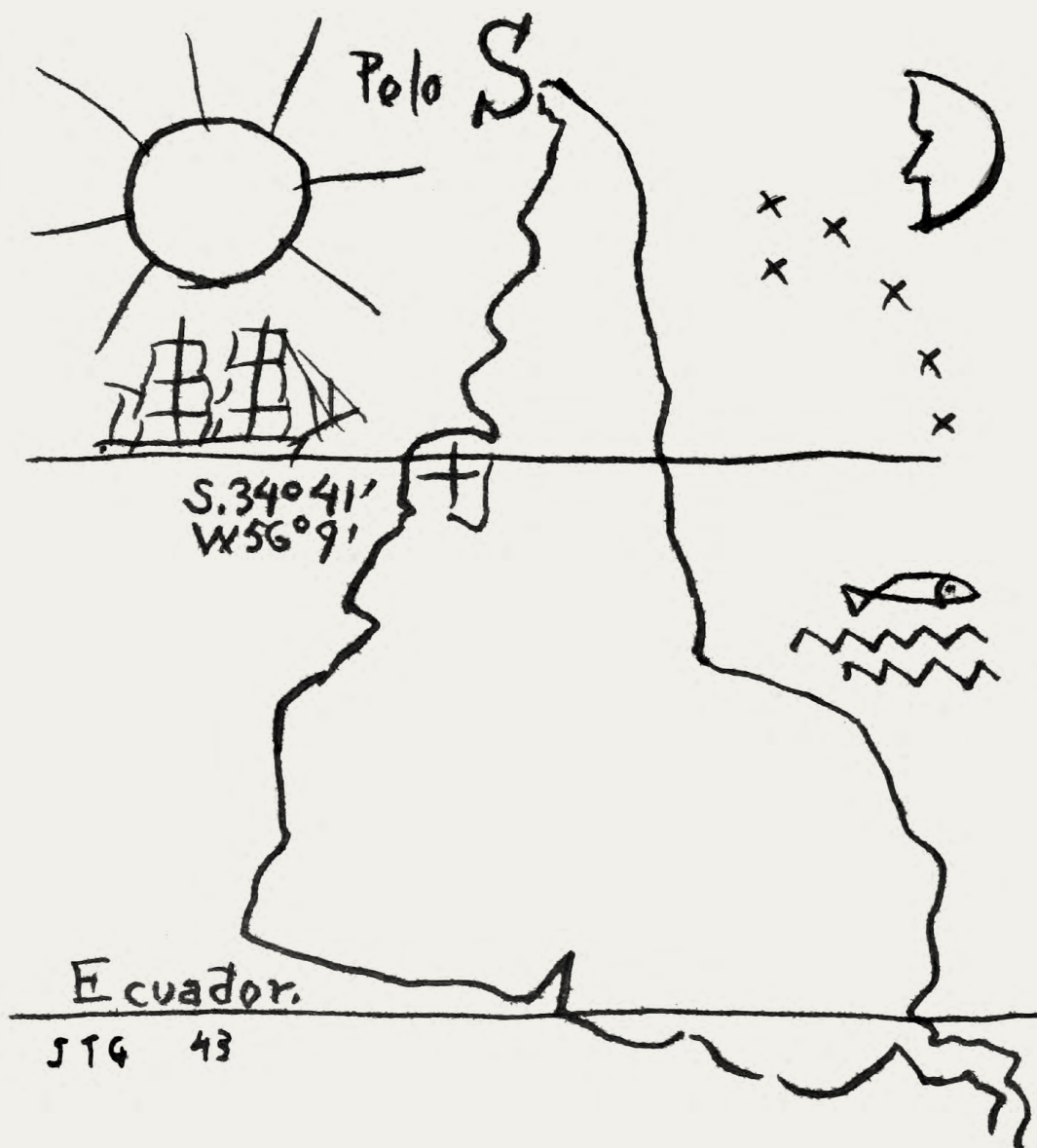


Museos de Antropología y Etnografía

Identidad, comunidades y prácticas decoloniales



Desde 1946, el **Consejo Internacional de Museos** representa a los museos y sus profesionales. La organización acompaña a los actores de la comunidad museística en su misión de preservar, conservar y transmitir los bienes culturales

Director: M^a Auxiliadora Llamas Márquez

Edición: ICOM España

Coordinadora del presente número: Eva M^a Alquézar Yáñez

Comité de redacción: Eva M^a Alquézar Yáñez, Karmele Bariandarán Forcada, Carme Bergés Saura, Rosa M^a Hervás Avilés, M^a Auxiliadora Llamas Márquez, Luis Pérez Armiño, Clara Isabel Pérez Herrero, Isabel Rey Fraile, Carmen Valdés Sagüés

Corrección: Luis Garbayo

Diseño y maquetación: Fernando Lasheras / José Luis Lizano

Portada: Joaquín Torres García. *Mapa de América*, 1943

Medidas: 22 x 17 cm. © Museo Torres García

www.torresgarcia.org.uy



Colaboran en este número

Xavier Roigé

Ralf Čeplak Mencin

Luis Pérez Armiño

Joan Seguí Seguí

Francisco Javier Lagartos Pachó

Encarna Lago González

Jordi Abella i Pons

Carles García Hermosilla

Pere Casas Trabal

Hanna Pennock

Walter Mignolo

Fernanda Celis

Alejandra Linares-Figueruelo

Eloisa Pérez Santos

Alicia Castillo Mena

Fernando Sáez Lara

María de la Cerca González Enríquez

María Sanz Cubells

Solicitamos a los lectores que comuniquen cualquier errata o incorrección en esta publicación al correo de la redacción de la revista: revista@icom-ce.org

Museos de Antropología y Etnografía

Identidad, comunidades y prácticas decoloniales

8 Presentación

11 Del pasado al futuro: los museos etnológicos y sus desafíos en España

Xavier Roigé

31 Ethnographic museums in 21st century

Ralf Čeplak Mencin

51 Los museos etnográficos en el siglo XXI

Ralf Čeplak Mencin

71 Superación de fronteras y viejos modelos.

Museos y antropología para una propuesta alternativa de futuro

Luis Pérez Armiño

IDENTIDAD

87 Las salas permanentes de l'ETNO

Joan Seguí

103 EL Museo de los Pueblos Leoneses: identidad y memoria

Francisco Javier Lagartos Pachó

COMUNIDADES

120 El presente de los museos es etnográfico

Encarna Lago González

138 L'Ecomuseu de les valls d'Àneu, un museo de proximidad.

Reivindicando territorio, implicación local y desarrollo local

Jordi Abella Pons

153 Participación ciudadana en el Museu del Ter (Manlleu).

El caso de la memoria de los pisos de can Garcia

Pere Casas Trabal y Carles García Hermosilla

PRÁCTICAS DECOLONIALES

171 Decolonisation of museums in an international context

Hanna Pennock

182 La descolonización de los museos en un contexto internacional

Hanna Pennock

194 Entrevista a Walter Mignolo

Luis Pérez Armiño

216 Un gesto ligero, mínimo. La potencia de lo –casi– imperceptible en un museo de antropología

Fernanda Celis

SECCIÓN ABIERTA

235 Museos etnográficos y nuevas cartografías curatoriales. Hacia una transición decolonial

Alejandra Linares-Figueruelo

248 Una experiencia colaborativa/participativa para transformar el Museo Nacional de Antropología

Alicia Castillo Mena, Eloísa Pérez Santos y Fernando Sáez Lara

263 Una «sala árabe» para el siglo XXI

María de la Cerca, González Enríquez y María Sanz Cubells

Colaboran en este número



Xavier Roigé. Es profesor titular de Antropología Social y Museología en la Universidad de Barcelona desde 1988. Es especialista en Estudios del Patrimonio, Museología, y Patrimonio Inmaterial. Ha sido Director del Máster en Patrimonio Mundial (2014-2019) y del Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Museología (1995-2014). Ha investigado aspectos relacionados con los museos etnológicos, museos de sociedad, sostenibilidad cultural, patrimonio y memoria, y evolución de los museos de antropología. En el terreno aplicado, ha realizado proyectos de museos y ha comisariado diversas exposiciones.

> [Artículo](#)

Foto: Miha Špiček



Ralf Čeplak Mencin. President of ICME/ICOM (International Council of Ethnographic Museums and Collections). Museum councillor, curator of ethnographic collections from Asia, Oceania and Australia in Slovene Ethnographic Museum, Ljubljana. Born in 1955, graduated Ethnology and Psychology in Ljubljana, Slovenia. MSc in Museology at the Faculty of Arts in Zagreb, Croatia. 40 years curator experience in different museums in Slovenia. Research work focused in Asian studies and Museology. Chair of the Museum Association of Slovenia (1991-1995), chair of ICOM Slovenia National Committee (1997-2003). Three times member of the board of ICME, board of ICOM-Europe, 2020-2022 member of the ICOM Define (the new museum definition) group. ICME chair 2019- 2025.

> [Article in english](#)

Ralf Čeplak Mencin. Presidente del ICME/ICOM (Comité Internacional para Museos y Colecciones de Etnografía). Consejero de museos, comisario de colecciones etnográficas de Asia, Oceanía y Australia en el Museo Etnográfico de Eslovenia en Liubliana. Nacido en 1955, se graduó en Etnología y Psicología en Liubliana, Eslovenia. Posee un máster en Museología por la Facultad de Letras de Zagreb, Croacia. Cuenta con cuatro décadas de experiencia como comisario en diferentes museos de Eslovenia. Su trabajo de investigación se ha centrado en los estudios asiáticos y la museología. Presidió la Asociación de Museos de Eslovenia (1991-1995) y el Comité Nacional de Eslovenia en el ICOM (1997-2003). Ha sido miembro del consejo de ICME en tres ocasiones. Presidió ICOM-Europa de 2020 a 2022 y perteneció al grupo ICOM Define (para la nueva definición museo). Presidió el ICME de 2019 a 2025.

> [Artículo en español](#)



Luis Pérez Armiño. Conservador responsable de las colecciones africanas y de conservación preventiva en el Museo Nacional de Antropología. Entre sus funciones destacan la gestión de las colecciones del museo y la coordinación de exposiciones temporales y actividades que tienen como referencia las culturas africanas. Anteriormente, estuvo destinado en el Museo del Traje – Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, donde desarrolló su actividad en el departamento de conservación.

> [Artículo](#)

> [Entrevista](#)



Joan Seguí. Es licenciado en Geografía e Historia por la Universitat de Valencia y doctor en Etnoarqueología por la Universidad de Leicester (Reino Unido). Es conservador de L'ETNO (Museu Valencià d'Etnologia) desde 2001, y ha dirigido este museo, en una primera etapa, entre el 2008 y el 2014, y actualmente desde 2023. Ha sido miembro de la ejecutiva de ICOM España entre el 2013 y el 2019, y desde el 2024 es jurado de los premios EMYA del Consejo de Europa.

[> Artículo](#)



Francisco Javier Lagartos Pachó. Es doctor en Historia por la Universidad de León y desde 2009 técnico superior del Museo de los Pueblos Leoneses (Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León), del que fue director entre 2018 y 2020. Es autor de varios libros y artículos, y comisario de exposiciones temporales, todo ello relacionado con la didáctica, la difusión y la etnografía leonesa.

[> Artículo](#)



Encarna Lago González. Es funcionaria de la Diputación Provincial de Lugo donde, desde 1999, asumió la dirección de programas de museos. Es gerente de la Red Museística Provincial de Lugo, cuya creación promovió en 2006. Preside la Comisión gestora de MINOM España (Movimiento Internacional para una Nueva Museología) y forma parte de la Comisión Técnica de Gestión y Políticas Culturais do Consello da Cultura Galega. Su modelo de gestión ha recibido numerosos premios, entre los que destaca la concesión de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 2024.

[> Artículo](#)



Jordi Abella i Pons. Es Antropólogo Cultural por la Universidad de Barcelona y Director de l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu desde 1994. Coordinador académico del Máster Pirineo, Museología y Gestión del Patrimonio (1998-2000) de la Universidad de Barcelona y del Centre de Capacitació Agrària del Pirineu; y profesor del Máster de Museología de la Universidad de Barcelona. Investiga y trabaja en temas de patrimonio, territorio y desarrollo local, sobre todo en el ámbito del Pirineo. Ha publicado diversos artículos sobre el patrimonio etnológico del Pirineo y Cataluña.

[> Artículo](#)



Pere Casas Trabal. Es licenciado en Historia por la Universidad de Barcelona (2001), máster en Gestión del Patrimonio Cultural en el Ámbito Local por la Universidad de Girona (2009) y máster en Intervención y Gestión del Paisaje y el Patrimonio por la Universidad Autónoma de Barcelona (2015). Desde el año 2008 trabaja en el Museu del Ter (Manlleu) desarrollando tareas relacionadas con la investigación, conservación y puesta en valor del patrimonio cultural vinculado al río Ter. Desde diciembre de 2024 es el director del Museu del Ter.

[> Artículo](#)



Carles García Hermosilla. Es licenciado en Geografía e Historia (especialidad Antropología) y Máster en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural por la Universidad de Barcelona. Ha trabajado en diversos proyectos en el ámbito de la gestión del patrimonio cultural y los museos. Durante veinte años (2004-2024) ha dirigido el Museu del Ter (Manlleu, Osona), que se define como un museo de territorio y sociedad que trabaja atento a su entorno y promoviendo la participación y la implicación de la ciudadanía. Actualmente es el director del Museu d'Història de Barcelona.

[> Artículo](#)



Hanna Pennock. She worked as an art historian in museums in the Netherlands as a researcher, exhibition coordinator, curator, and head of the research department. She served as Inspector of the National collections in the country's privatised State museums. For six years she was member of the Executive Council of ICOM, served in several other committees of ICOM and spent one year as Acting Director General of ICOM in Paris. She is currently Senior Advisor at the Cultural Heritage Agency in Amersfoort, the Netherlands, specialising in colonial collections and decolonisation, and Co-Chair of ICOM's Working Group on Decolonisation.

[> Article in english](#)

Hanna Pennock. Ha trabajado como historiadora del arte en museos de los Países Bajos en calidad de investigadora, coordinadora de exposiciones, comisaria y responsable del departamento de investigación. Ha sido inspectora de las Colecciones Nacionales en los museos estatales privatizados de su país. Durante seis años fue miembro del Consejo Ejecutivo de ICOM, participó en otros comités del ICOM y durante un año fue directora general en funciones de ICOM en París. Actualmente es asesora senior de la Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos en Amersfoort y está especializada en colecciones coloniales y descolonización, además de copresidir el grupo de trabajo sobre descolonización de ICOM.

[> Artículo en español](#)



Walter D. Mignolo. Profesor Emérito y Distinguido William H. Wannamaker y exdirector del Centro de Estudios Globales y Humanidades de la Universidad de Duke. Experto en colonialidad y decolonialidad, fue investigador asociado en la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, 2002-2020) e investigador asociado honorario en CISA (Centro de Estudios Indios en Sudáfrica) y en la Universidad de Wits (Johannesburgo, 2014-2020). Fue asesor del Instituto de Investigación DOC (Diálogo de Civilizaciones) con sede en Berlín. Es Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Buenos Aires (Argentina), por la Universidad Nacional de Formosa (Argentina) y por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), así como Grado Honorario (Honorary Degree) por la Universidad Goldsmith de Londres.

[> Artículo](#)



Fernanda Celis. Es museóloga, doctorada en Ciencias Humanas por la Universidad de Neuchâtel, Suiza. Sus estudios se dedican al análisis de los sistemas de representación de la alteridad en los museos de etnografía europeos. En la actualidad realiza una investigación posdoctoral como miembro científico de la Casa de Velázquez y está asociada al laboratorio de antropología cultural CANTHEL de la Universidad París Cité.

[> Artículo](#)



Alejandra Linares Figueruelo. Investigadora predoctoral en Sociedad y Cultura (Universitat de Barcelona), especializada en museos satélite, estudios decoloniales y diplomacia cultural. Como alumna de TheMuseumsLab, realizó una estancia en el Humboldt Forum (Berlín) y es becaria FormARTE en el Museo Nacional de Antropología. Formada en arqueología, antropología y gestión cultural, está especializada en museología crítica (UB), políticas culturales comunitarias (FLACSO) y citizen science (ETH Zurich).

[> Artículo](#)



Alicia Castillo Mena. Profesora titular del Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología y directora de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. Arqueóloga especialista en Gestión de Patrimonio Cultural y co-directora del grupo de investigación con el mismo nombre. Sus principales trabajos han estado centrados en aspectos sociales, las relaciones del urbanismo con la arqueología hasta los temas del Patrimonio Mundial en Europa y Latinoamérica. Miembro experto de ICOMOS. ORCID: 0000-0002-9168-1803

[> Artículo](#)



Eloísa Pérez Santos. Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid. Co-directora del grupo de investigación Gestión del Patrimonio Cultural. Docente y coordinadora del Módulo de Uso Social del Patrimonio en el Máster Interuniversitario de Patrimonio Cultural en el siglo XXI: gestión e investigación. Ha desarrollado una dilatada actividad profesional, docente e investigadora en el campo de los estudios de público en museos y la evaluación en distintos contextos de interpretación del patrimonio cultural, entre la que destaca la coordinación científica del Laboratorio Permanente de Público de Museos del Ministerio de Cultura. ORCID: 0000-0003-3852-3328

[> Artículo](#)



Fernando Sáez Lara. Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad Autónoma de Madrid. Pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 2002. Su carrera posterior como museólogo se ha desarrollado siempre en el ámbito del Ministerio de Cultura, hasta acceder mediante concurso a la dirección del Museo Nacional de Antropología en 2013, puesto en el que permanece. Interesado en la transformación del papel social de los museos, ha diseñado un plan estratégico para lograr una institución como agente de diálogo y de mediación interculturales en el contexto de la globalización.

