of museums, starting from the new notion proposed by the International Council of Museums (ICOM) at the Kyoto conference (2019). From an epistemological perspective, it problematizes how the forms of acquisition, organization, and transmission of knowledge through collections and exhibitions are being influenced by heritage restitution policies that seek to eliminate the colonial past from European museums. For this reason, and considering that decolonization occupies a central position from which to reassess the social function of the museum, we understand that Art Education is key to breaking the asymmetric intercultural dialogue, addressing deliberate omissions, and amplifying invisible imaginaries. This transformation aims for museums to shift from being perceived as legitimizing instruments of hegemony to becoming critical cultural managers, promoters, simultaneously, of new educational proposals based on the knowledge and recognition of diverse epistemologies with which to create other forms of understanding and building culture.

**Keywords:** museological decolonization, artistic education, decolonial option, intercultural dialogue.

### 1. La descolonización museística: hacia una revisión epistemológica de la noción de museo

La descolonización de museos se refiere a un proceso de revisión y reevaluación crítica de las estructuras, narrativas y prácticas presentes en los museos, con el objetivo de abordar y desafiar las representaciones y perspectivas hegemónicas que han influido en la manera en que se exhiben y se interpretan el arte y la cultura (Brea, 2005).

Para Marisa González de Oleaga (2022) el museo es, eminentemente, un aparato visual donde se jerarquiza la diferencia cultural, por lo que su revisión busca corregir los

desequilibrios históricos y las apropiaciones culturales para resignificar nuestra relación con el patrimonio y convertir los dispositivos de representación en espacios de intercambio cultural. Aunque esta cuestión no sea novedosa, ya que las tesis sobre la restitución de las obras y artefactos a las comunidades de origen se remontan a los años setenta del siglo XX, en la última década ha cobrado un renovado interés, especialmente a medida que las comunidades y académicos cuestionan las estructuras de poder presentes en las instituciones museísticas en el marco de los debates globales sobre la justicia cultural y social.

Cómo cualquier otra discusión teórica, esta iniciativa ha necesitado ser validada a nivel institucional, por lo que la legitimidad de su debate ha sido ratificada tras la 139 reunión de la Junta Directiva del ICOM (Kyoto, 2019) en torno al cambio de la definición de museo. La nueva definición del Consejo Internacional de Museos, que supone un contraste significativo frente a la promulgada por el mismo organismo en 2007, que aún conservaba la resonancia de su origen ilustrado ligado a los valores de la modernidad, entiende a los museos cómo espacios democratizadores, inclusivos, polifónicos que, en algunas ocasiones, custodian artefactos que tratan de salvaguardar las memorias diversas para las generaciones futuras y garantizar la igualdad de derechos y acceso al patrimonio de todos los pueblos (ICOM, 2019). Esta concepción, en fase de discusión, ha generado que el Museo Nacional del Prado (Madrid) haya abierto un proceso de consulta para analizar el discurso museológico contemporáneo desde un enfoque comunicativo.

En 2021, durante la celebración del Congreso Internacional Coordinadas Culturales en la museología del presente: en torno a cinco neologismos, se discutió acerca de la transferencia de conocimiento, la contribución del museo a la sociedad, las demandas de género, desarrollo sostenible y la necesidad de incorporar procesos de descolonización tanto en la reordenación de su colección como en la narrativa de su discurso museográfico. En la conferencia ofrecida por Manuel Fontán del Junco (2021) advierte que la actualidad museística se caracteriza por una necesidad de orientación ante un sentimiento de autoconciencia institucional de perplejidad o duda, fruto de vivir en un equilibrio conceptual, jurídico, político, económico y administrativo inestable entre la realidad del patrimonio identitario, los rituales sociales y políticos, el sistema educativo y la industria del entretenimiento. Atribuye a ello la raíz de esa sensación de incertidumbre acerca del mantenimiento de estructuras ordenadas en torno a identidades, legitimadas por mayorías en un mundo compuesto por diferencias que reclaman ser atendidas; una realidad cada vez más compleja que produce cambios en la percepción que se tiene del museo y la reflexión de este sobre sí mismo.

Entiende (Fontán del Junco, 2021) que la principal exigencia es que la institución museística se someta a un duro proceso de autocritica y auto depuración de su origen histórico. Dado que el museo es el resultado de un proceso de dominio colonizador, la mayor exigencia es que proceda a descolonizarse, ya que al museo es entendido como la institución que ha acompañado el expolio de objetos y conocimientos que las potencias coloniales han llevado a cabo desde el siglo XV.

Esta exigencia es pedirle a un museo que deje de ser:

monológico, capitalista, occidental, etnocéntrico, farologofaro logocéntrico eurocéntrico, exclusivo y excluyente, nacional, colonial, identitario, imperial masculino, machista, racista, patriarcal, heterosexual, cis género, singular identitario, autoritario y acrítico y que se convierta en dialógico multicultural inclusivo e intersexual diferente transnacional, postimperial, feminista, decolonial, de género, fluido, plural, transdiferente, participativo, crítico y disidente de cualquier régimen y norma al museo se le exige hoy en suma toda una metanoia toda una conversión radical

se le exige, o se le quiere hacer nunca mejor dicho una verdadera cirugía estética (Fontán, 2021, s.p.).

Para Fontán (2021), el aparato expositivo de los museos es observado actualmente como una narrativa anacrónica de un pasado del que occidente se siente culpable, por lo que entiende que el proceso de vaciar las salas es un intento de borrado, lo que reduce la descolonización a una categoría conceptual occidental que trata de colonizar el museo desde el presente. En la misma línea, Vawda (2019) estima que el desafío del museo es transformar esta paradoja dando respuesta, tanto, a la crítica profesional, como, en particular, a los públicos que han sido silenciados o marginados sistemáticamente; es decir, se debe abordar una respuesta epistemológica y ontológica con la que repensar y rehacer completamente el sistema-museo. Estima Vawda que las relaciones asimétricas establecidas entre el colonizador y el colonizado es el aspecto que necesita atención urgente desde el ámbito de la investigación y la educación en los museos, a los que invita a participar en un proceso de *pensar y hacer* para cuestionar y desenmascarar los fundamentos epistemológicos de las ideas que produce que las sociedades de distinto origen al europeo sean invisibles para los colonizadores.

En este sentido, la teoría decolonial, que hasta hace muy poco tiempo no había tenido ningún eco en el seno de los museos, donde era considerada como un planteamiento radical, ha permitido a algunas investigadoras, como la teórica fotográfica Ariella Aïsha Azoulay (2019), asumir que los museos se constituyeron desde la autoconciencia de culpabilidad estética, ya que el colonialismo cultural necesitó recontextualizar y estetizar los objetos de otras culturas para reducirlos a la categoría simplificada de obra de arte o documento histórico. Azoulay (2019) reconoce en estos objetos unos derechos equivalentes a los de las personas, atribuyéndoles, incluso, el estatus de refugiado, porque son el resultado de un proceso de desplazamiento, desconexión, deportación y aislamiento.

Como se puede observar, este enfoque aborda tanto el origen de la colección como la representación del *otro/otra* no europeo, o europeo no normalizado, como parte de un proceso que Vawda (2019) resume de la siguiente forma:

1. producción de prácticas de representación sobre la construcción del mundo;
2. separación del mundo en unidades;
3. nombramiento y etiquetado de unidades como objetos científicos;
4. compartimentación de las historias relacionadas y relacionales del colonizado.
5. interpretación de sus representaciones;
6. creación y reproducción de relaciones de poder;
7. normalización de un sistema de categorías y clasificaciones sociales en base a una jerarquía en función de la raza, etnia, idioma, estados, clases, castas, naciones, etc;
8. etiquetado del pensamiento conceptual no europeo como exótico y limitado para el pensamiento racional y el trabajo científico.

Para esta autora, las nuevas formas de explorar la cultura del colonialismo en los museos han de incorporar a la decolonialidad, como una resistencia a la corriente romántica de la situación precolonial, de la que evita tomar parte y, sobre todo, como un modo para permitir en el museo voces multivalentes que fortalezcan sus prácticas científicas, ya que la opción decolonial permite tanto la crítica al colonialismo como el reconocimiento de las diferencias en un entorno o espacio en disputa.

## 2. La problematización de la restitución patrimonial

Actualmente, la descolonización es problematizada como parte de una perspectiva geopolítica postcolonial, que trata de dar respuesta sobre qué hacer con los legados procedentes del expolio de las potencias coloniales.

En el ámbito español, la primera institución que introduce el debate colonial en su seno fue el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), cuando, en el 2014, organiza el seminario *Descolonizar el museo*. Con él animaba «a explorar los lenguajes y las prácticas de descolonización que cuestionan las narrativas y representaciones imperiales y eurocéntricas sobre las que se fundaron los museos de los siglos XIX y XX» (Preciado, 2014, s.p.). La iniciativa del MACBA se resume en una de las preguntas que Preciado formula: «¿es posible producir un conocimiento capaz de explicar los conjuntos históricos de sujetos subalternizados por la colonización?» (Preciado, 2014, s.p.). Beatriz Preciado no se refiere, pero también lo vincula a colecciones expoliadas por el reino de España en sus colonias; en este sentido, entiende como sujeto colonizado a todos los colectivos y personas subalternizadas por el sistema capitalista, es decir, que la descolonización del museo debe atender a los procesos de opresión, dominio y control por razones raciales, de género y sexuales.

La discusión planteada en el MACBA no tuvo ningún recorrido en la museología española, ya que la opción decolonial ha sido considerada en las teorías de la museología en opinión de Weiser, Bertin y Leshchenko (2022), como un tema tabú. A diferencia de otros países y sus respectivas instituciones culturales, en España se considera que la descolonización de sus museos no es una cuestión relevante (Memba, 2023). Este hecho es evidenciado, a nivel institucional cuando, en noviembre de 2022, la dirección del Museo Nacional de Antropología anuncia la creación de un grupo de trabajo dedicado a la descolonización de sus colecciones en colaboración con el Ministerio de Cultura (Gobierno de España) que fue desautorizado y desmentido por el propio Ministerio en una rueda de prensa posterior (De la Nuez, 2022). Las prioridades culturales del gobierno español, centradas en el desarrollo de la Agenda 2030 (ONU) para el desarrollo sostenible, revela una falta de claridad y consenso en torno a la relevancia y enfoque de la descolonización del patrimonio nacional. Este aspecto se corrobora con la reciente inauguración de la *Galería de las Colecciones Reales* (2023), donde el carácter imperial de las exposiciones parece valorar ciertas imágenes e identidades sobre otras, reconvirtiendo las representaciones de los monarcas en iconología nacional que funcionan «cómo elementos de referencia autosostenibles para impulsar la conciencia colectiva de un país mediante una historia nacional imaginada» (Anderson, 2020, p. 489).