[> Artículo](#)



María de la Cerca González Enríquez. Departamento de Investigación y Colecciones, Museo Cerralbo. Licenciada en Antropología y Etnología de América por la Universidad Complutense de Madrid, técnica de Museos desde 2005, ha centrado su actividad profesional en la gestión documental de las colecciones. Fue la responsable del Departamento de Documentación del Museo de Altamira hasta marzo de 2024, cuando pasó a formar parte del equipo del Museo Cerralbo adscrita al Departamento de Investigación y Colecciones.

[> Artículo](#)



María Sanz Cubells. Departamento de Investigación y Colecciones, Museo Cerralbo. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, máster en Conservación del Patrimonio Cultural por la Universidad Complutense y conservadora de museos desde 2020. Desde entonces, ha desarrollado su actividad profesional en el Museo Cerralbo, donde actualmente gestiona las colecciones de materiales cerámicos y etnografía.

[> Artículo](#)

Presentación

Han pasado tres años desde la aprobación de la nueva definición de museo del ICOM, en la Conferencia General de Praga, y su vigencia es innegable. Contempla al museo con sus funciones históricas, presentes en las definiciones que se han ido sucediendo desde 1946. También actualiza la relación del museo con la comunidad. El museo del presente se ha transformado en un espacio de reflexión, generación de pensamiento crítico, reconciliación, participación e identidad compartida. El museo no tiene fronteras. El museo es un elemento de comunicación y de progreso para y con la ciudadanía. El museo establece un diálogo sobre el desarrollo sostenible, preserva la tradición, conserva artefactos del patrimonio cultural y especímenes del patrimonio natural, y abre nuevos debates sobre la diversidad y la descolonización. El museo tiende puentes con su comunidad. El museo genera sentido de pertenencia en los miembros de su comunidad.

Esta consideración poliédrica del museo se encuadra en un momento de constante cambio. No es casualidad que el tema del Día Internacional de los Museos celebrado el pasado 18 de mayo, que también ha sentado las bases para la Conferencia General del ICOM de 2025, sea «El futuro de los museos en comunidades en constante cambio». Tampoco lo es que estemos inmersos en un proceso de revisión del Código de Ética para los museos del ICOM.

Los debates sobre museos y prácticas de descolonización están en constante evolución, y se manifiestan de forma diferente en distintas partes del mundo. En el Plan Estratégico 2022-2028, el ICOM reconoció el importante papel que los museos han desempeñado en la colonización y esbozó el objetivo de liderar un foro mundial para explorar las cuestiones clave e identificar las mejores prácticas en materia de descolonización y museos. Así, en 2023 se creó un grupo de trabajo sobre este tema para asesorar sobre la forma en que el ICOM puede abordar temas clave en torno a la descolonización, y garantizar una práctica institucional ejemplar, buscando la equidad y la inclusión social. Son numerosas las reuniones, las conferencias y los seminarios web que ICOM y sus diferentes comités organizan en torno a las prácticas de descolonización y a la relación de los museos con sus comunidades.

ICOM España es sensible a los debates actuales, y desde su Consejo Ejecutivo fomentamos el intercambio de conocimiento y la implementación de buenas prácticas profesionales. A actividades como las Visitas Profesionales, los seminarios «Encuentros en la web», cursos de especialización, Jornadas de Museología,

Encuentros de Museología, o el recientemente celebrado seminario «Museos, colecciones y memoria. Diálogos interculturales para la descolonización», organizado junto con el Museo Nacional de Antropología, el Museo de América, la Subdirección General de Museos Estatales, la Asociación de Antropología del Estado Español (ASAE) y el grupo de investigación «Espacio y poder» de la Universidad Complutense de Madrid, se suma la edición de este número de la revista, en el que proponemos una reflexión sobre los museos de antropología y etnografía.

Para concluir este texto, me gustaría señalar cómo desde ICOM creemos que los museos, abordando la problemática social contemporánea, las injusticias pasadas y presentes, tienen un importante papel que desempeñar para contribuir a la paz y defender los derechos humanos. Por ello, os traslado la reciente Declaración del ICOM por la Paz, debida a los acontecimientos mundiales actuales, y a la que el comité nacional de España se ha adherido:

«La Junta Directiva del ICOM reafirma la misión del ICOM de preservar el patrimonio cultural a nivel mundial y juntar a la comunidad museística. El ICOM está profundamente comprometido con el empoderamiento de los museos como una voz fuerte en el fomento del entendimiento mutuo. Los museos conectan y protegen, sin fronteras. Abogamos por la paz para un futuro mejor.»

M^o Auxiliadora Llamas Márquez
Presidenta de ICOM España

En 2019, antes de la interrupción motivada por la pandemia de 2020, ICOM España publicó el nº 16 de *ICOM España CE Digital: Revista del Comité Español de ICOM*, cuyo contenido versó sobre los museos de Antropología con el título *Museos: ¿almacenes de coloniales? Lecturas de lo ajeno en museos propios*. Haciéndonos eco del interés y la repercusión que las políticas sobre este tipo de museos vienen suscitando en los últimos meses, tanto en España como en el resto del mundo, hemos decidido retomar la revista donde la dejamos hace ya seis años y actualizar la mirada sobre los museos etnográficos.

Esta mirada se dirige en torno a tres ejes que articulan los contenidos de este número y las diferentes aproximaciones realizadas por los autores que han colaborado con ICOM España, a los que queremos agradecer su rápida respuesta

a la invitación para participar en la revista. Así, el título elegido para este número es: «Museos de Antropología y Etnografía: identidad, comunidades y prácticas decoloniales».

Xavier Roigé, Ralf Ceplak y Luis Pérez Armiño son autores de los tres primeros artículos, que plantean reflexiones marco sobre los museos etnográficos y los desafíos a los que se enfrentan en el siglo XXI.

Un renovado discurso sobre la identidad, cuyo proceso de elaboración nos presenta Joan Seguí, fue uno de los valores que permitió a l'ETNO de Valencia ser galardonado con el premio EMYA al Museo Europeo del Año en 2023, museo que recibió a los socios de ICOM España en enero de 2024 para intercambiar pareceres sobre los museos etnográficos y la identidad. También sobre la identidad pivota el Museo de los Pueblos Leoneses, presentado por Francisco Javier Lagartos.

La relación estrecha con sus comunidades es clave para desarrollar y mantener los vínculos sociales y la razón de ser de los museos etnográficos, tema que también trató ICOM España en sus últimas Jornadas de Museología, celebradas en Madrid en noviembre de 2024, y donde se disertó largamente sobre este trabajo con la comunidad en el caso concreto de la Red Museística de Lugo, que Encarna Lago dirige y nos relata en este número. También presentamos interesantes trabajos vinculados con las comunidades de L'Ecomuseu de les valls d'Aneu (Jordi Abella) y del Museu del Ter (Pere Casas y Carles García).

Por otra parte, la descolonización está monopolizando gran parte del debate museístico actual en el mundo. ICOM ha puesto en marcha en 2023 un grupo de trabajo específico sobre el tema, del que nos habla Hanna Pennok; y nuestro Comité Español colaboró el pasado año en la celebración del Seminario «Museos, colecciones y memoria. Diálogos interculturales para la descolonización», con la intención de fomentar la reflexión crítica sobre este nuevo marco de pensamiento en que se mueven los museos y en el que esperamos animar a participar a todos nuestros socios. Una entrevista con Walter Mignolo y una interesante reflexión de Fernanda Celis nos pueden proporcionar herramientas para ello.

Finalmente, queremos señalar que con este n^o 18 presentamos una nueva etapa de la revista que, con nuevo diseño y estructura, deseamos sea más accesible y abierta a las propuestas y aportaciones de todos los socios y socias de ICOM España.

Eva M^o Alquézar Yáñez

Coordinadora de la edición de este número

Del pasado al futuro: los museos etnológicos y sus desafíos en España

> **Xavier Roigé**

Profesor de Antropología Social y Museología de la Universitat de Barcelona

RESUMEN: Los museos etnológicos comprenden tres categorías distintas: los de otras culturas, los nacionales y regionales, y los locales. Aunque comparten desafíos comunes, como adaptar sus contenidos y museografías a los cambios sociales, sus enfoques y problemas son diversos. Estos museos abordan tanto el pasado como temas actuales, lo que los hace vulnerables a cuestionamientos políticos y sociales. En España, han enfrentado desafíos significativos debido a cambios políticos y sociales, obligándolos a repensar sus discursos y modelos. Las estrategias de renovación varían, desde enfoques interdisciplinarios hasta perspectivas críticas, influenciadas por factores internos y el uso político y social de los museos. Este artículo repasa la evolución de estos museos en España y sugiere cuáles son sus principales retos.

PALABRAS CLAVE: museos de antropología, museos etnológicos, museos e identidades

ABSTRACT: Ethnographic and anthropological museums fall into three distinct categories: those of other cultures, national and regional, and local. Although they share common challenges, such as adapting their content and museographies to social changes, their approaches and problems are diverse. These museums address both the past and current issues, making them susceptible to political and social questioning. In Spain, they have faced significant challenges due to political and social changes, forcing them to rethink their discourses and models. Renovation strategies vary, from interdisciplinary approaches to critical perspectives, influenced by internal factors and the political and social use of museums. This paper reviews the evolution of these museums in Spain and suggests what their main challenges are.

KEYWORDS: anthropology museums, ethnological museums, museums and identities

Hablar de museos etnológicos implica abordar una variedad de museos muy distintos que se agrupan principalmente en tres grandes categorías: los que tratan de otras culturas, los de tipo nacional y regional, y los de tipo local. Aunque comparten similitudes y problemas similares, sus diferencias, lógicas y debates son muy distintos. Sin embargo, todos ellos se enfrentan al desafío común de adaptar sus contenidos y museografías a los cambios sociales que experimentan nuestras sociedades. Estos museos no solo se ocupan del pasado, sino que también abordan temas actuales y, por ello, su transformación es más compleja estando más sujetos a cuestionamientos por su contenido político y social, relacionado con las identidades, las formas de vida y los grandes debates sociales. Aunque a veces el público los percibe como museos «anticuados» que muestran formas de vida superadas o como idealizaciones de un pasado lejano, en realidad, son espacios que tratan sobre las identidades y, por lo tanto, son susceptibles de generar debate social según cómo presenten la sociedad.

«Hablar de museos etnológicos implica abordar una variedad de museos muy distintos que se agrupan principalmente en tres grandes categorías: los que tratan de otras culturas, los de tipo nacional y regional, y los de tipo local»

Al igual que en otros países, los museos etnológicos de España han tenido que enfrentar considerables desafíos en las últimas décadas. Por una parte, en cuanto a sus contenidos, ya que los cambios políticos y sociales han vuelto obsoletos los antiguos discursos sobre la vida tradicional. Para adaptarse a una sociedad multicultural y con preocupaciones sociales muy distintas, han tenido que superar la perspectiva folklórica y enfrentarse a los desafíos contemporáneos (Ballargeon y Bergeron, 2017). Esto les ha obligado a repensar sus discursos y temas, la manera de presentar el pasado y la reflexión sobre el presente, así como a redefinir sus modelos. Por otra parte, sus museografías han envejecido y, en muchos casos, los objetos expuestos han dejado de captar la atención del público sin una renovación significativa, que no siempre es posible por sus recursos generalmente limitados.

En España, los modelos y estrategias de renovación adoptadas por estos museos han sido muy diversas. Mientras que algunos se han renovado a fondo y se han transformado en museos de sociedad de carácter interdisciplinario, otros han adoptado una perspectiva crítica. Sin embargo, muchos mantienen relatos y

museografías más clásicas, presentando una visión del pasado casi fosilizada y alejada de la sociedad actual. La diversidad de modelos museísticos tiene que ver, por supuesto, con las circunstancias internas de cada museo (colecciones, papel de las disciplinas científicas, presupuestos, proyectos de sus directores y conservadores), pero sobre todo es el uso político y social de estos museos lo que permite explicar mejor las decisiones para adoptar uno u otro modelo o para transformarse en mayor o menor medida. Podríamos decir que es el papel que juegan los museos en la construcción de los relatos sobre la identidad nacional, regional o local lo que determina el apoyo que reciben de los distintos gobiernos.

«En España, los modelos y estrategias de renovación adoptadas por estos museos han sido muy diversas. Mientras que algunos se han renovado a fondo y se han transformado en museos de sociedad de carácter inter-disciplinario, otros han adoptado una perspectiva crítica»

Dado que los problemas son distintos, en las páginas siguientes trataremos los diferentes tipos de museos –de otras culturas, de carácter estatal, de carácter regional y de carácter local–, para luego señalar en las conclusiones los grandes desafíos que afrontan.

Los museos de culturas extraeuropeas: «todo pasa, menos el pasado»

Al igual que en otros países, los museos sobre las culturas extraeuropeas se enfrentan a debates sobre sus colecciones, sus contenidos, la forma de superar el colonialismo y su papel en una sociedad multicultural (Van Geert, 2020). Como señalamos en un artículo anterior (Roigé, 2024), la descolonización de los museos españoles parece más «difícil», no tanto por la voluntad de sus responsables y técnicos –que desde hace años reclaman la necesidad de modificar los discursos de sus exposiciones permanentes y que han planteado muestras temporales críticas con el pasado colonial– sino por las dificultades políticas de abordar una reflexión política sobre nuestro pasado colonial. Sin duda, ello es complicado en cualquier país: enfrentarse al pasado no es fácil

ni es admitido políticamente por parte de la sociedad. Como dice una frase que nos introduce al renovado AfricaMuseum de Bruselas, «todo pasa, menos el pasado»: remover el pasado implica sobre todo revisar el presente. En todo caso, la renovación de los museos españoles de este tipo ha sido mucho menor comparada con la que han abordado países cercanos como Francia, Bélgica, Países Bajos y Alemania, aunque con enfoques muy distintos: desde modelos estéticos en los que los objetos son presentados como si fuesen obras de arte (Branly, París) hasta enfoques poscoloniales o críticos que revisan y cuestionan el pasado, reconvirtiendo sus colecciones en una reflexión sobre el racismo, la explotación colonial o la multiculturalidad (AfricaMuseum, Bruselas; Wereldmuseum, Amsterdam; Rautenstrauch-Joest, Colonia; Ethnologisches Museum, Berlin; entre otros).

«Al igual que en otros países, los museos sobre las culturas extraeuropeas se enfrentan a debates sobre sus colecciones, sus contenidos, la forma de superar el colonialismo y su papel en una sociedad multicultural»

Tres factores clave explican por qué los museos españoles no han abordado a fondo esta necesaria transformación. Primero, las colecciones de los museos españoles son mucho más reducidas en comparación con las de otros países europeos, a pesar del largo proceso colonial en América, por lo que tienen un peso museológico menor. Por ejemplo, el Museo de América cuenta con 25.000 objetos, el Etnològic i de les Cultures del Món, con 70.000 (incluyendo objetos de origen peninsular), y el Nacional de Antropología, con 21.000. En comparación, el Branly de París tiene 300.000 objetos, el AfricaMuseum de Bruselas, 120.000, y el Wereldmuseum de Ámsterdam, 340.000. En segundo lugar, el escaso interés de la antropología académica hacia los museos, debido a su desarrollo más tardío (en los años setenta del siglo XX), contrasta con otros países donde la antropología nació a partir de los museos, en plena «edad de oro» de estas instituciones (finales del siglo XIX/principios del XX). En tercer lugar –más recientemente–, las dificultades políticas para el reconocimiento del pasado colonial de España han frenado su renovación, especialmente en cuanto a sus exposiciones permanentes (Roigé y Canals, 2024).

Así, la actual exposición permanente del Museo de América fue renovada en 1994 bajo la idea de un «encuentro cultural», y este es aún el discurso expuesto.

Los conquistadores se muestran como exploradores, casi como científicos, destacando la diversidad social, política, religiosa y estética, pero omitiendo los cinco siglos de colonización y la aniquilación de esa diversidad. Por el contrario, el museo ha realizado cambios considerables en cuanto a las exposiciones temporales con títulos que marcan claramente un carácter diferente como «Vulnerables vulnerados. Puentes hacia la construcción de sociedades inclusivas en Latinoamérica» (2024) o «La esclavitud y el legado cultural de África en el Caribe» (2021), junto a cambios en cartelas, sustituyendo por ejemplo «La emigración africana» por «El comercio de esclavos». Por su parte, el Museo Nacional de Antropología –que tiene también una exposición permanente clásica presentada por continentes– ha seguido una línea similar con proyectos como «Personas que migran, objetos que migran...», que se aproximaba a las realidades de los inmigrantes latinoamericanos en la ciudad, convocando a asociaciones de inmigrantes ecuatorianos e invitándolos a aportar testimonios, objetos y fotografías (Soguero, 2016). También ha realizado exposiciones como «Migración y cultura. Un Madrid en la frontera de lo visible» (2024) o «El gran experimento. ¿El fin de la esclavitud?» (2022) [\[Fig. 1\]](#)

En Barcelona, el actual Museu Etnològic i de les Cultures del Món ha tenido una trayectoria distinta. Durante la primera década de 2000, el entonces Museu Etnològic inició una nueva línea de exposiciones que abarcaban desde las culturas tradicionales hasta la interculturalidad, promoviendo el diálogo y el reconocimiento entre culturas, y trabajando con las comunidades inmigrantes. Pero en 2015, el Ayuntamiento decidió crear otro museo, el Museu de les Cultures del Món, con las colecciones extraeuropeas del museo y otras donaciones de coleccionistas particulares. Este nuevo museo, ubicado en una zona turística, cerca del Museu Picasso, adoptó una estrategia de renovación similar a otros museos que presentan los objetos etnológicos como obras de arte (Roigé, Van Geert, Arrieta-Urtizberea, 2019), con un diseño aséptico que agrupa la colección por continentes y zonas culturales, sin alusiones al colonialismo. Muchas críticas al Quai Branly son aplicables aquí (Price, 2007), agravadas por tratarse de una colección más reducida y con menor contenido narrativo. Tras un cambio municipal y tras fuertes debates, ambos museos se fusionaron nuevamente solo un año después de la apertura del último. Las nuevas exposiciones temporales adoptaron una línea crítica con el colonialismo, como «lukunde. Barcelona metròpoli colonial» (2015) y «Ifni. La mili dels catalans» (2017), que reflexionaban sobre los últimos territorios coloniales de España en África y analizaban la participación de Barcelona en esos procesos.



FIG. 1 Exposición «El gran experimento. ¿El fin de la esclavitud?»
Museo Nacional de Antropología (2022/2023).
Mediante una instalación artística, se señalaba la persistencia de la esclavitud mediante
nuevas formas. En la imagen se comparaba la ocupación de una nave de esclavos y una
patera.

Fotografía: Xavier Roigé

[> Volver al artículo](#)

Aunque las trayectorias son distintas, han sido sobre todo razones políticas las que han hecho que estos museos estén aún muy lejos de las transformaciones experimentadas por los antiguos museos coloniales de otros países (Van Geert, 2020). En los últimos años, los debates públicos y políticos han estado marcados por la descolonización de estos museos. Cuando en 2022 el director del Museo Nacional de Antropología declaró que era necesario abordar la descolonización de los museos españoles, se inició un fuerte debate público en el que algunos sectores de la prensa conservadora criticaron duramente esta posibilidad (Rojo, 2022), lo que llevó al Ministerio a silenciar el tema. Argumentaban que España no tenía un pasado colonial y señalaban la «sinrazón de culpar a los contemporáneos por la exposición de un patrimonio que define la identidad nacional» (González, 2022). En 2024, el actual ministro de Cultura proclamó la necesidad de descolonizar los museos, para lo que se han creado comités de expertos que redactarán informes técnicos para elaborar un anteproyecto en 2025. Como indicábamos en un artículo previo (Roigé y Canals, 2024), el gran reto no es museológico, sino político: las acciones descolonizadoras y de cambio expositivo en los museos de otros países (Alemania, Bélgica, Países Bajos) han sido precedidas de procesos de reconocimiento político del pasado colonial, algo a lo que España aún sigue negándose, y ello es siempre un paso previo a cualquier renovación expositiva.

El proyecto fallido de un museo de identidad nacional española

A nivel estatal, los intentos para crear un museo nacional de carácter etnográfico han sido diversos, pero ninguno ha acabado consolidándose. El Museo del Pueblo Español, creado en plena República, en 1934, fue pionero en la museología moderna. Como se indica en su decreto fundacional, nació para «recoger las obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar de la masa anónima popular». Fue concebido como un museo de etnografía, folklore y artes populares, y sus fondos procedían del Museo del Traje Regional e Histórico y de otras colecciones. Desde entonces, han sido múltiples las vicisitudes y cambios organizativos del museo, que ha permanecido cerrado la mayor parte de los años de su historia a pesar de contar con una importante colección (Arrieta-Urtizberea, Seguí y Roigé, 2020).

Tras el cambio democrático (1977), la política museística estatal se centró en la creación o transformación de grandes museos de arte (Holo, 1999), y el Museo del Pueblo Español nunca llegó a ser una prioridad política. En 2002, el gobierno socialista propuso la unificación de este museo y el Nacional de

Antropología para crear un gran museo que mostrara la diversidad de España en el contexto de otras culturas (Carretero, 1994). Sin embargo, esta unificación no se materializó, y en 2004 el gobierno del Partido Popular volvió a separar ambas instituciones con el objetivo de distinguir entre «nuestra» cultura y la de los «otros». Además, en 2004 se creó el Museo del Traje, centrado en la historia de la moda, que aprovechó parte de la colección del antiguo Museo del Pueblo Español, pero no sus fondos etnológicos, que quedaron desde entonces en la reserva. Con el regreso de los socialistas al poder, se decidió darle un nuevo giro, proponiendo la creación de un nuevo Museo Nacional de Etnografía (MNE) que tendría su sede en Teruel (2009). Estaba previsto que el MNE ocupara un edificio de 22.000 metros cuadrados construidos y que se invertirían 28 millones de euros. Aspiraba a mostrar desde una perspectiva antropológica la unidad y la diversidad de las culturas de todo el país. Como señalaba Mingote (2009:228), el MNE «pretende ser un museo en el que se reflexione sobre hechos culturales, sobre las culturas, a través de objetos asociados a la vida cotidiana», añadiendo que «se presentarían temas que tienen que ver con la creación y mantenimiento de pautas culturales, tales como la educación, el género, la identidad, la higiene y la salud, la alimentación, el trabajo y las técnicas, las creencias y la fiesta y la diversión». El proyecto, que se inspiraba en un enfoque renovador en la línea de los museos de sociedad, nunca se materializó: se aplazó en 2007 debido a la crisis económica pese a que se había elaborado gran parte de la propuesta arquitectónica y se habían invertido cerca de 1,3 millones de euros, y fue definitivamente cancelado en 2018, aunque en 2022 se le destinó una nueva partida presupuestaria a la vez que se anunciaba la continuidad del proyecto.

Aunque los argumentos señalados para su cancelación fueron fundamentalmente financieros, primó sobre todo el escaso interés político por este tipo de museo, las dificultades para definir su contenido museológico y su ubicación (Fernández de Paz, 2015). Estos problemas para crear un museo estatal de carácter etnológico no son exclusivos de España y todos los procesos de renovación resultan polémicos. Generalmente, los antiguos museos etnológicos se han renovado siguiendo el modelo de los museos de sociedad y de civilización: son de carácter interdisciplinario, fusionan distintos museos y se basan en exposiciones de referencia. Es el caso del antiguo Musée National des Arts et Traditions Populaires (ATP) de París, transformado en el Musée de la Civilisation de l'Europe et la Méditerranée, ahora en Marsella, o de museos de Canadá, Países Bajos o Alemania. ¿Por qué en España no se ha conseguido aún realizar un museo de este tipo? Las razones son diversas, pero cabría destacar el escaso peso de los museos de temática social frente a los de arte, y el reducido interés de la antropología académica por estos museos. Además, hay otros

dos motivos relevantes: la resistencia de académicos y conservadores de cada disciplina a abrirse a modelos interdisciplinarios (Drouguet, 2015) y la dificultad para construir un relato sobre la identidad nacional. ¿Cómo abordar un discurso sobre la identidad de España, incluyendo su diversidad cultural y política, sin un consenso político? Los nuevos museos de sociedad son reelaboraciones de antiguas narrativas de identidad, representadas con nuevos conceptos, ideas y valores. Estos museos representan «nuevas» visiones y «nuevos» símbolos del país y buscan equilibrios entre el discurso nacionalista de la historia, la multiculturalidad y las diversas identidades que conviven en el propio país (Alcalde, Boya y Roigé, 2010, 153).

Distintos modelos de transformación de los museos etnológicos regionales

La historia de este fracaso a nivel estatal se contrapone a la existencia de una veintena de museos etnológicos de carácter regional, dependientes de las comunidades autónomas, las diputaciones provinciales o los municipios (Roigé, Arrieta y Canals, 2022). Los primeros se crearon entre finales del siglo XIX y principios del XX como resultado del interés por el folklore, y coincidiendo con las reivindicaciones políticas y culturales de las regiones en ese momento (Museo de Canarias, 1879; Museo de Cáceres, 1898; Euskal Museoa, 1921). Su modelo museográfico tenía que ver sobre todo con la exposición de «antigüedades», como consecuencia del interés despertado entre las burguesías locales por las formas de vida del pasado rural y, también, por influencia de los modelos de los museos regionales franceses y alemanes. Una segunda ola de creación de museos se produjo en pleno franquismo: aunque la dictadura intentó borrar todas las huellas de las diferencias regionales mediante una uniformización cultural, sí permitió el folklore dado su carácter conservador, de manera que estos museos desarrollaron discursos que incidían en tradiciones regionales instrumentalizadas políticamente (Arrieta, Seguí y Roigé, 2020). Fue el momento de la creación de museos como el Etnológico de Castilla y León (1944), Etnográfico de Navarra (1966) y Etnológicos de Zaragoza (1956), Mallorca (1961), la Rioja (1963), Cantabria (1966), del Pueblu d'Astúries (1968) o de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (1972). Finalmente, otra serie de museos nacieron a partir del cambio democrático (después de 1977), coincidiendo con la afirmación de las identidades que se estaban reivindicando con la configuración de las autonomías, y tenían una fuerte influencia de la nueva museología. Es el caso del Museu do Pobo Galego (1977) y del Museu Valencià d'Etnologia (1983).

Desde los años 1990, y como consecuencia de la implantación de las políticas museísticas de las diversas regiones, los museos regionales etnográficos –la mayoría ya anticuados en sus museografías y discursos– tuvieron que enfrentarse a una necesaria transformación de acuerdo con los problemas políticos y las preocupaciones sociales y culturales del momento. Todos los museos desarrollaron planes más o menos ambiciosos de reforma, pero con resultados muy distintos, aunque básicamente podemos observar cuatro grandes líneas:

1. la persistencia de museos etnográficos tradicionales;
2. la adopción del modelo de museo al aire libre (Muséu del Pueblu d'Astúries);
3. los basados en la museología crítica (L'Etno);
4. la reconversión en museos de sociedad (San Telmo Museoa).

Muchos de estos museos siguen anclados en un discurso folklórico que focaliza su mirada hacia el mundo rural y sus expresiones agro-campesinas. De hecho, la mayoría de los museos se «modernizaron» ya hace muchos años sobre la base de la influencia del modelo que Rivièrre había diseñado para el ATP de París en los años setenta/ochenta, como es el caso del Museu do Poble Galego o el de Artes y Tradiciones Populares de Sevilla. En estos casos, la ordenación temática de sus exposiciones permanentes (economía, creencias, organización social, etc.), la primacía del objeto y una cierta museografía oscura recuerdan esa influencia, ya lejana. Una renovación mucho más profunda es la que ha ido experimentando el Museu del Pueblu d'Astúries, planteado como un conjunto de distintos museos, archivos, fototeca y actividades.

El museo más destacado actualmente es l'Etno de Valencia [\[Fig. 2\]](#), con una atrevida propuesta inspirada en la museología crítica. Más que una «museología etnológica» adopta una «etnología museológica», con exposiciones que superan el estadio descriptivo del pasado para convertirse en testimonios de reflexión y comparación (Cruz y Seguí, 2005). Siguiendo los planteamientos museísticos de Hainard (2007), l'Etno se arriesga a interpretar, reflexionar, perturbar y asumir las consecuencias (Cruz y Seguí, 2005). El título de su exposición actual de referencia es «No es fácil ser valenciano», incidiendo en una visión de la identidad regional basada en la multiculturalidad. Como se dice en su guía, «todas las identidades culturales, también la tuya, están sujetas a contradicciones, tensiones y falta de unanimidad. Mientras hay personas que las ven como un hecho positivo, otras las detestan; mientras unas solo defienden la suya, con postulados excluyentes, otras prefieren la multiculturalidad. Lo que parece claro es que, lejos de ser una cuestión cerrada,



FIG. 2 L'Etno, Valencia: Parte de la exposición de referencia, donde a través de objetos contemporáneos e históricos se analizan las relaciones sociales, económicas y políticas de la sociedad valenciana. La exposición le permitió ganar el Premio al mejor museo europeo 2023.

Fotografía: Xavier Roigé. > [Volver al artículo](#)

la identidad cultural está en continua evolución, en un diálogo constante entre las diferentes sensibilidades presentes en la sociedad».¹

Su museografía responde también a este planteamiento crítico. El museo ganó en 2023 el Premio al Museo Europeo del Año (European Museum of the Year Award, EMYA) por su compromiso con las comunidades locales, su concepto y su museografía, convirtiéndose en un referente internacional de museo etnológico.

Finalmente, nos encontramos con museos que han adoptado plenamente el modelo de museo interdisciplinario de museos de sociedad, como el San Telmo Museoa, en Donostia-San Sebastián. Este museo, creado en 1900, ya había sufrido importantes transformaciones, pasando de ser un museo de bellas artes e historia a un museo de etnografía y folklore. Pero su reforma total (2012) le llevó a una nueva concepción bajo la definición de «Museo de la sociedad

¹ Presentación de la exposición en <http://www.letno.es> (Consulta: 16/2/2025)

vasca». La cuestión de la identidad vasca es el eje conductor de su exposición de referencia, que se articula a través de reflexiones sobre los «desafíos de nuestra sociedad» (Europa, paz, desarrollo sostenible, multiculturalismo o igualdad de género); «las huellas de la memoria» (hechos históricos clave) y el «despertar a la modernidad» (la sociedad actual).² En palabras de su directora, «en sus espacios, el museo reflexiona sobre el pasado cultural e histórico como germen de la sociedad actual, abierto al debate contemporáneo» (Soto, 2009).

«Más que una 'museología etnológica' adopta una 'etnología museológica', con exposiciones que superan el estadio descriptivo del pasado para convertirse en testimonios de reflexión y comparación»

En Cataluña se intentó también hacer un proyecto inspirado en el modelo de museo de civilización, aunque hasta el momento ha sido una iniciativa fallida. Lanzada la idea en 2009, ha tenido distintos proyectos, siendo el último de 2017. Se trataba de un ambicioso proyecto de un museo nacional catalán que debía reunir los museos de Arqueología, Historia y Etnología. Esto se justificó por razones económicas y técnicas, pero también por el deseo de crear un museo atractivo y emblemático: «un museo que tratara de la memoria de las sociedades, de la memoria histórica, pero también de una presentación de la sociedad del presente y del futuro, un museo de la era de la globalización para las nuevas generaciones» (Boya, 2013). La propuesta desató fuertes polémicas, similares a las que han surgido en otros países, sobre dos aspectos: las críticas disciplinarias y el discurso de identidad catalana del proyecto. La resistencia disciplinaria fue muy importante y poco después de la publicación del primer proyecto se impulsó un manifiesto de arqueólogos que defendían la continuidad de un museo arqueológico como necesario en un país «normal» (Prats, 2007:175). La superación del peso de las disciplinas es uno de los principales inconvenientes para la creación de museos de sociedad interdisciplinarios en España, porque la mirada al pasado continúa siendo determinante por parte de los especialistas y conservadores centrados en sus disciplinas. Al mismo tiempo, los debates sobre cómo mostrar la identidad catalana fueron aún más intensos. En 2017, el gobierno catalán aprobó su creación, pero limitado a un Museo de

² https://www.santelmomuseoa.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&id=76&Itemid=79&lang=es (Consulta: 16-2-2025)

Historia y Arqueología. ¿Significa esta vuelta a la denominación de «historia» el regreso a modelos más convencionales y una crisis del modelo de museos de sociedad, con una pérdida de peso de los museos etnológicos?

Los museos locales etnológicos: de la ecomuseología a la sostenibilidad

Mientras que –como hemos visto– a nivel nacional y regional los museos no suelen ser referentes en sus territorios, los museos etnológicos se configuran como los referentes a nivel local, siendo en muchos casos los únicos museos existentes. Es el tipo de museo más frecuente en España: según la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas de 2022, de las 1.492 instituciones reconocidas en España, la tipología más frecuente es precisamente la de los museos de etnografía y antropología (246, un 16,5 % del total). A ellos habría que añadir otros considerados como generales o de historia, pero con parte de colecciones etnográficas. Otros indicadores sugieren la importancia que estos museos tienen a nivel local: un 70 % del total de los museos etnológicos se encuentran en poblaciones de menos de 10.000 habitantes; y en los municipios de menos de 2.000 habitantes un 40 % de sus museos son de carácter etnológico. Ahora bien, dos datos más de estos museos nos ayudan a entender sus características: son la tipología de museo menos visitada (solo una media de 6.932 visitantes/año por museo abierto, frente a la media general de 34.608) y los que cuentan con menos personal (una media de 4,2 personas por museo, frente a la media general de 10,1). Es decir, existe un gran número de museos etnológicos, pero estamos ante unos museos generalmente pequeños, con pocos visitantes y dotados de pocos recursos.

La existencia de los museos etnológicos locales tiene una larga historia. Algunos, como el Arqueológico y Etnológico de Granada (1878) o el Etnográfico de Ripoll (1929) fueron creados a finales del siglo XIX y principios del XX, y otros, incluso, durante el franquismo, con un proceso similar al que hemos descrito para los museos regionales –como el de Cerámica de Manises (1967), el Municipal de Requena (1968) o el de Arte Precolombino Felipe Orlando (1970)–. Pero fue tras el final de la dictadura cuando la euforia cultural de la época y el interés por el patrimonio conllevó la creación de un gran número de museos locales y comarcales que hacían referencia a la tradición y la identidad local, la mayoría de los cuales surgieron a partir de iniciativas sociales y de una gran dosis de voluntarismo. Aunque la mayoría

de estas instituciones disponían de recursos muy limitados, muchas de las iniciativas fueron un elemento importante de sensibilización y de renovación museológica, siguiendo las bases teóricas de la nueva museología y aproximándose a la noción de territorio y comunidad como elementos clave. Surgieron en las distintas autonomías museos locales con un fuerte carácter identitario, especialmente en el País Vasco, Galicia, Cataluña y Valencia (Navajas, 2020). En este sentido, la ecomuseología –que combina el patrimonio natural con el etnológico y cultural en edificios *in situ*, dando un valor muy destacado a la participación de la comunidad local– tuvo una influencia destacada. Se crearon no solo ecomuseos, como el de Les Valls d'Àneu (proyectado a finales de los ochenta y abierto en 1994), sino también un gran número de museos locales basados en los principios de la nueva museología. Museos como el del Val d'Aran (reformado en 1984), el del Montsià (1983), el Etnològic del Montseny (1984), el Ángel Orensanz y Artes de Serrablo (1979), el de Olivenza (1991), el de l'Horta d'Almàspera (1999) o el de Ceràmica de Paterna (1980), entre muchos otros (Alcalde y Rueda, 2012; Rueda, 2024), comportaron la expansión de una museología local de carácter social. Durante esos años, el papel del patrimonio etnológico y de los museos locales fue crucial para la reivindicación de identidades locales (Alcalde y Rueda, 2012) y como recurso para el desarrollo económico local (Prats, 2007), jugando un rol importante en la economía, el turismo y la identidad local. Muchos de esos museos continúan siendo un referente y están profundamente imbricados con la población local.