Fuera de nuestras fronteras, la falta de consenso entre los grandes museos ha llevado a emprender diferentes acciones aisladas y mientras algunas instituciones como el British Museum, el Louvre y el Rijksmuseum de Amsterdam, tras el impacto de la campaña *Decolonizing Display* (2020), han tratado de introducir una actitud crítica hacia la manera de clasificar y describir los objetos procedentes del expolio, otros han comenzado a implementar una política de restitución de parte de sus colecciones a sus países de origen (Porto, 2020). En el Reino Unido, la fuerte resistencia política sobre la restitución de piezas ha sido respondida desde los museos y, la iniciativa de la Museum Association, que desde el año 2020 apuesta por ampliar los recursos materiales para ofrecer una nueva reinterpretación de las colecciones expoliadas, ha sido finalmente recompensada con la creación de la Junta Asesora del Patrimonio (2021) que deberá redactar un nuevo conjunto de directrices sobre el trato de *los activos patrimoniales difíciles* (Gobierno de Reino Unido, 2021).

En la Unión Europea, se observan criterios dispares sobre la descolonización de sus instituciones museísticas y mientras países como Italia, Holanda o Portugal, no han planteado aún una postura oficial sobre la restitución, en otros la política de devolución de piezas ha dado lugar a actos simbólicos de repatriación de objetos desde que, en el año 2017, el gobierno francés priorizara la devolución de los más de 100.000 artefactos procedentes del expolio. En este sentido, debemos señalar el giro que en los dos últimos años ha realizado Alemania en relación con la descolonización de los museos. Si en el año 2019, bajo el reinaugurado museo Humboldt Forum (Berlín) el criterio sobre la descolonización pretendía aglutinar las más de 20.000 piezas procedentes de las colonias alemanas de África, Asia y Oceanía con el objetivo de dar un nuevo sentido histórico, actualmente la problematización de los debates iniciados por la Fundación de Patrimonio Cultural Prusiano (SPK) ha sido canalizada en una política de restitución de patrimonio pionera en Europa y, hasta la fecha, la de los Bronces de Benín a Nigeria, el 18 de diciembre de 2022, 125 años después de ser adquiridos en Londres, ejemplifica la tendencia hacia la que, seguramente, se dirigirán los museos europeos en un futuro inmediato. Este ejemplo, sin embargo, introduce una dimensión de complejidad en el debate sobre la descolonización, ya que esta devolución ha ocasionado una controversia significativa entre los descendientes de esclavos de Benín en Estados Unidos, exigiendo al gobierno alemán derechos de intervención en el citado retorno. En su opinión, los bronceos son el resultado del saqueo continuado y de la trata de personas; por lo tanto, al estar fabricados con las manillas empleadas para pagar una transacción comercial, están manchados de sangre, por lo que prefieren que éstos se queden dónde están y que, en lugar de restituirlos, se de voz a las víctimas de los esclavistas (Vorpahl, 2023).

Para la activista del Grupo de Estudio para la Restitución Deadria Farmer-Peellmann (como cita Vorpahl, 2023):

las manillas de bronce se entregaban a los reyes de Benín por esclavizar a la gente, es decir, por capturar personas y venderlas como esclavos a Norteamérica. 50 manillas, por una mujer, 57 manillas, por un hombre. Los bronceos de Benín se fabrican a partir de estas manillas fundidas, y por lo tanto, los descendientes de los esclavos vemos estas manillas como parte de nuestra herencia y deberíamos ser también sus propietarios porque nuestros ancestros fueron esclavizados por ello (s.p.).

Entendemos que descolonizar un museo no es, o no exclusivamente, restituir. Cómo pone de manifiesto Elke Gryglewski (2021, s.p.), directora del museo de sitio Bergen Belsen, «restituir no es reparar»; por el contrario, la devolución de las piezas puede servir a los museos europeos de estrategia neocolonialista para vaciar su pasado colonial y borrar la historia de las colecciones, por lo que ésta no tendrá ningún impacto si no se acompaña de un proceso de educación que ponga de manifiesto la pervivencia de las estructuras postcoloniales en todos los sectores de la sociedad.

### **3. La educación artística en el proceso de descolonización museística**

Los museos son espacios de aprendizaje informal, complejos e interseccionales, donde los visitantes establecen una conexión profunda con la memoria colectiva en un contexto de recuerdos y anticipación mediado por las narrativas que ofrecen. Durante la visita, nuestra experiencia como espectadores se convierte en un diálogo constante entre nuestras propias expectativas y las historias que nos son presentadas y, en este proceso, la interpretación de las imágenes, comprendida como «una transacción imprescindible entre el espectador y el objeto» (Cardona y Mestre, 2009, p. 9), es posibilitada por las

estrategias educativas puestas en marcha por los educadores y educadoras de museo en el contexto de la enseñanza artística no formal, o en su caso, por el profesorado que acuda a este tipo de entornos con su grupo como parte de su programación.