La creación y reforma de museos se intensificó desde finales del siglo XX y principios del XXI. Entre 2000 y 2007 hubo una auténtica inflación patrimonial con proyectos que buscaban originalidad y modernidad, y que provocaron cambios sustanciales en el panorama museístico. Durante esos años, antes de la crisis económica, coexistieron proyectos basados en la museología de inspiración social con otros de raíz económica, enfocados principalmente al turismo. Además, si en las décadas anteriores los museos surgieron sobre todo de iniciativas sociales, en este período muchos museos locales fueron resultado de proyectos de instituciones públicas con el objetivo de desarrollar el turismo o contribuir al desarrollo social. Muchas pequeñas localidades crearon infraestructuras museísticas, especialmente centros de interpretación, a menudo sin una planificación adecuada ni cálculos sobre su mantenimiento, supervivencia y captación de públicos. En muchos casos, empresas externas diseñaron los productos, las escenografías e incluso los temas. La lógica económica parecía triunfar sobre la comunitaria, y muchas pequeñas comunidades locales confiaron en la expansión del turismo rural para consumir

productos patrimoniales. Aunque muchos proyectos ya iniciados se abrirían más tarde, la crisis económica de 2007 fue devastadora para los pequeños museos locales debido a los recortes de presupuestos públicos, lo que les obligó a reducir actividades, externalizar servicios, reducir horarios de apertura e incluso perder puestos de trabajo (Roigé, Fernández, Arrieta-Urtizberea, 2008). Justo cuando los museos se estaban recuperando de los efectos de la crisis, la pandemia afectó también a los museos locales, mostrando de nuevo la fragilidad de sus recursos (Arrieta-Urtizberea, Roigé, Seguí, 2023).

Resulta paradójico constatar que, en el caso de los museos locales, los que tienen mejores condiciones para sobrevivir y adaptarse a unas condiciones económicas adversas son los que cuentan con una mayor base social –entre ellos se encuentran los ecomuseos y los museos etnológicos, creados con una mayor perspectiva social–, mientras que aquellos que fueron creados con menos apoyo social se encuentran en peores condiciones.

Como consecuencia de esta evolución, encontramos una gran diversidad de museos locales de carácter etnológico, que se pueden agrupar en cuatro tipos principales. En primer lugar, los museos «tradicionales», generalmente con pocos recursos, que ofrecen una visión nostálgica del pasado con exposiciones centradas en colecciones de herramientas agrícolas y objetos domésticos, presentando una imagen de una sociedad congelada (Roigé y Arrieta-Urtizberea, 2014). Estos museos suelen tener una museografía envejecida y una débil transformación museográfica. En segundo lugar, los museos dedicados al «patrimonio industrial», con colecciones creadas por las transformaciones industriales de finales del siglo XX, que dejaron grandes espacios sin uso (como antiguas fábricas y colonias industriales) y colecciones de maquinarias. Estos museos buscan preservar la memoria y la identidad de un pasado industrial que experimentó rápidas transformaciones con la desindustrialización. En tercer lugar, los museos basados en la «museología social», que han adaptado sus contenidos para explicar los cambios y transformaciones sociales. Aunque su origen está en la nueva museología y la ecomuseología, muchas de estas instituciones han evolucionado para adaptarse a los cambios sociales actuales. Deberían denominarse museos basados en la neomuseología social. Muchos de ellos han innovado para mejorar la experiencia del visitante con actividades como las visitas teatralizadas del Ecomuseu de les Valls d'Àneu [Fig. 3] y las experiencias gastronómicas del Museu de la Pesca de Palamòs [Fig. 4], o han reorientado sus colecciones para abordar temas actuales como los problemas económicos, la sostenibilidad o el cambio climático,

FIG. 3 A través de experiencias teatralizadas, los museos pueden presentar mejor sus contenidos. Esperanceta de Casa Gassia es un personaje creado dentro del Ecomuseu de les Valls d'Àneu que, desde una forma divertida explica las formas de vida del pasado y sus contradicciones.

Fotografía: Xavier Roigé.

[> Volver al artículo](#)



FIG. 4 Los museos etnológicos buscan nuevas formas para presentar sus contenidos. L'Espai del Peix (Espacio del pescado) es una iniciativa del Museu de la Pesca de Palamòs en la que el público asiste a un *show-cooking* en el que se intentan recuperar antiguas recetas y pescados menos utilizados, con la colaboración de pescadores que explican sus conocimientos.

Fotografía: Xavier Roigé.

[> Volver al artículo](#)



como en el Museu Terra [\[Fig. 5\]](#). Finalmente, existen «museos de diseño», productos no tanto de una base social sino proyectados con buenos recursos museográficos y escénicos, pero menos anclados en las comunidades donde están implantados.



FIG. 5

El actual Museu Terra (antes Museu de la Vida Rural de l'Espluga de Francolí) ha reorientado su antigua colección sobre la sociedad del pasado agrícola, para reflexionar sobre los retos de la agricultura actual, desde los riesgos económicos hasta la sostenibilidad y los efectos del cambio climático.

Fotografía: Xavier Roigé

Conclusiones e interrogantes finales

A partir de las características mencionadas, surgen diversos interrogantes sobre el futuro de los museos etnológicos. Aunque existen debilidades y problemas a considerar, también hay grandes potencialidades que nos permiten abordar el futuro con optimismo. Para terminar, podemos señalar los retos que consideramos más destacados:

1. Superar el desinterés académico. Aunque ha habido una mejora en la actitud de los profesionales de la antropología hacia el patrimonio etnológico, la museología etnológica sigue ocupando un papel secundario en los intereses académicos y científicos. Es crucial fomentar un mayor interés entre los estudiantes y profesionales de la antropología, ya que este campo ofrece numerosas oportunidades profesionales.

2. Superar la imagen nostálgica del pasado. El patrimonio etnológico debe ser visto como una opción de futuro, no solo como una mirada nostálgica al pasado. Es importante incluir temas actuales en las exposiciones, como la inmigración, la diversidad cultural, los conflictos y las transformaciones sociales, tanto en museos rurales como urbanos
3. Transformarse en museos de sociedad. Los museos etnológicos deben convertirse en museos de sociedad, abordando de manera interdisciplinaria los retos sociales actuales. Esto es especialmente relevante para los museos estatales o regionales, que tienen más recursos para promover debates sociales. La colaboración con otras disciplinas es esencial para abordar nuevos temas y enfoques museográficos.
4. Decolonizarse. Es fundamental decolonizar y sobre todo transformar las exposiciones permanentes de los museos dedicados a otras culturas. Aunque este objetivo puede ser políticamente complicado, es necesario para todos los museos etnológicos.
5. Crear nuevos marcos teóricos. Los museos locales son vitales en un mundo globalizado ya que proporcionan referentes de identidad local. Sin embargo, deben replantear su función y objetivos, mostrando mayor especificidad y adaptándose a los cambios en la noción de comunidad y patrimonio.
6. Potenciar las redes de museos etnológicos. La creación de redes de museos etnológicos en distintas autonomías ha demostrado ser eficaz para superar el aislamiento de los pequeños museos. Estas redes permiten la colaboración en términos conceptuales, museográficos y de personal.
7. Redefinir las colecciones. Los museos deben reconsiderar qué conservar del presente para las generaciones futuras y cómo coleccionar objetos virtuales, como imágenes y relatos en redes sociales. Dos aspectos son decisivos: ¿qué conservar de nuestro presente para las generaciones futuras? ¿Cómo coleccionar los objetos que aparecen sólo virtualmente (imágenes, relatos en las redes sociales, memes, vídeos, memoria social)? Las acciones desarrolladas por los museos etnológicos durante el período COVID-19 ofrecen pistas de cara al futuro.
8. Profundizar en su función social. Retomar y profundizar los principios de la museología social puede ser un antídoto contra las presiones neoliberales de crecimiento ilimitado. Los museos deben centrarse en su función social y cultural.
9. Replantear su sostenibilidad. Los museos deben revisar sus esquemas y su cultura organizativa para abordar los retos de la sostenibilidad. Esto incluye repensar el concepto de colección y adoptar prácticas sostenibles.

10. Adaptarse a las nuevas tecnologías y formas de comunicación. Es crucial que los museos etnológicos se adapten a ellas para atraer a un público más amplio y diverso. Esto incluye el uso de tecnologías avanzadas, la creación de contenido digital y la interacción en línea con el público.

A pesar de sus limitaciones, los museos etnológicos en España desempeñan un papel crucial en la sociedad actual. Son espacios de diálogo sobre la diversidad cultural, contribuyen a combatir estereotipos y permiten a las comunidades reconectar con sus raíces y sentirse orgullosas de su herencia cultural. En épocas de cambios vertiginosos y crisis de identidad, estos museos proporcionan un espacio para la reflexión y el entendimiento, conectando nuestra memoria con el presente y el futuro.

Bibliografía

- ALCALDE, G., ROIGÉ, X., BOYA, J. (2011). *Museums of today: the new museums of society*. Girona: Documenta Universitària.
- ALCALDE, G., RUEDA, M. (2012). «Ecomuseology and local museums in Catalonia (Spain). Influences and coincidences during the 1975-1985 period». Lira, S. et al. (eds.) *Ecomuseums 2012*. Barcelos: Green Lines Institute, 1-8.
- ARRIETA URTIZBEREA, I., SEGUÍ, J., ROIGE, X. (2020). «Folklore, museums and identity politics in Spain». En *International Journal of Heritage Studies*, 26 (4), 387-400.
- ARRIETA-URTIZBEREA, I., ROIGÉ, X., SEGUÍ, J. (2023) (eds.). *Pandemia, patrimonio cultural inmaterial y museos: de la parálisis a la activación e innovación*. Bilbao: Ediciones de la UPV-EHU.
- BAILLARGEON, L., BERGERON, Y. (2017). «Quin futur tenen els museus locals al Quebec?». En *Revista d'Etnologia de Catalunya*, (42), pp. 144-155.
- BOYA, J. (2013). «Un musée ouvert sur le monde». En Chevalier, D., Fanlo, D. (dir). *Métamorphoses des musées de société*. París: La Documentation française (Musées-Mondes).
- CARRETERO, A. (1994). «El Museo Nacional de Antropología: Nos/otros». En *Anales del Museo Nacional de Antropología*. (1), pp. 209-248.
- CRUZ, J., SEGUÍ, J. (2015). «Museos de etnología valencianos». En *Revista andaluza de antropología*, 9, 105-131.
- DROUGUET, N. (2015). *Les musées de société: De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. París: Armand Colin.

- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2015). «Museos de Antropología. Antropología en los museos». En *Revista Andaluza de Antropología*, 9, pp. 1-15.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, M. (2022) «La derecha, la democracia y la descolonización de los museos». En *Territorios de la Memoria. Temuco*.
- HAINARD, J. (2007). «L'expologie bien tempérée». *Quaderns-e*, 9.
- HOLO, S. (1999). *Beyond the Prado: Museums and Identity in Democratic Spain*. Liverpool: Liverpool University Press.
- MINGOTE, J. L. (2009). «El Museo Nacional de Etnografía. Un camino a recorrer entre la esperanza y la realidad». En *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 5-6, 222-231.
- NAVAJAS, Ó. (2020). *Nueva museología y museología social. Una historia narrada desde la experiencia española*. Gijón: Trea.
- PRATS, L. (2007). «La gestió del patrimoni etnològic en el Pla de Museus de Catalunya (2007-2010)». En *Mnmòsine. Revista catalana de museologia*, 4, pp. 167-175.
- PRICE, S. (2007). *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press.
- ROIGÉ, X., ARRIETA-URTIZBEREA, I. (2014). «¿Una sociedad congelada? La representación de la sociedad rural en los museos». En *Arxius de Ciències Socials*, 30, pp. 73-86.
- ROIGÉ, X., ARRIETA-URTIZBEREA, I., CANALS, A. (2022). «Enjeux politiques dans la transformation des musées d'ethnographie en Espagne». En *Culture & Musées*, (39), pp. 163-189.
- ROIGÉ, X., CANALS, A. (2024) «La difícil descolonización de los museos antropológicos en España». En *Revista PH*, 32(111), pp. 137-139.
- ROIGÉ, X., FERNÁNDEZ, E., ARRIETA-URTIZBEREA, I. (eds.) (2008). *El futuro de los museos etnológicos*. Donostia-San Sebastián: Ankulegi Antropologia Elkartea.
- ROIGÉ, X., VAN GEERT, F., ARRIETA-URTIZBEREA, I. (2019). «Estrategias de renovación de los museos de antropología». En *Revista del Comité Español de ICOM*, (16), pp. 6-15.
- RUEDA, J. M. (2024) «La introducció de l'ecomuseologia a Catalunya». En *Plecs d'història local*, 192, pp. 2-3.
- LÓPEZ, A. R. (2024). «¿Cómo se descoloniza un museo?». En *Arte y Políticas de Identidad*, (31), pp. 83-107.
- SOGUERO, B. (2016). «Personas que migran, objetos que migran... desde Ecuador». En *Anales del Museo Nacional de Antropología*, (18), pp. 142-168.
- SOTO, S. (2009). «San Telmo, hacia un nuevo museo». En *Museos.es*, 5-6, pp. 98-207
- VAN GEERT, F. (2020). *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*. París: La documentation française.

[> Español](#)

Ethnographic museums in 21st century¹

> **Ralf Čeplak Mencin**

President of ICME/ICOM (International Council of Ethnographic Museums and Collections)

SUMMARY: After the first quarter of the 21st century, we are constructing accounts in different matters. Last but surely not least, we should reconsider the role of ethnographic museums in a wider context. These are their new role all over the world, their impact on the understanding of different cultures, which is extremely important, especially in the time of globalisation, growing conflicts, climate change, rising the number of refugees and threatening danger of dwindling of this immense cultural richness. The paper sheds light on a short history of the development of the Ethnographic museums and its transformation as a special phenomenon in the museum world.

KEYWORDS: Ethnographic Museums, Restitution, Decolonisation, Museum's history

In the beginning of the new year 2024 I'm very sad. Sad because humanity didn't learn anything in thousands of years! Why are we killing children, women, elderly, people on a wheelchair? Why are we bombing hospitals??? Why did we invent ethnology, anthropology, ethnographic museums? Is it only to admire nice, unusual and shiny objects or is it to learn something about other cultures about the richness and diversity of that cultures and how to appreciate and admire them and learn something from them. Humanity advanced enormously in technical sense, but in our relationships and ways of communication we are still wild beasts! Why we need wars in Gaza, Ukraine, Somalia, Libya, Kongo, why we need killings in the US, Serbia, Kosovo, and in Prague, the wonderful city where ICOM held its general

¹ This article summarizes the lecture given by Ralf Čeplak Mencin at ETNO, Valencia, on January 27, 2024, in the context of the professional visit organized by ICOM Spain to this museum.

[> Español](#)

conference in 2022? Why we need suppressing the Rohingya in Myanmar, the Uighurs and Tibetans in China, why we need the war in Ukraine where millions of children, young and old people are on their run and so many young Russian men are escaping from Russia, because they don't want to kill or to be killed? Why we need terrible conflicts in Syria, Afghanistan, Pakistan, countries with rich and ancient cultures? Why we need all prejudice and stereotypes against Roma people in Europe and all over the world and their suppressing and chasing, the people who invented flamenco music and dance? Why we need to burn down the rainforest and destroy the home of so many Amazon peoples and the "lungs of the world"? Is it just the greed and selfishness of the dominant "civilisations" who have power and the most sophisticated weapons in their hands? And they want to dominate with their ideologies and dominate other peoples! Where are the United Nations? I belong to the "Flower power" generation. I remember when I travelled with my sister in 1974 from Ljubljana to India overland. We didn't have one single bad experience. In Afghanistan we met the most hospitable, friendly, and warm people. We didn't travel for drugs, but to experience the different, colourful cultures and country sides, wonderful sounds, smells, and tastes. We arrived in India in the time of Diwali, the festival of light. And we became a part of an Indian family and could experience all the amazing and different customs from ours. At that time, I experienced "the taste" of anthropology and it determined my professional and personal path. In 2022 in Prague in the Naprstek ethnographic museum they had a very good exhibition "Faces of war". At the end there was a computer presentation of wars since long time ago. And can you imagine, there was not a single period without a war! Should the war really have to be so deeply a part of us? In all progress, in religions and ideologies, which are essentially preaching peace and coexistence between people and nations, is it not capable of living in peace, coexistence and love?

Where are we ethnographers, cultural anthropologists, museologists??? Are we just for decoration???

Nevertheless, I still believe in harmony, respect for each other and love. And I deeply hope that mankind will achieve this one day.