En lo referente a la educación de los museos, la museología y museografía se erigen en las principales herramientas que guían la manera con la que construimos significados en torno a la representación de los objetos expuestos. Por su parte el profesorado puede manejar distintos modelos de intervención en los espacios expositivos para motivar la reflexión y el diálogo de su alumnado en torno a las obras, y activar, en cualquier caso la participación y el debate abierto. En línea con esta idea, de atender las necesidades de la enseñanza formal, algunos autores enfatizan el proceso educativo que desarrollan de los museos (Sirvent, *et al.*, 2006), aludiendo al trabajo realizado por sus Departamentos de Educación para transformar los programas formativos sistematizando y planificando propuestas con objetivos precisos y bien delimitados. Así, de un complemento a las visitas escolares, se ha dado paso a programas pedagógicos basados en modelos participativos y, en ocasiones, colaborativos entre la institución museística y la docente (Fernández y Gutiérrez, 2022); programas que se integran de manera transversal en los planes de acción de los museos para dar respuesta a las necesidades formativas de la enseñanza formal que se plantea en torno al arte y el patrimonio en los distintos niveles educativos.

En este contexto, observamos que el desarrollo de metodologías activas de aprendizaje visual ha influido en la manera que el patrimonio es percibido; sin embargo, aunque propuestas como el Art Thinking (Cebrián, *et al.*, 2012) o las Metodologías Artísticas de Enseñanza-Aprendizaje (Roldan y Marín-Viadel, 2014), hayan contribuido a superar en nuestro país la concepción elitista de museo, no han desterrado su visión hegemónica, marcada por el concepto de cultura y patrimonio eurocentrado.

La investigación de Cebrián *et al.* (2012) sobre los procesos de aprendizaje que de manera inconsciente se producen en los museos, y a los que denomina como

*pedagogías invisibles*, han permitido reconocer las pautas de comportamiento que nos intentan inculcar, identificar las relaciones de poder que se crean y leer las reglas no escritas que se dictan y mediante las cuales nos relacionamos y desenvolvemos en la sociedad (p. 65).

Carmen Mörsch (2009) advierte cómo las exposiciones y los departamentos de educación de los museos reproducen las exclusiones de la sociedad, ya que estas prácticas no han superado la concepción disciplinaria de la educación artística, empleando un lenguaje inserto en los dispositivos de poder. En este sentido, María Acaso (2009) ha criticado ampliamente la metodología que, teorizada por Gardner y difundida por el MoMA (Museum of Modern Art, Nueva York), se ha convertido en uno de los modelos educativos más extendidos a nivel internacional: las *Visual Thinking Strategies* (VTS). Un ejemplo de pedagogía invisible y tóxica, según la autora, basada en un planteamiento cultural etnocéntrico que clasifica los contenidos con el objetivo de aprender a observar de manera autónoma, e instrumentaliza la mirada del observador.

Actualmente, el MoMA está retirando los términos coloniales como *primitivo o salvaje* de las cartelas y recursos didácticos de sus colecciones permanentes. El cambio del lenguaje racista, que los responsables atribuyen a un esfuerzo de descolonización de la institución, no ha supuesto, sin embargo, ninguna alteración el orden jerárquico-cronológico que controla las narrativas hegemónicas de la historia del arte, ya que esto implicaría perder poder (Barreto, 2021). Quizá por esta razón, en el proyecto para reorganizar sus colecciones, en la sala donde se exhibe de manera permanente *Las*

*señoritas de Avignon* (Pablo Picasso, 1907) se haya dispuesto de forma colindante la obra *American People* (1967) de la artista neoyorquina Faith Ringold.

La interpretación de esta conversación transgeneracional, entre las representaciones de un tiroteo interracial con los personajes cubiertos de sangre y la pintura de las cinco trabajadoras sexuales del barrio de Barcelona, debe ser realizada por el espectador, ya que no existe ninguna mediación que dirija el significado que el museo atribuye a esta recontextualización; por ello, a pesar de que «emparejar a Picasso con una artista estadounidense negra de la década de 1960 habría sido impensable aquí 15 años antes» (Anderson, 2020, p. 525), el acceso a la información sigue favoreciendo a aquellos visitantes del museo que poseen suficiente formación para valorar las obras que se exhiben y su disposición cronológica.

Para la artista y comisaria Shaheen Kasmani (2020), las personas que toman decisiones sobre las exposiciones en numerosas ocasiones no son conscientes de sus propios prejuicios y, en su mayoría, no pertenecen a los colectivos que tratan de representar. Esta idea es secundada por Sara Walid (Jefa de compromiso social en el Museo de Londres) y Steve Nelson (profesor de arte africano de la Universidad de UCLA); que añaden dos de las causas principales por la que los museos siguen sin ser accesibles para toda la comunidad es el alto coste de la entrada, que limita el acceso a determinado público, y la percepción inalterable de que los museos son para personas privilegiadas, lo que, además, es un factor que explica la escasa presencia de colectivos minoritarios trabajando en los museos (Shoenberger, 2022).

Kasmani (2020) observa que el proceso de descolonización que tiene que afectar a la práctica museográfica, ya que entiende que los paneles, los textos y demás materiales didácticos son imprescindibles para que todos comprendan el material que se exhibe, por lo que, en su opinión, es muy importante llamar a las cosas por su nombre: racismo, exótico, subalterno, esclavo, etc., ya que, de lo contrario, se desautorizarían las historias de vida de las personas representadas.