In this dramatic time of 2024 I would like to quote a song by John Lennon which shows a way out of a complete disaster which we are approaching:

[> Español](#)

Imagine

Imagine there's no heaven
It's easy if you try
No hell below us
Above us, only sky

Imagine all the people
Livin' for today

Imagine there's no countries
It isn't hard to do
Nothing to kill or die for
And no religion, too

Imagine all the people
Livin' life in peace

You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will be as one

Imagine no possessions
I wonder if you can
No need for greed or hunger
A brotherhood of man

Imagine all the people
Sharing all the world

You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will live as one.

As we are entering the 3rd decade of 21st century, museums, not only Ethnographic museums have been experiencing enormous, but we could also say even ground-breaking changes. Huge turbulences have been happening in the global society and the environment, which of course have a big impact on museums as societal institutions. Especially for the last years due to the Covid19

> [Español](#)

pandemic and its effects on every facet of our lives and even more the Russian invasion of Ukraine and the war in Gaza we have been facing huge shifts, at least from the point of view of my generation, never seen before. Ethnographic museums and collections from local, national, and/or global cultures and societies have been trying to adapt and change many structural contents to preserve or even better to upgrade their mission representing people and their cultures in a changing world. Ethnographic collections are found in all types of museums – ethnography, art, folk, history, natural history, and they are the heirs of colonial museums, “Heimat museums” etc. and in many different shapes like Open-air museums, Eco museums, Agricultural museums, Social history museums, Indigenous Cultural Centres and the so-called “classical” Ethnographic museums and others. Alvin Toffler, in his book from the 1980s, *The Third Wave*, predicted the third wave of the informational revolution in society and a huge diversification of everything. He did not know about the internet, smartphones, and social media but he was right in his forecast. Modern Ethnographic museums are dedicated to promoting and safeguarding the human rights of all the peoples of the world, their cultures, societies, and environments as well as the tangible and intangible heritage held in museums. They view identities as dynamic, fluid, and multiple rather than essentialist and fixed and they are committed to contemporary collecting and collaborative action together with diverse global heritage communities and their experts. They recognise the colonial histories and the racist and sexist legacies that underpin so many of our traditional ethnographic collections and pro-actively engage with colleagues worldwide to progress intercultural understanding amongst museum audiences as opposed to prejudice and stereotype.

The last, 20th century was overwhelmed by two World Wars, nearly half a century of the Cold War, two struggling ideological camps, an immense population boom, especially in the Global South countries, growing poverty in those parts of the world and increasing wealth accompanied by the waste of food and material goods in the other parts of the world. The spread of new diseases such as AIDS (nearly half of Africa is already infected) and the recent pandemic of the Covid 19, have marked the whole world. Climate change is having a great impact on the whole planet. And now we are facing a new war between Russia and Ukraine and Hamas and Israel that could lead to unforeseen consequences.

On the other side, the end of the 20th century and the beginning of the 21st century was marked by the fall of the Berlin Wall, the decay of the former socialist part of the world, the spread of the Internet and social media and

[> Español](#)

through this, an information revolution but also a globalisation of the economy and through this the globalisation of thought, culture etc. In all this, ethnographic museums remain a small but important stone in the mosaic of mankind.

The origin and evolution of ethnographic museums are at the same time closely related and interlinked with the evolution of museums in general as with the development of the discipline of the various names of ethnology, ethnography /cultural, social anthropology / Volkskunde, Völkerkunde, etc. Museums and ethnology² have changed in time and space and has influenced ethnographic museums.

«The end of the 20th century and the beginning of the 21st century was marked by the fall of the Berlin Wall, the decay of the former socialist part of the world, the spread of the Internet and social media and through this, an information revolution but also a globalisation of the economy»

Ethnology as science developed from the social criticism that reached its culmination with the French Encyclopaedists and their fellows in the middle of the eighteenth century. They gave exact descriptions of the manners and customs of foreign peoples and compared them with what they saw as the obsolete institutions of Western Europe. Thus, ethnological observations became a mirror for mankind even before ethnology became a science. The latter occurred in the first half of the nineteenth century and within the specifically European relationships of a rapidly developing form of society, capitalism, which, having freed itself from feudalism, invented new ways of production which gave rise to new institutions and new knowledge of nature, man, and technology.

This society saw its civilisation as the highest creation of mankind. Is it surprising, then, that the young ethnology, the offspring of history and philosophy, manifested itself as a science that proposed an evolutionary structure based on material-technological levels while drawing comparisons between other cultures and its society?

² I use the term *ethnology* for the same science as they use in different countries the terms *ethnography* /cultural, social anthropology / Volkskunde, Völkerkunde, etc.

> [Español](#)

Western European kingdoms or states extended their domination steadily in all continents, adding new countries and peoples to their colonial possessions. The rapidly growing body of information about the many peoples with which they came into contact required systematisation. Ethnological theories had to place the material in a systematic framework. The objects collected – the material culture of these foreign peoples had to be systematic, i.e., scientifically, classified and studied; this led to the establishment of ethnographic museums in the 'western' meaning of the word. In other words, even today, there is a confusion in naming 'ethnographic museums'. In most of the world 'ethnographic museum' means a museum dealing with non-European cultures.

But in some parts of Europe at the same time as 'Ethnographic museums' in Western Europe was being founded, the so-called 'Folk museums' i.e., 'Museums of own culture', i.e., 'Agricultural museums', i.e., 'Rural museums', i.e., 'Social history museums', are usually called 'Ethnographic museums' as well. The Folk museums were established because of the rising of national identity in the countries



FIG. 1 British Museum, London, 2022.
Photo: Ralf Čeplak Mencin.

> [Español](#)

of the Habsburg monarchy. Almost all this kind of museums were built in the second half of the nineteenth century or at the turn of the nineteenth century.

At the same time in Sweden, a new form of the folk museum– ‘The Open-air museum’ in the village of Skansen was also instituted. The Germans differentiated between the two subjects with the terms *Volkskunde* (meaning of the study of one’s own culture, especially ‘rural culture’) and *Völkerkunde* (meaning of the study of the non-European cultures, i.e., non-western societies). But this changed in the last decades, so they mainly use the terms *Ethnology* and *World culture museums (Welt Museums)*. In Western European ethnographic museums, emphasis was placed on culture rather than chronology in the presentation of the collections. Many of these institutions have been established in the capital cities, which at the height of colonisation were the nation’s window on a world, otherwise distant and unknown. Thus, were founded the *Musée de l’Homme*, Paris; the *Museum of Mankind* (a branch of the British Museum), London, and the *Tropenmuseum* (Museum of the Royal Tropical Institute), Amsterdam. In many cases, the collections reflected the country’s trade or colonial connections. The collections in those museums were classified, according to prevailing ethnological theory, on an evolutionary basis. A very good example is the Pitt Rivers Museum in Oxford where there are, even nowadays, huge quantities of museum objects typologically arranged according to evolutionary ideas. The enormous diversity of the material made it necessary, however, to find other criteria for classification.

The exploitation of the colonial superpowers had to be accompanied by an intensive study of the colonial regions and their population. Here, the most important thing was to understand the social and political structures and the ownership of land in the society in question, since this knowledge would make it possible to make use of traditional chiefs and ruling groups, for instance, to acquire without too much opposition land for the creation of plantations or the extraction of minerals. This knowledge provided the basis for the form of administration in which the traditional social structure would function within the colonial system, in other words, where it would serve the colonial administration. This led to the birth of British Social anthropology and Ethnographic museums, which were quite different then in mainland Europe. But ethnology studies many more aspects of human society than just socio-political structures, forms of land ownership, and the associated magico-religious aspects. These other aspects are, however, completely irrelevant for a colonial administration. Ethnology itself did not disappear, but its investigations were limited to small, economically, and politically unimportant societies.

[> Español](#)

In France, not only evolution and social philosophy but also the comparative study of religions has influenced ethnology, functionalism failed to take root. In the colonies, indirect rule was not considered. The French language and culture were to be introduced as widely as possible, and assimilation was looked upon favourably. Knowledge about ethnic groups was of course necessary; ethnology was tolerated. The relationship between ethnology and museums was maintained. Here, too, in museums, the accent was put on the exotic and objects related to magic and religion (Frese 1962: 108-113).

The many colonial and trade exhibitions in the second half of the nineteenth century and the early part of the twentieth gave rise to many new ethnographic museums and enriched the collections of existing museums in Europe.

In addition to museums with a purely colonial orientation, Western Europe also had ethnographic museums with a wider basis and more varied collections with a more general ethnographic orientation, although the colonial impact was obvious in them too.

What has been said above concerning the character of museums in countries with colonies holds for these museums too; the absence of systematic collecting, deficiency in the description of the objects, little focus in the exhibitions and presentations in which the exotic and aesthetic elements predominate. History was absent in exhibitions except in connection with religion. The relations with ethnography were, except in England, good: many ethnological fieldworkers and university teachers began their careers on the staff of ethnographic museums. Expeditions were prepared in those museums and often funded by them. The collections of these museums have been greatly enriched in this way, but beyond the purpose of the expedition itself, the museums had no policy for collecting. The fieldworkers brought back objects that were considered beautiful or exotic.

The intensification of colonial exploitation that began in the last decades of the nineteenth century changed the character of ethnology.

After the First World War, the picture changed because of political changes. Germany lost its possessions in Africa, Oceania, and China after having been a colonial power for almost thirty years, which eliminated the need for a kind of ethnology that had to adapt itself to the needs of colonialism. The presentation of the permanent exhibitions of museums no longer had to reflect the stereotypes of the colonial image. Emphasis was again put on a historical

[> Español](#)

approach. Germany invented the “*Heimat Museum*” the so-called *Homeland Museum* with a strong ideological sign.

Before the First World War, Russia had colonies too, in Central Asia and Siberia. The Tsarist policy of Russification left no room for an indirect rule, however, and the influence of evolutionary theories was strong among the Russian intelligentsia who, concerning Tsarism, found itself in a situation analogous to that of their French counterparts sixty years earlier. After the socialist revolution of 1917, Marxism reinforced this evolutionism. In the Soviet Union ethnology developed greatly. Faculties of ethnography were established in Moscow and Leningrad, Moscow acquired an Institute for History of Material Culture (1919),

«After the Second World War, the political situation changed radically: the colonies were replaced by newly independent states. The former ruling countries with and without the indirect rule in their erstwhile colonies and the non-colonial countries of Western and Central Europe now found themselves in the same position»

and the Ethnographic Museum in Leningrad were reorganised and enlarged. The formation of autonomous republics led to a lively interest in the people's history and culture as the expression of their national identity. Institutes for the study of archaeology, history, and culture, and the museums associated with them, were established in every republic (Poirier, 1968). The ethnographic museums in the USSR were arranged on a historical basis.

After the Second World War, the political situation changed radically: the colonies were replaced by newly independent states. The former ruling countries with and without the indirect rule in their erstwhile colonies and the non-colonial countries of Western and Central Europe now found themselves in the same position. All of them, as industrialised countries, needed raw materials and certain agricultural products of the 'third-world' countries, which in their turn were also useful as markets for the products of Europe. Later, the capital was also invested there. Furthermore, the 'third world' was and is needed as a reservoir of cheap labour; entire industries were transferred to Africa and Asia. Lastly, the construction of the developing countries was of great importance for the perpetuation of industries of the 'free economy' of Europe.

> [Español](#)

Ethnology /Ethnographic museums are confronted with the need for re-orientation. They are amid a political and epistemological crisis. In the 'third world', traditional ties, often complete structures, are disintegrating. Technological changes and involvement in new industries are fundamentally modifying the picture of what had been presented as static societies. Mass migration because of land shortages, natural catastrophes, and wars has virtually destroyed the old well-defined social habitats and traditional living patterns. With the disappearance of colonialism, the rapid post-war changes outside Europe and appearance of neo-colonialism many ethnological theories have become unusable. Throughout the Western world (Europe, North America, and Australia), re-orientation has been forced on ethnology. Ethnology in Western Europe is still seeking and has not yet adapted to the changed situation in the world. Trends can be distinguished: ecological, revaluation of the historic perspective and socio-political analyses in which concepts influenced by Marxism play a great role. Although the study of the peoples of the 'third world' has intensified and interest has been widened, the former colonies that are best-known still receive the most attention. The re-orientation and re-evaluation are accompanied by a stream of criticism of the old and the current practice of



FIG. 2 Royal Museum for Central Africa, Tervuren, 2022.

Photo: Ralf Čeplak Mencin.

> [Español](#)

ethnology. The *ethics* of the profession is under discussion. In Western Europe the leading ethnologists express their judgement on the responsibility of the ethnologist concerning the people among whom they have lived and worked, denounce the misuse of data and are attempting to find new values by criticism of the existing methods and their application. In the USA the spotlight has fallen less on the anthropological methods than on the question of responsibility for the use of the anthropological information collected.

This criticism is acquiring a deeper dimension now that the Global South itself has trained ethnologists/anthropologists who are highly critical of colonialism and paternalism and who advocate ethnology with more practical value for the peoples studied and for the administration, one which accentuates not the differences between the ethnic groups within the country but rather the similarities between those groups and which highlights the common fight against colonialism and foreign invasions, ethnology which strengthens a people's pride in itself by the study and propagation of its own culture in all its aspects from the time of its origin until the present.

The period of uncertainty associated with re-orientation and re-evaluation in ethnology also holds for the ethnographic museums. There the situation is even more acute. Tourism is increasing enormously; people from all strata of Western world society but even some Asian countries are now able to visit yesterday's dreamlands. They make the acquaintance of countries and peoples as well as the actual situation in the countries of the Global South. The news media no longer paint idyllic pictures of the colonies. The spectrum has been extended to encompass the entire world, which is no longer represented as romantic and exotic. Economic, political, and cultural problems with which the peoples of Asia, Africa and Latin America are confronted are examined in schools, in newspapers, on the radio, on television, internet and social media. Exaggeration is frequent, and the problems and poverty are often magnified. For most West Europeans, the populations of the developing countries are poor, hungry, sick, repressed, and in need of help.

In the museums where 'the life' of these peoples is shown, however, one sees but beautiful objects, strange religious customs, ceremonial dress and dances, and exotic musical instruments. At their worst, they show only beautiful objects, at their best they evoke a charming and romantic picture of the life of those people. Is it any wonder that pressure came to be exerted on these museums to create more realistic pictures of the developing countries? The museums complied, here reluctantly, there more willingly, and a few even enthusiastically.

[> Español](#)

To the objects were added modern digital audio-visual equipment, including photographs, slide series, films, videos, maps, tables, models, and in the last few decades computers with touch screens and virtual reality devices. The exhibitions became more interactive, and many 'hands-on' objects or reconstructions were added too. Guides to the museum were not giving only explanations of the exhibited objects but also an ethnographic description of the life or aspects of the daily life of the peoples in question or even questioning many layers of the cultures represented. In short, we are witnessing the transformation of the ethnographic museum from an art museum into an information centre about the life of the peoples of the third world.

*«Will the changing world affect all ethnographic museums?
It seems inevitable, however, that all museums dealing with
the peoples of the Global South will have to accept change»*

Will the changing world affect all ethnographic museums? It seems inevitable, however, that all museums dealing with the peoples of the Global South will have to accept change. In other words, in research and collecting, in conservation, description, and classification, and presentation and exhibition, they will have to bring about changes along the general lines indicated here. This does not mean that a standard type of ethnographic museum will necessarily be realised. It would be ideal if the ethnographic museum already functioned well in their country and had already clearly defined its function and objectives there. In the meantime, the ethnographic museums of Europe can continue their attempts to present other peoples in the process of their historical changes and to represent as adequately as possible contemporary developments– the product of history with the involvement and cooperation of experts from the indigenous people.

The basic collections of the various museums have differed from the beginning, and so did the further development and extension of their inventories. Although such museums cannot evade the demands of the times, they will be less concerned with current situations and socially oriented exhibitions and will have to find the solution in a wider scale of themes covering a larger area. Attention can be given to climate change, ecological problems, cultural history, exhibitions with a certain ethnological theory as an underlying concept etc. Thus, the old ethnographic museum exhibitions are changing. They have fulfilled their

> [Español](#)

purpose. Whatever may be said about these old colonial displays, they made the public in Western and Central Europe acquainted with the peoples of Asia, Africa, and America and in doing so induced interest and sympathy for those peoples. Collaboration with museums in the Global South is becoming more and more important. Such collaboration could be extended to joint research – now more than ever the main component of the activities of the research staff of ethnographic museums – to the exchange of data, of objects, and museum personnel and even to joint exhibitions in which both sides can give their interpretation of certain aspects and problems. In the last decade, but in some countries even earlier the issue of *decolonization and restitution* of the looted objects became a very hot theme. Dan Hicks, a British archaeologist and anthropologist, professor of Contemporary Archaeology at the University of Oxford and curator at the Pitt Rivers Museum wrote a ground-breaking book in 2020 *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution* about the looting of the colonial powers and the need of restitution. Dan Hicks has written a book that raises important questions for every ethnographic museum which contains “colonial collections”. The core of the book confronts the taking of the Benin Bronzes in 1897 and their subsequent global distribution to at least 161 museums scattered across the world. Hicks makes a passionate and well-argued case for the return of all the Benin Bronzes to Nigeria, the country where the kingdom they were taken from is now located. He argues that restitution is the prerequisite to developing a new, progressive role for museums in which the process of developing new relationships with descendant communities is more important than holding onto objects that embody “histories of empire”. (Hicks: 2020).

The return of African artifacts will become “a top priority” for France during the next five years, the French president, Emmanuel Macron, vowed during a three-day trip to Africa in November 2017. “I cannot accept that a large part of cultural heritage from several African countries is in France,” he told a group of students during a two-hour speech on November 28th, 2017, at the University of Ouagadougou, the capital of Burkina Faso. “African heritage can’t just be in European private collections and museums.” “African heritage,” Mr. Macron said, “must be highlighted in Paris, but also in Dakar, in Lagos, in Cotonou,” referring to major African cities. “In the next five years, I want the conditions to be met for the temporary or permanent restitution of African heritage to Africa.”³

The result was a report *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics* written by Senegalese academic and writer Felwine

3 <https://www.nytimes.com/2017/11/29/arts/emmanuel-macron-africa.html>

> [Español](#)

Sarr and French art historian Bénédicte Savoy, first published online in November 2018 in a French original version and an authorised English translation. Commissioned by the president of France, the aim of the report was to assess the history and present state of publicly owned French collections of African artworks originating from illicit or otherwise disputed acquisitions, as well as claims and a plan for subsequent steps for eventual restitutions. More specifically, the report also presents recommendations for the preparation of restitutions, such as international cultural cooperation, provenance research, legal frameworks, and ends with a list of the cultural objects involved, as well as ways to present them in the near future in African museums. The commission of this report marks the first time a French president announced the restitution of African artefacts, and it has since prompted numerous debates and plans for a “decolonization” of museums in a number of countries.⁴ The ICOFOM 3-day annual meeting in 2021 had the title *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and the Myths of origins* and it gathered museologists from all over the world. ICME (International Committee for Museums and Collections of Ethnography) joined a 3-year project with UMAC (International Committee for University Museums and Collections), ICOM Australia and EthCom (ICOM Ethics Committee) called “Ethics of Repatriation and Restitution” of museum and collections objects in universities, meeting with the goal of ICOM to research and address issues of decolonization. The aim of the project is to raise levels of awareness, expertise and sensitivity in universities and their museums and collections and to contribute to the body of knowledge around these issues in the wider museum community, by drafting guidelines that can complement the Code of Ethics. The result was a document *Guidance of restitution and return of items from University museums and collections* which was published in March 2022.⁵

In the last decades some of the European Ethnographic Museums joined very interesting projects funded by the European Union:

- “READ-ME – European network of diasporas associations and ethnographic museums” (November 2007 – October 2010)⁶: The activity program of this pilot project aimed at promoting, through ethnographic museums and diasporas, a new relation to the “Other”, which inspired a societal reflection in a multicultural Europe. Within the first phase of the

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Report_on_the_restitution_of_African_cultural_heritage

⁵ <http://umac.icom.museum/activities/projects/icom-special-projects/>

⁶ <https://culturelab.be/archive/read-me/>

> Español



FIG. 3 Neprijzi Museum, Budapest, 2022.

Photo: Ralf Čeplak Mencin.

READ-ME project, three scientific workshops have been held in Stockholm, Paris and Rome and they resulted in the organization of a symposium in the Africa Museum of Tervuren [BE] and a final publication. Partners in the project were: Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren) [BE], Musée du Quai Branly (Paris) [FR], Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" (Rome) [IT], Etnografiska Museet (Stockholm) [SE] and Österreichisches Museum für Volkskunde (Vienne) [AT].

- The next one was called "RIME _ International Network of Ethnographic Museums" (November 2008– October 2013)⁷: Ten European ethnography museums united their experiences to organize scientific workshops on social questions related to the perception of populations of other continents and focusing on two major themes ("modernity" and "first encounters"), themes that were the guidelines of all activities and productions of the project: exhibition, symposia, spectacle, publications. The teams of professionals and scientists of the partner museums concentrated on the constitution of an International Network of Ethnography Museums

⁷ <https://culturelab.be/archive/rime/>

> [Español](#)

[INEM-RIME], inviting for this purpose other researchers to collaborate in the elaboration of the conditions to guarantee an enduring process and the necessary statutes. The partners were: Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren [BE], Musée du Quai Branly (Paris) [FR], Pitt Rivers Museum (Oxford) [UK], Rijksmuseum voor Volkenkunde (Leiden) [NL], Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" (Rome) [IT], Världskulturmuseet (Göteborg) [SE], Linden-Museum Stuttgart [DE], Museo de América (Madrid) [ES], Museum für Völkerkunde (Vienne) [AT] and Nàprstek's Muzeum (Prague) [CZ].

- Within the frame of "SWICH – Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage"⁸, ten European partner museums reflected current issues concerning the role of ethnographic museums within an increasingly differentiated European society. The EU-funded project (duration: October 2014 to September 2018) was based on the results of two earlier projects, *Ethnography Museums and World Cultures* (RIME) and READ-ME I & II, which dealt with the future of ethnographic museums. The focus of SWICH lied on central concerns of visionary ethnographic museum practice within the context of a post-migrant society. The project aimed at increasing the role and visibility of Ethnography and World Cultures Museums as centres of cultural encounters, open discourse, creative innovation, and knowledge production based on transnational and international collaborations. Globalisation and migration contribute to a diversification of European society, thus multiple cultural identities increasingly characterize its citizens. Ethnographic museums must reflect such new circumstances and re-contextualize their collections that catalogue the diversity of world cultures in the light of such global and transnational changes. The partner museums worked on strategies for a future-oriented museum practice in a series of conferences, workshops, residencies, and cooperative exhibition formats. These settings served as platform for the discussion of future collecting strategies, the inclusion of contemporary art and the relational role of ethnographic objects in the complex networks between originating societies and local diaspora-communities. Furthermore, the significance of new digital technologies as tools for cross-cultural cooperation were examined. Artists, scholars, and members of descendant communities were invited for residencies, this enabled a focused exchange within the institutions. Finally, the outcomes were presented progressively on the project website, in public programmes, in several publications and

⁸ <https://www.weltmuseumwien.at/en/science-research/swich-sharing-a-world-of-inclusion-creativity-and-heritage/>

> [Español](#)

innovative collaborative exhibition formats. SWITCH Partner Museums were: Weltmuseum Wien, Vienna (AT), National Museum of World Cultures, Leiden/ Amsterdam/Bergen-Dal (NL), Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (BE), Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille (FR), National Museums of World Culture, Stockholm / Göteborg (SE), Linden – Museum, Stuttgart (DE), Museo delle Civiltà / Museo Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini", Rome (IT), Slovenski Etnografski Muzej, Ljubljana (SI), Ethnological and World Cultures Museum, Barcelona (ES) and Culture lab – International Cultural Expertise (BE).

- And the last EU Ethnographic Museums project which lasted until autumn 2023 was "Taking Care. Ethnographic and World Cultures Museums as Spaces of Care" (October 1, 2019– September 30, 2023)⁹. It was co-financed by the European Union in the Creative Europe program, and thirteen European ethnographic museums and museums of world cultures participated in it. It was designed in response to the environmental crisis that is raising fears and anxieties about the future of our planet. The aim of the project was to place the participating museum institutions in a discussion on the impact of man on the environment in the Anthropocene era, which is marked by increasingly intense natural disasters. Among other things, we can point to numerous fires in the Amazon, Siberia, Indonesia, California and Australia, floods in Mozambique and Bangladesh, as well as in neighbouring Italy, droughts in different parts of the world and heat waves that are exacerbated by climate change. The project pointed out that the negative effects of natural crises do not affect all parts of the world equally, but that the most vulnerable are indigenous peoples and formerly colonized peoples, who are already in a more vulnerable position due to historical factors. Environmental catastrophes have stimulated new social movements, whose actions primarily address political decision-makers to act faster and more effectively. The project was addressing the interrelated crises that mark our time: climate change, anti-immigration racism and xenophobic nationalism. We put ecological knowledge from non-European collections at the forefront, with a special focus on the preservation of these objects and the relationships with the people who are the bearers of this heritage. Project activities focused on the concept of care, which means every action that contributes to the preservation of our planet with the aim of the good life of all living beings. We discussed non-European collections in collaboration between museum curators, researchers from native communities, activists, and artists, and tried to find ways to make our lives on the planet more

⁹ <https://takingcareproject.eu/>

> [Español](#)

sustainable. To this end, we designed a series of conferences, workshops, small meetings of partner museums, residences of artists and activists, and exhibitions, and we published various publications. The project manager was Weltmuseum Wien/KHM-Museumsverband, Vienna (AT) and the partners were: Statens museer för världskultur, Gothenburg, Stockholm (SE), Mucem – Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille (FR), Nationalmuseet, Copenhagen (DK), Linden-Museum Stuttgart (DE), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana (SI), Museu Etnològic i de Cultures del Món/ Institut de Cultura de Barcelona (ES), MARKK – Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt, Hamburg (DE), Pitt Rivers Museum Oxford – University of Oxford (UK), Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (BE), Stichting Nationaal Museum van Wereldculturen, Leiden, Amsterdam, Bergen-Dal (NL), Museum of Archaeology and Anthropology – University of Cambridge (UK), Museo delle Civiltà – Museo Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini", Rome (IT) and Culture Lab, Tervuren (BE), EU Project Management Agency.

As we can see tremendous and unpredictable changes are happening on the planet and according to ICOM initiative to look for a new museum definition which was accepted in the 26th ICOM General Conference in Prague in August 2022 and which will spread all over the world, even ethnographic museums can stay no longer just a treasure trove of heritage that needs to be preserved, but they are also getting spaces for creating a global social change. And we need such spaces today.

References

- BLAUT, J. M. 1993 *The Colonizer's Model of the World, Geographical Diffusionism and Eurocentric History*. New York and London: Guilford Press.
- CLIFFORD, J., and C. MARCUS (ed.). 1986 *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- CATLIN-LEGUTKO, C., and TAYLOR C. (ed.). 2021 *The Inclusive Museum Leader*. Lanham, Maryland, and London: Rowman & Littlefield, American Alliance of Museums.
- ČEPLAK, R. 1999/2000 *The Splendour and Misery of Ethnographic Museums*, Piran: MESS Mediterranean Ethnological Summer School, Edited by Bojan Baskar, and Irena Weber, Županičeva knjižnica, Ljubljana: 2002.
- Die Meisterwerke... 1980 *Die Meisterwerke aus dem Museum für Völkerkunde Berlin: Band 1*. Stuttgart und Zürich: Belser Kunstbibliothek.

- EKARV, M. 2000 *Cultural adventures: SAMP - Ten Years of Swedish-African Museum Exchange*, Stockholm: SAMP.
- ELLEN, R.F. 1976 'The Development of Anthropology and Colonial Policy in the Netherlands: 1800-1960.' *Journal of the History of the Behavioural Sciences* 12: 303-324.
- Ethnographic... 1983 'Ethnographic Museums.' *Museum* 139: 135-200.
- Ethnographic... 1992 'Ethnographic and Open-air Museums.' *Museum* 175: 127-188.
- FISCHER, H. 1962 'Les musees d'ethnographie generale.' *Museum* 15: 108-113.
- 1971 'Völkerkunde-Museen.' *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg* N. F. 1: 9-51.
- FISCHER, H. (ed.). 1983 *Ethnologie: Eine Einführung*. Berlin: Frese, H. H.
- HAMMERSLEY, M., and P. ATKINSON. 1995 *Ethnography: Principles in Practice*. London and New York: Routledge.
- HARMS,V., KELM A., PREM H., TAUREG M., VOSSEN R. (ed.). 1990 *Völkerkunde Museen 1990, Festschrift für Helga Rammow*. Lübeck.
- HICKS,D. 2020 *The British Museum*. London. Pluto Press.
- HIGGS, J. W. Y. 1963 *Folk Life Collection and Classification*. London: The Museums Association.
- HUNTINGTON, P. S. 1997 *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Touchstone.
- KARP, L., and S. D. LAVINE (eds.). 1991 *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- KROCH, A.S. 1977 'Social Research and Ethics.' In: *The Study of Cultural Anthropology*. D. E. Hunter and Ph. Whitten (eds.). New York.
- DE LAS CASAS, Don Bartolome. 1993 [1552] 'Kratko poročilo o uničenju zahodnoindijskih dežel. [A Short Report on Devastation of West-Indian Lands.] In: *Uničevanje Indijancev in evangelizacija. [Destruction of Indians and Evangelisation.]* Celje: Mohorjeva družba
- MEYNERT J. und RODEKAMP V. (Herausgegeben). 1993 *Heimatismuseum 2000 – Ausgangspunkte und Perspektiven*, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte.
- MORPHY H. 2020 *Museums, Infinity, and The Culture of Protocols. Ethnographic Collections and Source Communities*, London, and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Museum International, ICOM. 2019 *The Museum Definition the Backbone of Museums*, Vol 71, No. 281-282.

Muséologie... 1987 *Muséologie et ethnologie*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.

MÜLLER, H. 1998 *Das Zusammenleben der Kulturen: ein Gegenentwurf zu Huntington*. Frankfurt/ M: Fischer Taschenbuch Verlag.

NANDA, S. 1991 *Cultural Anthropology*. 4th edition. Belmont, Calif: Wadsworth Publishing Company.

PETREŠIN-BACHELEZ N. (Ed...). 2015 *Decolonising Museums*. Ghent: L'Internationale Online.

POIRIER, J. 1968 *Histoire de la pensée ethnologique*. In: *Ethnologie Générale*. J. Poirier (ed) Paris: Gallimard, pp. 3-179.

SAZONOVA, M. V. 1965 'Das Staatliche Museum für Ethnographie der Völker der UdSSR.' *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 21: 171-182.

TOFFLER, A. 1984 *The Third Wave*, New York. Bantam Books.

TYLOR, E. B. 1871 *Primitive Culture*. Boston.

[> English](#)

Los museos etnográficos en el siglo XXI¹

> **Ralf Čeplak Mencin**

Presidente del ICME/ICOM (Comité Internacional para Museos y Colecciones de Etnografía)

RESUMEN. Tras el primer cuarto del siglo XXI, estamos haciendo balance en diferentes materias. En último lugar, pero no por ello menos importante, debemos reconsiderar el papel de los museos etnográficos en un contexto más amplio: su nuevo rol en todo el mundo, su impacto en la comprensión de las diferentes culturas –lo cual es extremadamente importante, especialmente en tiempos de globalización–, los conflictos crecientes, el cambio climático, el aumento del número de refugiados y el peligro amenazante de la disminución de esta inmensa riqueza cultural. El artículo arroja luz sobre una breve historia del desarrollo de los museos etnográficos y su transformación, como un fenómeno especial en el mundo de los museos.

PALABRAS CLAVE: museos etnográficos, restitución, descolonización, historia del museo

En el comienzo del nuevo año 2024 estoy muy triste. Triste porque la humanidad no ha aprendido nada en miles de años. ¿Por qué matamos a niños, mujeres, ancianos y personas en sillas de ruedas? ¿Por qué bombardeamos hospitales? ¿Por qué inventamos la etnología, la antropología, los museos etnográficos? ¿Es solo para admirar objetos bonitos, insólitos y brillantes, o es para aprender algo sobre otras culturas, sobre su riqueza y diversidad, y sobre cómo apreciarlas y admirarlas? La humanidad ha avanzado mucho en términos técnicos, pero en nuestras relaciones y formas de comunicación ¡seguimos siendo bestias salvajes! ¿Qué falta hacen las guerras en Gaza, Ucrania, Somalia, Libia o el Congo? ¿Y las matanzas en EE. UU., Serbia, Kosovo y Praga, la maravillosa ciudad

¹ Este artículo recoge la conferencia impartida por Ralf Čeplak Mencin en el ETNO, Valencia, el 27 de enero de 2024, en el contexto de la visita profesional organizada por ICOM España a este museo.

[> English](#)

donde el ICOM celebró su conferencia general en 2022? ¿Es necesario que se reprima a los rohinyás en Myanmar o a los uigures y tibetanos en China? ¿Para qué sirve la guerra en Ucrania, donde millones de niños, jóvenes y ancianos están huyendo y tantos jóvenes rusos están escapando de su país porque no quieren matar ni ser matados? ¿Cuál es la utilidad de los terribles conflictos en Siria, Afganistán o Pakistán, países con culturas ricas y antiguas? ¿Y cuál la de los prejuicios y estereotipos contra el pueblo gitano, en Europa y en todo el mundo, el pueblo que inventó la música y el baile flamenco, su supresión y persecución? ¿Para qué nos sirve quemar la selva tropical y destruir el hogar de tantos pueblos amazónicos y «pulmón del planeta»? ¿Es solo por la codicia y el egoísmo de las «civilizaciones» dominantes que tienen el poder y las armas más sofisticadas en sus manos y quieren dominar con sus ideologías e imponerse a otros pueblos? ¿Dónde están las Naciones Unidas?

Pertenezco a la generación del *Flower power*. Recuerdo cuando viajé con mi hermana en 1974 de Ljubljana a la India por tierra. No tuvimos ni una sola mala experiencia. En Afganistán conocimos a personas de lo más hospitalarias, amables y cálidas. No viajamos por drogas, sino para conocer culturas y países diferentes, y coloridos, sonidos, olores y sabores maravillosos. Llegamos a la India en la época del Diwali, el festival de la luz. Pasamos a formar parte de una familia india y pudimos conocer de primera mano todas sus costumbres, sorprendentes y diferentes a las nuestras. En ese momento, experimenté el «sabor» de la antropología y eso marcó mi trayectoria profesional y personal. En 2022, en Praga, el museo etnográfico Naprstek albergó una excelente exposición, *Faces of War (Rostros de la guerra)*. Al final, se proyectaba una presentación por ordenador de guerras que se remontaba a mucho tiempo atrás. Y como se podrán imaginar, ¡no ha habido ni un solo periodo sin guerras! ¿De verdad la guerra tiene que formar parte de nosotros tan profundamente? Con todo el progreso, las religiones y las ideologías que predicán esencialmente la paz y la convivencia entre las personas y las naciones, ¿no es posible vivir en paz, convivencia y amor? ¿Dónde estamos nosotros, los etnógrafos, los antropólogos culturales, los museólogos? ¿Servimos solo de adorno? Sin embargo, sigo creyendo en la armonía, el respeto mutuo y el amor. Y espero profundamente que la humanidad los alcance algún día.