#### **4. El museo descolonizado: del diálogo y la inclusión a la transformación cultural**

Shahid Vawda (2019) consiera que la descolonización de un museo debe permitir una práctica:

colaborativa, dialógica, comprensiva con otros puntos de vista y diferentes perspectivas, y también proporciona un marco para la discusión, el debate y la toma de decisiones de lo que es justo, equitativo y humano para producir tanto conocimiento como exhibiciones a través de las exposiciones (p. 76).

Según Vawda (2019), un museo descolonizado persigue una comprensión integral e inclusiva de colecciones archivadas de naturaleza compleja. Este enfoque promueve prácticas de investigaciones éticas y busca abarcar múltiples narrativas, así como valores, normas y prácticas culturales intrínsecamente arraigadas que con frecuencia relatan historias difíciles y preocupantes en sus exposiciones. Los museos que adoptan esta perspectiva emergen como espacios decoloniales, dispuestos a abordar las prácticas injustas tanto del pasado como del presente y, en este proceso, fomentan entornos hermenéuticamente compartidos que promueven la aceptación mutua.

Por esta razón, algunos museos geográficamente localizados en sociedades multiétnicas están comenzando a cuestionar el trato a las minorías culturales autóctonas, preguntándose sobre la posibilidad de producir conocimiento capaz de incluir en su discurso la mirada de las comunidades representadas e imaginar un museo que, en lugar

de funcionar como un instrumento legitimador de procesos coloniales, actúe como un aparato crítico impulsor de nuevas propuestas de gestión cultural (Preciado, 2014).

En Norteamérica, Europa del Norte y Oceanía destacan iniciativas dirigidas, principalmente, a incluir en el imaginario colectivo la mirada de los colectivos afrodescendientes e indígenas. Entre las propuestas más recientes cabe subrayar algunos planes estratégicos de diferentes museos, como puede ser el caso del Nordnorsk Kunstmuseum en Troms, Noruega y el Museo de Chicago (Shoenberger, 2022), que apuestan por no incluir las piezas procedentes de las minorías culturales en los museos de temática artística para evitar perpetuar la idea de que estas culturas han desaparecido. En otros casos, como el Museo de Sídney, se ha cambiado el marco legal de su colección, pasando de ser el propietario de las piezas que alberga a custodiarlas, invitando, además, a los líderes locales a revisar las colecciones, lo que, por citar un caso concreto, ha servido para comprender el lenguaje y la diversidad de algunos elementos que alberga como las puntas de flecha. Hay iniciativas como la del Museo de San Diego y el Museo Canadiense de Historia, que han comenzado a trabajar con las comunidades indígenas locales para determinar el trato que debe darse a los objetos y restos humanos (Shoenberger, 2022). En la misma línea, en el ámbito latinoamericano, distintos museos de Colombia, Brasil y México han apostado por incorporar una estrategia polifónica para generar narrativas participativas, dando voz a los colectivos indígenas, afrodescendientes y a los pueblos periféricos, principalmente campesinos e invisibilizados (López Garcés, 2018; Russi y Abreu, 2019). Sin embargo, pese a que las metodologías participativas, a través de talleres artísticos y actividades didácticas, que se emplean en estos museos quieran resultar significativas y representativas para ciertas comunidades, colectivos y grupos sociales, algunos autores/as destacan que la naturaleza del registro con el que, finalmente, ciertas subjetividades se representan, transforma el sentido de lo que estas quieren expresar (Paterman *et. al.*, 2023). La razón de ello es que parten de un diálogo intercultural asimétrico basado en la idea de que «el otro debe pensar como nosotros, porque nosotros pensamos mejor» (Cabecinhas y Cunha, 2008, p. 9, citado en De Sousa, 2020, p. 50).

Desde una posición similar, la socióloga e historiadora boliviana, Silvia Rivera Cusicanqui (2010), plantea que detrás de la mayoría de las acciones encaminadas al respeto y valoración de la diversidad cultural, se aglutinan una serie de directrices internacionales donde se representa a los otros de manera espectacularizada y se permite la diversidad siempre que no altere las estructuras existentes de forma contestataria. En este sentido, habría que resaltar que la colonialidad es también un proceso de dominio cultural dentro de un mismo territorio, por lo que, como ya indicara Mignolo (2017), para llevar a cabo un verdadero proceso de descolonización del museo no baste con cambiar la conversación, sino que es fundamental transmutar la terminología de dicha conversación, abordando la complicidad de los museos en las omisiones, ambigüedades y tergiversaciones en la representación del colonialismo, lo que Spivak (1988) y Galván-Álvarez (2010), en línea con el posicionamiento de Bordieu y Wacquant (1992) sobre la violencia simbólica, califican como violencia epistémica, que estaría presente desde el momento en que un objeto es adquirido, almacenado, registrado y recontextualizado para ser considerado como la representación del otro, privilegiando cronologías de la historia del arte dominantes, identidades y ciudadanía sin opciones que contribuyen a perpetuar la alineación de las comunidades marginadas y racializadas (Anderson, 2020).

Como vemos, la línea entre facilitar la narrativa del otro y la imposición de lenguajes y estéticas es muy delgada; la direccionalidad es un elemento clave para comprender el discurso del museo hacia el visitante, ya que su narrativa no hace referencia a la representación de los artefactos que alberga, sino a la expresión de un imaginario que incluye y, por consiguiente, excluye, otros aspectos que permanecen marginados

(Ellsworth, 2005). Por esta razón, algunas investigadoras insisten en que la estructura de un museo descolonizado «sigue ansiosa por ser recolonizada» (Pastergiadis, 2010, en Cocotle, 2019, s.p.). En opinión de Karina Alirio (2022), su cierre debe permitirnos repensarlos, ya que, como indica el historiador camerunés Achille Mbembe (citado en Riaño, 2023) en la actualidad «solo quedaría hablar de antimuseo, una especie de desván del futuro cuya función sería acoger lo que está por nacer, pero aún no ha llegado» (s.p.).

Sin embargo, entendemos que existen claros signos de que la transformación de los museos es un mecanismo irreversible y, por lo tanto, de que se pueden subvertir los dispositivos de control mediante fórmulas alternativas que generen nuevas formas de conocimiento en una sociedad pluriforme (Rodrigo, 2012). En este sentido, nos gustaría destacar la experiencia de un museo europeo que se presenta como un ejemplo de descolonización exitosa, donde la adopción de enfoques inclusivos y críticos hacia su pasado colonial está sirviendo como un modelo para otras instituciones públicas que buscan abordar su propia historia de colonialismo interno. Nos referimos al SIIDA, situado en Inari (Finlandia), que alberga el Museo Sámi y el centro de la Naturaleza de Laponia del Norte. El edificio, diseñado por Juhani Pallasma, fue inaugurado en 1998 como un continente sin contenido. En sus 2.800 m<sup>2</sup> expositivos se exhibía una serie de artefactos culturales del pueblo Sami de manera virtual, ya que los originales estaban repartidos en otros museos.

Gracias a las estrategias de colaboración establecidas el Museo Sámi ha ido paulatinamente sustituyendo los monitores mediante la *rematriación* (Pieski y Nylander, citado por Vorpahl, 2023, s.p) de diferentes colecciones repartidas por todo el mundo. El primer regreso simbólico, un tocado de más de 3.000 años de antigüedad devuelto por el museo de la universidad de Oxford, fue el punto de partida para tejer una nueva red con el MEK (Museo de Cultura Europea de Berlín) y examinar 1.500 objetos para trabajar la memoria Sami y, sobre todo, la devolución de todos los objetos de esta cultura depositados en el museo Nacional de Helsinki. El museo, ampliado en 2022, que cuenta entre sus objetivos principales con la creación de una museografía unificada y un proyecto educativo para la difusión de la cultura Sami en el mundo desde la mirada de los propios Samis, ofrece un proyecto visual titulado: *El orgullo de las antepasadas*, que traduce años de investigación con el inequívoco mensaje: «reivindiquen su patrimonio y hagan algo con él» (Vorpahl, 2023, s.p.). La colaboración que el museo ha impulsado con los estados europeos que comparten territorio con el pueblo Sami está alcanzando resultados significativos en el ámbito artístico. Durante la 59<sup>a</sup> Exposición Internacional de Arte de La Bienal de Venecia en 2022, el pabellón nórdico, conformado por Finlandia, Noruega y Suecia, reseró el *Sámi Pavilion*, una creación conjunta de las artistas Pauliina Feodoroff, Máret Anne Sara y Anders Sunna, todas originarias de la región transfronteriza de Sápmi. En este espacio, los *Sami Pathfinders* ofrecen una perspectiva propia sobre la cultura y la identidad, demostrando cómo la práctica artística decolonial puede trascender las fronteras territoriales y reparar el borrado cultural que ha sufrido el pueblo Sami.

## Conclusiones

Como docentes de educación a través de las artes y la imagen esperamos que este documento permita a los lectores de diferentes contextos geográficos reflexionar sobre cómo la aparente neutralidad con la que se presenta el arte exhibido en los museos enmascara una narrativa nacional, basada en una agenda política o en la posición particular de los profesionales que trabajan en ellos. La problematización de la manera en la que las colecciones han sido adquiridas y la afectación de su presentación en las relaciones interculturales ha puesto en cuestión la noción de museo (De Sousa, 2020), lo

que ha llevado a sus responsables a impulsar un proceso de descolonización centrado en la restitución de patrimonio expoliado. Sin embargo, entendemos necesario precisar que restringir el debate exclusivamente al origen colonial de las colecciones es una mirada eminentemente occidental para legitimar la continuidad de unas instituciones mediante la construcción de un nuevo meta-relato presentista que obvia los procesos de dominio culturales interterritoriales. En España, la narrativa de los principales museos no contempla la relación con los territorios colonizados y su influencia en las colecciones, así como tampoco se interesa por ofrecer una representación equitativa de las minorías culturales autóctonas. Esto pone de manifiesto que los llamamientos a nivel global para abordar de manera integral la descolonización en el ámbito museístico demandan una mayor atención y acción para lograr avances significativos en el proceso de transformación de unas instituciones que deben buscar en la investigación y la educación la solución «del cómo poder tratar el evidente origen imperial y además comprometerse con su futuro» (Fontán, 2021, s.p.).