En este tiempo dramático de 2024 me gustaría citar una canción de John Lennon que muestra una salida al desastre total al que nos acercamos:

[> English](#)

Imagine

Imagina que no hay cielo
Es fácil si lo intentas
No hay infierno debajo de nosotros
Sobre nosotros, solo cielo

Imagina a toda la gente
Viviendo el presente

Imagina que no hay países
No es difícil
Nada por lo que matar o morir
Ni tampoco religión

Imagina a toda la gente
Viviendo la vida en paz

Puedes decir que soy un soñador
Pero no soy el único
Espero que algún día te unas a nosotros
Y el mundo será uno

Imagínate sin posesiones
Me pregunto si puedes
Sin avaricia ni hambre
Una hermandad de hombres

Imagina a toda la gente
Compartiendo todo el mundo

Puedes decir que soy un soñador
Pero no soy el único
Espero que algún día te unas a nosotros
Y el mundo vivirá como uno.

A medida que nos adentramos en la tercera década del siglo XXI, los museos, y no solo los etnográficos, están experimentando cambios enormes; podríamos decir que incluso revolucionarios. Se están produciendo enormes turbulencias en la sociedad mundial y en el medio ambiente que, por supuesto, tienen un gran impacto en los museos en tanto que instituciones sociales. Especialmente en los últimos años, debido a la pandemia de la COVID-19 y sus efectos en

> [English](#)

todas las facetas de nuestras vidas, y más aún a la invasión rusa de Ucrania y a la guerra en Gaza, nos hemos enfrentado a grandes cambios, al menos desde la perspectiva de mi generación, nunca antes vistos. Los museos etnográficos y las colecciones de culturas y sociedades locales, nacionales y/o mundiales han intentado adaptar y modificar muchos contenidos estructurales para preservar o incluso mejorar su misión de representar a las personas y sus culturas en un mundo cambiante. Las colecciones etnográficas se encuentran en todo tipo de museos: etnográficos, de arte, folclóricos, de historia, de historia natural... y son los herederos de los museos coloniales, los *Heimat Museums*, etc. Se presentan de formas muy diversas, como museos al aire libre, ecomuseos, museos agrícolas, museos de historia social, centros culturales indígenas y los llamados museos etnográficos «clásicos», entre otros. En *La tercera ola*, su libro de los años 80, Alvin Toffler predijo la tercera ola de la revolución de la información en la sociedad y una enorme diversificación de todo. Toffler no conocía Internet, los teléfonos inteligentes ni las redes sociales, pero acertó en su pronóstico. Los museos etnográficos modernos se dedican a promover y salvaguardar los derechos humanos de todos los pueblos del mundo, sus culturas, sociedades y entornos, así como el patrimonio material e inmaterial que albergan. Consideran que las identidades son dinámicas, fluidas y múltiples, en lugar de esencialistas y fijas, y están comprometidos con el coleccionismo contemporáneo y la colaboración con diversas comunidades del patrimonio mundial y sus expertos. Reconocen las historias coloniales y los legados racistas y sexistas que sustentan muchas de nuestras colecciones etnográficas tradicionales y están comprometidos de forma proactiva con colegas de todo el mundo para avanzar en el entendimiento intercultural entre el público de los museos, en contraposición a los prejuicios y los estereotipos.

El pasado siglo xx sufrió dos guerras mundiales, casi medio siglo de Guerra Fría, dos bandos ideológicos en pugna, un inmenso auge demográfico, especialmente en los países del Sur global, una pobreza creciente en esas partes del mundo y una riqueza cada vez mayor, acompañada de despilfarro de alimentos y bienes materiales, en las demás. La propagación de nuevas enfermedades, como el sida (casi la mitad de África ya está infectada) y la reciente pandemia de la COVID-19, han afectado al mundo entero. El cambio climático está teniendo un gran impacto en todo el planeta. Y ahora nos enfrentamos a nuevas guerras entre Rusia y Ucrania y entre Hamás e Israel, que podrían tener consecuencias imprevisibles.

Por otro lado, el final del siglo xx y el comienzo del siglo xxi han estado marcados por la caída del Muro de Berlín, la decadencia de la antigua parte

> [English](#)

socialista del mundo, la difusión de Internet y de las redes sociales y, a través de ellos, por una revolución de la información, por la globalización de la economía y, a partir de ella, por la globalización del pensamiento, de la cultura, etc. En todo esto, los museos etnográficos siguen representando una pequeña pero importante tesela en el mosaico de la humanidad.

«El final del siglo XX y el comienzo del siglo XXI han estado marcados por la caída del Muro de Berlín, la decadencia de la antigua parte socialista del mundo, la difusión de Internet y de las redes sociales y, a través de ellos, por una revolución de la información, por la globalización de la economía»

El origen y la evolución de los museos etnográficos están al mismo tiempo estrechamente ligados e interrelacionados con la evolución de los museos en general, así como con el desarrollo de una disciplina de nombres variados como es la etnología, la etnografía cultural, la antropología social, el *Volkskunde*, el *Völkerkunde*, etc. Tanto los museos como la etnología² han evolucionado en el tiempo y el espacio, y han influido en los museos etnográficos.

La etnología como ciencia se desarrolló a partir de la crítica social que alcanzó su culmen con los enciclopedistas franceses y sus colegas a mediados del siglo XVIII. Describían con exactitud los usos y costumbres de los pueblos extranjeros y los comparaban con lo que consideraban las obsoletas instituciones de Europa occidental. Así, las observaciones etnológicas se convirtieron en un espejo para la humanidad, incluso antes de que la etnología fuera una ciencia. Esto último ocurrió en la primera mitad del siglo XIX y dentro de las relaciones específicamente europeas de una forma de sociedad en rápida evolución, el capitalismo, que, habiéndose liberado del feudalismo, inventó nuevas formas de producción que dieron lugar a nuevas instituciones y conocimientos sobre la naturaleza, el hombre y la tecnología.

Esta sociedad consideraba su civilización como la creación más elevada de la humanidad. ¿Puede sorprendernos entonces que la joven etnología, hija

² Utilizo el término etnología para referirme a la misma ciencia para la que en distintos países se utilizan los términos etnografía/cultural, antropología social/*Volkskunde*, *Völkerkunde*, etc.

> English

de la historia y la filosofía, se manifestara como una ciencia que proponía una estructura evolutiva basada en niveles materiales-tecnológicos, al tiempo que establecía comparaciones entre otras culturas y su sociedad?

Los reinos o estados de Europa occidental extendieron su dominio de forma constante por todos los continentes, y fueron añadiendo nuevos países y pueblos a sus posesiones coloniales. El creciente volumen de información sobre los numerosos pueblos con los que entraban en contacto exigía una sistematización. Las teorías etnológicas tenían que situar el material en un marco sistemático. Los objetos recogidos –la cultura material de estos pueblos extranjeros– tenían que ser sistematizados, es decir, clasificados y estudiados de forma científica; esto llevó a la creación de museos etnográficos en el sentido «occidental» del término. Dicho de otra forma, aún en la actualidad existe confusión a la hora de definir los «museos etnográficos». En la mayor parte del mundo, se entiende por «museo etnográfico» aquel dedicado a culturas no europeas.



FIG. 1 British Museum, Londres, 2022.
Fotografía: Ralf Čeplak Mencin.

[> English](#)

Pero en otras partes de Europa, al mismo tiempo que en Europa occidental se estaban fundando estos «museos etnográficos», se fueron creando los conocidos como «museos populares», es decir, «museos de la cultura propia», «museos agrícolas», «museos rurales», «museos de historia social», que recibían también la denominación de «museos etnográficos». Los museos populares nacieron como consecuencia del auge de la identidad nacional en los países bajo la monarquía de los Habsburgo. Casi todos esos museos se crearon en la segunda mitad del siglo XIX o a finales del mismo. En paralelo, en la localidad sueca de Skansen surgió también una nueva forma de museo popular: el «museo al aire libre».

Los alemanes diferenciaron ambos conceptos empleando los términos *Volkskunde* –que significa estudio de la cultura propia, especialmente la «cultura rural»– y *Völkerkunde* –que significa estudio de las culturas no europeas, es decir, de las sociedades no occidentales–. Pero esto cambió en las décadas posteriores, y se pasaron a utilizar principalmente los términos «etnología» y «museos de la cultura mundial» (*Welt Museums*).

A la hora de presentar las colecciones, en los museos etnográficos de Europa occidental se hacía más hincapié en la cultura que en la cronología. Muchas de estas instituciones se establecieron en las capitales, que en el apogeo de la colonización representaban la ventana de las naciones a un mundo, por lo demás, lejano y desconocido. Así, se fundaron el Musée de l'Homme (Museo del Hombre), en París; el Museum of Mankind (Museo de la Humanidad), filial del British Museum, en Londres; y el Tropenmuseum (Museo del Real Instituto Tropical), en Ámsterdam. En muchos casos, las colecciones reflejaban las vinculaciones comerciales o coloniales de cada país. Las colecciones de estos museos se clasificaban, de acuerdo con la teoría etnológica imperante, sobre una base evolutiva. Un muy buen ejemplo de esto es el *Pitt Rivers Museum* de Oxford, donde existen, incluso hoy en día, enormes cantidades de objetos museísticos ordenados tipológicamente de acuerdo con las ideas evolucionistas. Sin embargo, la enorme diversidad del material hizo necesario buscar otros criterios de clasificación.

La explotación ejercida por las superpotencias coloniales debía ir acompañada de un estudio intensivo de las regiones colonizadas y su población. Lo más importante era conocer las estructuras sociales y políticas y la propiedad de la tierra en la sociedad en cuestión, ya que dicho conocimiento permitiría servirse de los jefes y grupos dirigentes tradicionales para, por ejemplo, adquirir sin demasiada oposición tierras que destinar a plantaciones o a la extracción de minerales. Este conocimiento sentó las bases de la forma de administración en

[> English](#)

la que la estructura social tradicional funcionaría dentro del sistema colonial, es decir, la que estaría al servicio de la administración colonial. Así nació la antropología social británica y los museos etnográficos, que entonces eran bastante diferentes en la Europa continental. Pero la etnología estudia muchos aspectos de la sociedad humana, más allá de las estructuras sociopolíticas, las formas de propiedad de la tierra y los elementos mágico-religiosos asociados. Esos otros aspectos resultaban, sin embargo, completamente irrelevantes para una administración colonial. La etnología en sí no desapareció, pero sus investigaciones se limitaron a sociedades pequeñas, económica y políticamente poco relevantes.

En Francia, no solo la evolución y la filosofía social, sino también el estudio comparado de las religiones, influyeron en la etnología, y el funcionalismo no consiguió arraigar. En las colonias no se contemplaba el gobierno indirecto. La lengua y la cultura francesas debían introducirse lo más ampliamente posible, y la asimilación se veía con buenos ojos. El conocimiento de los grupos étnicos era, por supuesto, necesario; se toleraba la etnología. Se mantuvo la relación entre etnología y museos. También en los museos franceses se ponía el acento en lo exótico y en los objetos relacionados con la magia y la religión (Frese 1962: 108 -113).

Las numerosas exposiciones coloniales y comerciales de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX dieron origen a muchos nuevos museos etnográficos y enriquecieron las colecciones de los museos existentes en Europa. Además de los museos con una orientación puramente colonial, Europa occidental también contaba con museos etnográficos con una base más amplia y colecciones más variadas con una orientación etnográfica más general, aunque el impacto colonial también resultaba evidente en ellos.

Lo que se ha dicho anteriormente acerca del carácter de los museos de los países colonialistas vale también para estos museos: ausencia de coleccionismo sistemático, deficiencia en la descripción de los objetos y escaso foco en las exposiciones y presentaciones, en las que predominan los elementos exóticos y estéticos. La historia estaba ausente en las exposiciones, salvo en relación con la religión. Salvo en Inglaterra, las relaciones con la etnografía fueron buenas: muchos trabajadores etnológicos de campo y profesores universitarios comenzaron su carrera en la plantilla de los museos etnográficos. Las expediciones se preparaban en esos museos y a menudo eran ellos quienes las financiaban. Sus colecciones se enriquecieron mucho de este modo, pero más allá del propósito de la propia expedición, los museos no tenían una política de

[> English](#)

coleccionismo. Los trabajadores recogían sobre el terreno objetos considerados bellos o exóticos. La intensificación de la explotación colonial que comenzó en las últimas décadas del siglo XIX alteró el carácter de la etnología.

Tras la Primera Guerra Mundial, el panorama se vio alterado debido a los cambios políticos. Alemania perdió sus posesiones en África, Oceanía y China después de haber sido una potencia colonial durante casi treinta años, lo que acabó con la necesidad de un tipo de etnología que tenía que adaptarse a las necesidades del colonialismo. La presentación de las exposiciones permanentes de los museos ya no tenía que reflejar los estereotipos de la imagen colonial. Se volvió a hacer hincapié en un enfoque histórico. Alemania inventó el *Heimat Museum*, el llamado Museo de la Patria, con un marcado carácter ideológico.

Antes de la Primera Guerra Mundial, Rusia también poseía colonias en Asia Central y Siberia. Sin embargo, la política zarista de rusificación no permitía un dominio indirecto, y la influencia de las teorías evolucionistas había arraigado con fuerza entre la intelectualidad rusa que, respecto al zarismo, se encontraba en una situación análoga a la de sus homólogos franceses seis décadas antes. Tras la revolución socialista de 1917, el marxismo reforzó este evolucionismo. La etnología conoció un enorme desarrollo en la Unión Soviética. Se crearon facultades de

«Tras la Segunda Guerra Mundial, la situación política cambió radicalmente: las colonias fueron sustituidas por nuevos Estados independientes. Los antiguos países coloniales, con y sin dominio indirecto en sus antiguas colonias, y los países no coloniales de Europa occidental y central se encontraban ahora en la misma situación»

etnografía en Moscú y Leningrado, Moscú se dotó de un Instituto de Historia de la Cultura Material (1919) y el Museo Etnográfico de Leningrado se reorganizó y amplió. La aparición de las repúblicas autónomas suscitó un vivo interés por la historia y la cultura de los pueblos como expresión de su identidad nacional. En todas las repúblicas se crearon institutos para el estudio de la arqueología, la historia y la cultura, así como museos asociados a ellos (Poirier, 1968). Los museos etnográficos de la URSS estaban organizados sobre una base histórica.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la situación política cambió radicalmente: las colonias fueron sustituidas por nuevos Estados independientes. Los antiguos

> [English](#)

países coloniales, con y sin dominio indirecto en sus antiguas colonias, y los países no coloniales de Europa occidental y central se encontraban ahora en la misma situación. Todos ellos, como países industrializados, necesitaban materias primas y determinados productos agrícolas de los países del «tercer mundo», que a su vez también eran útiles como mercados para los productos de Europa. Posteriormente, el capital también se invertiría allí. Además, el «tercer mundo» era, y sigue siendo, necesario como reserva de mano de obra barata; industrias enteras se trasladaron a África y Asia. Por último, la construcción de los países en desarrollo reviste gran importancia para la perpetuación de las industrias de la «economía libre» europea.

Los museos etnológicos/etnográficos se encuentran en medio de una crisis política y epistemológica, y se enfrentan a la necesidad de reorientarse. En el «tercer mundo», los vínculos tradicionales, a menudo estructuras completas, se están desintegrando. Los cambios tecnológicos y la participación en nuevas industrias están modificando fundamentalmente la imagen de lo que antes se representaba como sociedades estáticas. Las migraciones masivas debidas a la escasez de tierras, las catástrofes naturales y las guerras han destruido prácticamente los

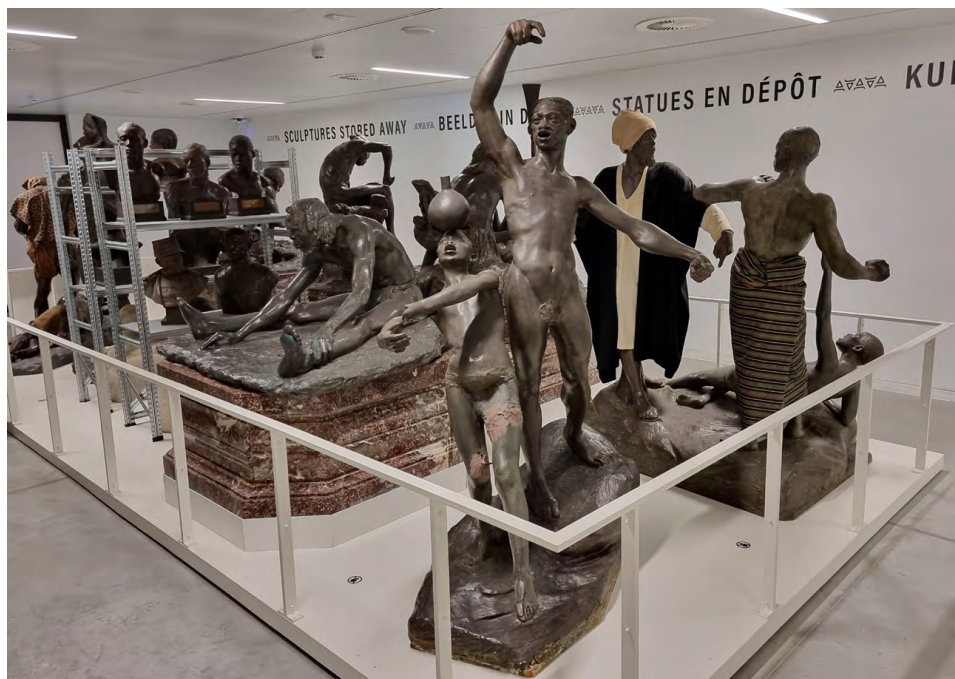


FIG. 2 Royal Museum for Central Africa, Tervuren, 2022.