La forma en la que presentamos los objetos en los museos indica cómo nos percibimos a nosotros mismos en relación con los demás, cómo entendemos nuestro pasado y presente y qué esperanzas tenemos para el futuro, por lo que la revisión museográfica y educativa con las que las exposiciones son presentadas es clave para reconocer la necesidad de un cambio en la manera que los museos operan, amplificando los imaginarios invisibilizados desde las estructuras hegemónicas. Por lo tanto, como ya indicara Olga Viso (2018) en su reconocida columna de opinión en el *New York Times*, la educación artística se erige en el principal mecanismo para la transformación cultural de los museos, ya que «si quieren seguir teniendo un lugar deben posicionarse como comunidades de aprendizaje, no como centros impenetrables de autoridad auto-válida» (s.p.), incluyendo estrategias educativas encaminadas a tejer redes de colaboración entre artistas, educadores y comunidades locales que permita a nuestros estudiantes comprender críticamente las historias contadas, y no contadas, a través de la colección de arte de un territorio, y situar las construcciones dominantes y/o conflictivas de las identidades comunicadas a través del significado que otorgamos a las imágenes.

Entendemos, por lo tanto, que la descolonización «se encuentra en el centro del cuestionamiento fundamental de su función social» (Bergeron y Rivet, 2021, p. 30), por lo que el museo, como garante de la memoria colectiva, además de asumir su origen como una maquinaria colonialista, ha de incluir prácticas y políticas educativas y de adquisiciones futuras que revelen las historias contradictorias entre el pasado y el presente de un país y fomenten un diálogo equitativo, en un espacio de acción artística compartida, donde el reconocimiento de otras epistemologías genere otras maneras de entender y hacer cultura.

### **Bibliografía**

- Acaso M. (2009), *El lenguaje visual*, Madrid, Planeta.
- Alírio K. (2022), *Contra y más allá del Museo*. In «Tercer Texto», Vol. 36, n. 6, pp. 651-662.  
<https://doi.org/10.1080/09528822.2022.2145049>.
- Anderson S. (2020), *Narrativas nacionales inquietantes y voces multiplicadas: el museo de arte como espacio renovado para la defensa social y la descolonización - un estudio de caso canadiense*. In «Museum Management and Curatorship», Vol. 35, n. 5, pp. 488-531.  
<https://doi.org/10.1080/09647775.2020.1803111>.
- Anderson S. (2020), *Unsettling national narratives and multiplying voices: the art museum as renewed space for social advocacy and decolonization. A Canadian case study*. In «Museum Management and Curatorship», Vol. 35, n. 5, pp. 488-531.  
<https://doi.org/10.1080/09647775.2020.1803111>.

- Azoulay A. (2019), *Potential History: Unlearning Imperialism*, Nueva York, Verso Books.
- Barreto S. (2021), *La descolonización de los museos*. In «La Voz». In <https://lavoz.bard.edu/archivo/article.php?id=1207433&pid=> (consultado el 14/11/2023).
- Bergeron Y. y Rivet M. (2021), *La descolonización de la Museología: Museos, mestizajes y mitos de origen*. *La Muséologie Descolonizando la Museología*, París, ICOM/ICOFON.
- Bourdieu P. y Wacquant L. (1992), *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, París, Seuil.
- Brea J. (a cargo de) (2005), *Estudios visuales*, Madrid, Akal.
- Cardona F. y Mestre J. (2009), *Las museografías emergentes en el espacio europeo occidental*. In «Heritage y Museography», Vol. 1, pp. 8-20.
- Cebrián A., Pascual A., Lanau D., Mejías C. y Morales E. (2012), *¿Quién piensa el museo que eres tú? Pedagogías invisibles en Centros de Artes Visuales de Madrid, Cartagena y Nueva York*. In «Educación artística: revista de investigación», Vol. 2, pp. 64-70.
- Cocotle B. (2019) *Nosotros le prometemos decolonizar el museo: Una revisión crítica a la política museal contemporánea*. In «Afterall», Vol. 2. In <https://www.afterall.org/> (consultado el 14/11/2023).
- Consejo Internacional de Museos, ICOM. (2019), *The museum Definition. Museum International*, Vol. 71, París, ICOM, pp. 281-282.
- De la Nuez I. (2022), *¿Cómo se descoloniza un museo?*. In «El País». In <https://elpais.com/babelia/> (consultado el 14/11/2023).
- De 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*. In «Escribanía», Vol. 18, n. 1, pp. 45-61. <https://doi.org/10.30554/escribania.v18i1.3958>.
- DW-Estudio Berlín (2021), *Restitución del patrimonio robado: ¿descolonización de los museos europeos?*. In «Deutsche Welle». Recuperado de: <https://www.dw.com/es> (consultado el 14/11/2023).
- Ellsworth E. (2005), *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*, Madrid, Akal.
- Fernández S. y Gutiérrez R. (2022), *Arte, patrimonio y cultura de paz en la educación formal y no formal. Estudio de un caso*. In «Tercio Creciente», Vol. 22, pp. 113-130. <https://doi.org/10.17561/rtc.22.7318>.
- Fontán del Junco M. (14 octubre 2021), *En el museo global: subjetividades, conocimiento y colonización* [Conferencia]. In «Congreso: Coordinadas culturales en la museología del presente: En torno a cinco neologismos», Museo del Prado, Madrid, España. In <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/en-el-museo-global-subjetividades-conocimiento-y/4c905202-4b79-dade-7526-fe7687f05442> (consultado el 14/11/2023).
- Galván-Álvarez E. (2010), *Violencia epistémica y represalias: la cuestión de los conocimientos en la “Madre India”*. In «Atlantis», Vol. 32, n. 2, pp. 11-12.
- Gobierno de Reino Unido (2021), *Guidance The Heritage Advisory Board*. Gobierno de Reino Unido. In <https://www.gov.uk> (consultado el 14/11/2023).
- González de Oleaga M. (2022), *La derecha, la democracia y la descolonización de los museos: ¿nostalgia imperial?*. In «Contexto y acción». In <https://ctxt.es/es/> (consultado el 14/11/2023).
- Gryglewski E. (2021), *Design für Alle: Standard? Experiment? Notwendigkeit? Das Making of zur 3. Dauerausstellung in der Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz*, Berlin, Metropol-Verlag.
- Kasmani S. (2020), *How Can You Decolonise Museums?*. In «Museum Next, Museum of London». In <https://www.museumnext.com/article/decolonising-museum> (consultado el 14/11/2023).
- López Garcés C.L. (2018), *Las colecciones etnográficas del alto río Negro en el Museu Paraense Emilio Goeldi: notas históricas y diálogos contemporáneos*. In [https://publications.iai.spkberlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document\\_derivate\\_00002676/EI\\_11\\_155\\_170.pdf](https://publications.iai.spkberlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002676/EI_11_155_170.pdf) (consultado el 14/11/2023).
- Memba L. (26 de abril 2023), *A descolonização dos museus: agenda política ou indústria?*. In «Afrolis». In <http://www.afrolis.pt> (consultado el 14/11/2023).

- Mena J. (2020), *Implementación en el museo de las Metodologías Basadas en las Artes: una experiencia didáctica a partir de las Metodologías Artísticas de Enseñanza-Aprendizaje*. In «ANIAV Revista de Investigación en Artes Visuales», Vol. 7, pp. 35-45. <https://doi.org/10.4995/aniav.2020.12980>.
- Mignolo W. (2017), *Coloniality is far from over, and so must be decoloniality*. In «Afterall», Vol. 43, n. 1, pp. 38-45.
- Mörsch C. (2009), *Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation*. In «Kunstvermittlung», Vol. 2, pp. 9-33.
- Mörsch C. (2011), *Alliances for Unlearning: On Gallery Education and Institutions of Critique*. In «Afterall», Vol. 2, pp. 4-13.
- Paterman K., Robertson J. Martin E. Brummel S. y Menninger H. (2023), *Working at the Intersection: a demonstration of descriptive interseccional analyses*. In «Visitor Studies», Vol. 1, pp. 1-18.
- Porto N. (2020), *In Process: Decolonizing MOA's African Collections + Displays*. In «Universidad de Columbia». In <https://moa.ubc.ca/2020/06/in-process-decolonizing-moa-african-collections-displays> (consultado el 14/11/2023).
- Preciado B. (2014), *Descolonizar el museo*, Barcelona. In «Macba». In <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/descolonizar-museo> (consultado el 14/11/2023).
- Riaño H. (2023), *Solo la verdad acabará con los museos colonialistas*. In «El diario». In [www.eldiario.es](http://www.eldiario.es) (consultado el 14/11/2023).
- Rivera Cusicanqui S. (2010), *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta limón.
- Rodrigo J. (2012), *Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos: de las políticas de acceso a las políticas en red*. In «Museos», Vol. 31, pp. 76-87.
- Roldan J. y Marin-Viadet R. (2014), *Visual a/r/tography in art museums*. In «Visual Inquiry Learning y Teaching Art», Vol. 3, n. 2, pp. 172-178. [https://doi.org/10.1386/vi.3.2.172\\_1](https://doi.org/10.1386/vi.3.2.172_1).
- Russi A. y Abreu R. (2019), *“Museología colaborativa”: Diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas*. In «Horizontes Antropológicos», Vol. 25, n. 53, pp. 17-46. <https://doi.org/10.1590/s0104-71832019000100002>.
- Shoenberger E. (2022), *What does it mean to decolonize a museum?*. In «Museum Next». In <https://www.museumnext.com/article/what-does-it-mean-to-decolonize-a-museum> (consultado el 14/11/2023).
- Spivak G. (1988), *¿Puede hablar el subalterno?*, Dijon, Orbis Tertius.
- Vázquez R. (2021), *Decolonial Pathways*. In S. Brulon (a cargo de), *Decolonising Museology*, Vol. 3, París, ICOM/ICOFOM, pp. 12-45.
- Vawda S. (2019), *Museums and the epistemology of injustice: From colonialism to decoloniality*. In «Museum International», Vol. 71, n. 1-2, pp. 72-79. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638031>.
- Viso O. (2018), *Decolonizing the Art Museum: The Next Wave*. In «New York Times». In <https://www.nytimes.com/2018/05/01/opinion/decolonizing-art-museums.html> (consultado el 14/11/2023).
- Vorpahl F. (2023), *Robado y devuelto. La restitución del arte expoliado en la mira de la política mundial*. In «Deutsche Welle». In <https://www.dw.com/esf> (consultado el 14/11/2023).
- Wajid S. y Kasmani S. (2020), *Decolonizing Display*. In «Museum Next». In <https://www.museumnext.com/insight/decolonising-museums/> (consultado el 14/11/2023).