Fotografía: Ralf Čeplak Mencin.

[> English](#)

antiguos hábitats sociales bien definidos y los modelos de vida tradicionales. Con la desaparición del colonialismo, los rápidos cambios de posguerra fuera de Europa y la aparición del neocolonialismo, muchas teorías etnológicas han quedado inservibles. En todo el mundo occidental –Europa, Norteamérica y Australia–, la etnología se ha visto obligada a reorientarse. En Europa occidental sigue buscando y aún no se ha adaptado al cambio de situación en el mundo. Se pueden distinguir dos tendencias: por un lado, la ecológica; por otro, la revalorización de la perspectiva histórica y los análisis sociopolíticos, en los que los conceptos influidos por el marxismo desempeñan un papel destacado. Aunque el estudio de los pueblos del «tercer mundo» se ha intensificado y el interés se ha ampliado, las antiguas colonias, más conocidas, siguen recibiendo más atención. La reorientación y reevaluación van acompañadas de una corriente crítica hacia la antigua y la actual práctica de la etnología. En Europa occidental, los etnólogos más destacados expresan su opinión sobre su responsabilidad con respecto a las personas entre las que ha vivido y trabajado, denuncian el uso indebido de datos e intentan encontrar nuevos valores sirviéndose de la crítica de los métodos existentes y su aplicación. En EE. UU., la atención se ha centrado menos en los métodos antropológicos como en la cuestión de la responsabilidad por el uso de la información antropológica recopilada.

Esta crítica va adquiriendo una dimensión más profunda ahora que el propio Sur mundial ha formado etnólogos/antropólogos muy críticos con el colonialismo y el paternalismo, y que abogan por una etnología con más valor práctico para los pueblos estudiados y para la administración; por una etnología que no acentúe las diferencias entre los grupos étnicos del país, sino las semejanzas entre ellos y que ponga de relieve la lucha común contra el colonialismo y las invasiones extranjeras; por una etnología que refuerce el orgullo propio de un pueblo mediante el estudio y la difusión de su cultura en todos sus aspectos, desde sus orígenes hasta el presente.

El periodo de incertidumbre asociado a la reorientación y reevaluación de la etnología también es válido para los museos etnográficos. En ellos, la situación es aún más grave. El turismo está aumentando enormemente; personas de todos los estratos sociales del mundo occidental, pero también de algunos países asiáticos, pueden visitar hoy los países con los que soñaban ayer. Conocen países y pueblos, así como la situación real del Sur global. Los medios de comunicación ya no pintan cuadros idílicos de las antiguas colonias. El espectro se ha ampliado para abarcar el mundo entero, que ya no aparece representado como algo romántico y exótico. Los problemas económicos, políticos y culturales a los que se enfrentan los pueblos de Asia, África y América Latina se analizan en las escuelas, los periódicos, la radio, la televisión, Internet y las redes sociales. La exageración es

> [English](#)

frecuente y a menudo se magnifican los problemas y la pobreza. Para la mayoría de los europeos occidentales, las poblaciones de los países en desarrollo son pobres, están hambrientas, enfermas, reprimidas y necesitan ayuda.

Sin embargo, en los museos donde se muestra la «vida» de estos pueblos, no se ven más que objetos bellos, extrañas costumbres religiosas, vestidos y bailes ceremoniales e instrumentos musicales exóticos. En el peor de los casos, solo muestran objetos bellos; en el mejor, evocan una imagen encantadora y romántica de su vida. No es de extrañar que se presionara a estos museos para que crearan imágenes más realistas de los países en desarrollo. Los museos accedieron, algunos a regañadientes, otros de buen grado y algunos incluso con entusiasmo.

«¿Afectará el mundo cambiante a todos los museos etnográficos? Parece inevitable que todos los museos que se ocupan de los pueblos del Sur global tendrán que aceptarlo»

Los objetos se complementaron con modernos equipos audiovisuales digitales, como fotografías, series de diapositivas, películas, vídeos, mapas, tablas, maquetas y, en las últimas décadas, ordenadores con pantallas táctiles y dispositivos de realidad virtual. Las exposiciones se hicieron más interactivas y también se añadieron muchos objetos «prácticos» o reconstrucciones. Los guías no se limitaban a dar explicaciones sobre los objetos expuestos, sino que también hacían una descripción etnográfica de la vida o de aspectos de la cotidianidad de los pueblos en cuestión, e incluso cuestionaban muchas capas de las culturas representadas. En resumen, asistimos a la transformación de los museos etnográficos, de museos de arte a centros de información sobre la vida de los pueblos del «tercer mundo».

¿Afectará el mundo cambiante a todos los museos etnográficos? Parece inevitable que todos los museos que se ocupan de los pueblos del Sur global tendrán que aceptarlo. En otras palabras, en la investigación y el coleccionismo, en la conservación, la descripción y la clasificación, y en la presentación y exposición, tendrán que introducir modificaciones en la línea general aquí indicada. Esto no significa que se vaya a crear necesariamente un tipo estándar de museo etnográfico. Lo ideal sería que los museos etnográficos ya funcionaran bien en sus países, y que ya hubieran definido claramente su función y objetivos. Al mismo tiempo, los museos etnográficos de Europa pueden continuar con sus intentos de

[> English](#)

presentar a otros pueblos en el proceso de sus cambios históricos, y de representar lo más adecuadamente posible la evolución contemporánea producto de la historia, con la participación y cooperación de expertos de los pueblos indígenas.

Las colecciones básicas de los distintos museos difieren desde su origen, al igual que el desarrollo y ampliación de sus inventarios. Aunque estos museos no pueden eludir las exigencias de los tiempos, se preocuparán menos por las situaciones actuales y las exposiciones de orientación social, y tendrán que encontrar la solución en una escala temática más amplia que abarque un espectro mayor. Se podrá prestar atención al cambio climático, los problemas ecológicos, la historia cultural, las exposiciones con una determinada teoría etnológica como concepto subyacente, etc.

Así pues, las antiguas exposiciones de los museos etnográficos están cambiando. Cumplieron su propósito. Se diga lo que se diga de estas viejas exposiciones coloniales, dieron a conocer al público de Europa occidental y central los pueblos de Asia, África y América y, al hacerlo, despertaron interés y simpatía por ellos. La colaboración con los museos del Sur global es cada vez más importante. Dicha colaboración podría extenderse a la investigación conjunta –ahora más que nunca, el componente principal de las actividades del personal investigador de los museos etnográficos–, al intercambio de datos, de objetos y de personal museístico, e incluso a exposiciones conjuntas en las que ambas partes puedan dar su interpretación de determinados aspectos y problemas. En la última década, incluso antes en algunos países, la cuestión de la «descolonización» y la «restitución» de los objetos saqueados ha sido un tema muy candente. Dan Hicks, arqueólogo y antropólogo británico, profesor de Arqueología Contemporánea en la Universidad de Oxford y conservador en el Pitt Rivers Museum, escribió en 2020 un libro pionero, *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution* (Los museos brutales: los bronce de Benín, la violencia colonial y la restitución cultural) sobre el saqueo de las potencias coloniales y la necesidad de restitución. La obra de Hicks plantea importantes cuestiones para cualquier museo etnográfico que albergue «colecciones coloniales». El núcleo del libro se ocupa de la apropiación de los bronce de Benín en 1897 y su posterior distribución mundial a, al menos, 161 museos repartidos por todo el mundo. Defiende con pasión y argumentos la devolución de todos los bronce de Benín a Nigeria, país en el que se encuentra actualmente el reino del que fueron sustraídos. Sostiene que la restitución es el requisito previo para que los museos desempeñen un papel nuevo y progresista en el que el proceso de establecer nuevas relaciones con las comunidades descendientes sea más importante que aferrarse a objetos que encarnan «historias de imperio» (Hicks: 2020).

[> English](#)

La devolución de objetos africanos se convertirá en «una prioridad absoluta» para Francia durante los próximos cinco años, prometió el presidente galo, Emmanuel Macron, durante un viaje de tres días a África en noviembre de 2017. «No puedo aceptar que una gran parte del patrimonio cultural de varios países africanos esté en Francia», afirmó ante un grupo de estudiantes durante un discurso de dos horas el 28 de noviembre de 2017 en la Universidad de Uagadugú, capital de Burkina Faso. «El patrimonio africano no puede estar solo en colecciones privadas y museos europeos». «El patrimonio africano», en palabras de Macron, «debe ponerse en valor en París, pero también en Dakar, en Lagos, en Cotonú», refiriéndose a las principales ciudades africanas. «En los próximos cinco años, quiero que se den las condiciones para la restitución temporal o permanente del patrimonio africano a África».³

El resultado fue un informe, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics* (La restitución del patrimonio cultural africano. Hacia una nueva ética de las relaciones) escrito por Felwine Sarr, académico y escritor senegalés, y Bénédicte Savoy, historiadora del arte francesa, y publicado por primera vez en línea en noviembre de 2018 en una versión original en francés con una traducción autorizada al inglés. Encargado por el presidente de Francia, su objetivo era evaluar la historia y el estado actual de las colecciones francesas de propiedad pública compuestas por obras de arte africanas procedentes de adquisiciones, o controvertidas por otros motivos, así como las reclamaciones, y preparar un plan de actuación para llevar a cabo eventuales restituciones. Más concretamente, el informe también presentaba recomendaciones para la preparación de las restituciones, como la cooperación cultural internacional, la investigación de la procedencia, los marcos jurídicos..., y terminaba con una lista de los objetos culturales afectados, así como la forma de presentarlos en un futuro próximo en museos africanos. Este encargo fue la primera vez que un presidente francés anunciaba la restitución de objetos africanos y desde entonces ha suscitado numerosos debates y planes de «descolonización» de museos en diferentes países.⁴ La reunión anual de tres días del ICOFOM en 2021 llevaba por título «La descolonización de la museología: museos, mestizaje y mitos de los orígenes», y reunió a museólogos de todo el mundo. El ICME (Comité Internacional de Museos y Colecciones de Etnografía) se unió a un proyecto de 3 años con el UMAC (Comité Internacional de Museos y Colecciones Universitarias), el ICOM Australia y el EthCom (Comité de Ética del ICOM) denominado «Ética de la repatriación y restitución» de objetos de museos y colecciones en universidades, coincidente con el objetivo del ICOM de investigar

³ <https://www.nytimes.com/2017/11/29/arts/emmanuel-macron-africa.html>

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Report_on_the_restitution_of_African_cultural_heritage

> English



FIG. 3 Neprijzi Museum, Budapest, 2022.

Fotografía: Ralf Čeplak Mencin.

y abordar cuestiones de descolonización. El objetivo del proyecto era aumentar los niveles de concienciación, pericia y sensibilidad en las universidades y sus museos y colecciones, además de contribuir al corpus de conocimientos en torno a estas cuestiones en la comunidad museística en general mediante la redacción de directrices que puedan complementar el Código Ético. El resultado fue un documento titulado *Orientaciones sobre la restitución y devolución de objetos procedentes de museos y colecciones universitarias* publicado en marzo de 2022.⁵

En las últimas décadas, algunos museos etnográficos europeos se han sumado a proyectos muy interesantes financiados por la Unión Europea.

- READ-ME Red europea de asociaciones de diásporas y museos etnográficos (noviembre de 2007 – octubre de 2010)⁶. El programa de actividades de este proyecto piloto tenía como objetivo promover, a través de los museos etnográficos y las diásporas, una nueva relación con el «otro» que inspirara

⁵ <http://umac.icom.museum/activities/projects/icom-special-projects/>

⁶ <https://culturelab.be/archive/read-me/>

> English

una reflexión social en una Europa multicultural. Dentro de la primera fase del proyecto READ-ME, se celebraron tres talleres científicos en Estocolmo, París y Roma, que dieron lugar a la organización de un simposio en el Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren (Bélgica) y a una publicación final. Los socios del proyecto fueron: Musée Royal de l'Afrique Centrale, Musée du Quai Branly (París), Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini» (Roma), Etnografiska Museet (Estocolmo) y Österreichisches Museum für Volkskunde (Viena).

- El siguiente proyecto se denominó RIME Red Internacional de Museos Etnográficos (noviembre de 2008 – octubre de 2013)⁷. Diez museos etnográficos europeos unieron sus experiencias para organizar talleres científicos en torno a cuestiones sociales relacionadas con la percepción de poblaciones de otros continentes y centrados en dos grandes temas («modernidad» y «primeros encuentros»), temas que fueron las directrices de todas las actividades y producciones del proyecto: exposición, simposios, espectáculo, publicaciones. Los equipos de profesionales y científicos de los museos asociados se concentraron en la constitución de una Red Internacional de Museos de Etnografía INEM-RIME, invitando para ello a otros investigadores a colaborar en la elaboración de las condiciones que garantizaran un proceso duradero y de los estatutos necesarios. Los socios fueron: Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren), Musée du Quai Branly (París), Pitt Rivers Museum (Oxford, Reino Unido), Rijksmuseum voor Volkenkunde (Leiden, Países Bajos), Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini» (Roma), Världskulturmuseet (Gotemburgo, Suecia), Linden-Museum Stuttgart (Alemania), Museo de América (Madrid), Museum für Völkerkunde (Viena) y Náprstek's Muzeum (Praga).
- En el marco de «SWICH Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage» (Compartir un mundo de inclusión, creatividad y patrimonio) (octubre de 2014 – septiembre de 2018),⁸ diez museos europeos asociados reflexionaron sobre cuestiones actuales relativas al papel de los museos etnográficos dentro de una sociedad europea cada vez más diferenciada. El proyecto, financiado por la UE, se basó en los resultados de dos proyectos anteriores: «Museos Etnográficos y Culturas del Mundo» (RIME) y READ-ME I & II, que abordaron el futuro de los museos etnográficos. SWICH se centró en las preocupaciones centrales de una práctica museística etnográfica visionaria en el contexto de una sociedad posmigrante. El proyecto pretendía aumentar el papel y la visibilidad de los museos de etnografía y culturas del mundo como centros

⁷ <https://culturelab.be/archive/rime/>

⁸ <https://www.weltmuseumwien.at/en/science-research/swich-sharing-a-world-of-inclusion-creativity-and-heritage/>

> [English](#)

de encuentro cultural, discurso abierto, innovación creativa y producción de conocimientos basada en colaboraciones transnacionales e internacionales. La globalización y la migración contribuyen a la diversificación de la sociedad europea, por lo que sus ciudadanos se caracterizan cada vez más por sus múltiples identidades culturales. Los museos etnográficos deben reflejar esas nuevas circunstancias y recontextualizar sus colecciones, que catalogan la diversidad de las culturas del mundo a la luz de estos cambios globales y transnacionales. Los museos asociados trabajaron en estrategias para una práctica museística orientada al futuro en una serie de conferencias, talleres, residencias y formatos de exposiciones cooperativas. Esos escenarios sirvieron de plataforma para el debate sobre futuras estrategias de coleccionismo, la inclusión del arte contemporáneo y el papel relacional de los objetos etnográficos en las complejas redes entre las sociedades de origen y las comunidades locales de la diáspora. Además, se examinó la importancia de las nuevas tecnologías digitales como herramientas de cooperación intercultural. Se invitó a residencias a artistas, académicos y miembros de comunidades de descendientes, lo que permitió un intercambio centrado en las instituciones. Por último, los resultados se presentaron gradualmente en el sitio web del proyecto, en programas públicos, en diferentes publicaciones y en innovadores formatos de exposiciones colaborativas. Los museos asociados a SWITCH fueron: Weltmuseum Wien (Viena), National Museum of World Cultures (Leiden/Ámsterdam/Bergen-Dal, Países Bajos), Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren, Bélgica), Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Marsella, Francia), National Museums of World Culture (Estocolmo/Gotemburgo, Suecia), Linden-Museum (Stuttgart, Alemania), Museo delle Civiltà-Museo Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini» (Roma), Slovenski Etnografski Muzej (Liubliana), Museu Etnològic i de Cultures del Món (Barcelona) y Culture Lab-International Cultural Expertise (Bélgica).

- Y el último proyecto de museos etnográficos de la UE fue «Taking Care. Ethnographic and World Cultures Museums as Spaces of Care» (Cuidar. Los museos etnográficos y de culturas del mundo como espacios de cuidados) (1 de octubre de 2019 – 30 de septiembre de 2023).⁹ Fue cofinanciado por la Unión Europea dentro del programa Europa Creativa y en él participaron trece museos europeos, etnográficos y de culturas del mundo. Se diseñó en respuesta a la crisis medioambiental, que está suscitando temor y ansiedad en torno al futuro de nuestro planeta. El objetivo del proyecto era situar a las instituciones museísticas participantes en un debate sobre el impacto del hombre en el medio ambiente en la era del Antropoceno, marcada por

⁹ <https://takingcareproject.eu/>

[> English](#)

catástrofes naturales cada vez más intensas. Entre otras, cabe destacar los numerosos incendios en el Amazonas, Siberia, Indonesia, California y Australia; las inundaciones en Mozambique y Bangladesh, así como en la vecina Italia; las sequías en distintas partes del mundo; y las olas de calor agravadas por el cambio climático. El proyecto señaló que los efectos negativos de las crisis naturales no afectan por igual a todas las partes del mundo, sino que los más vulnerables son los pueblos indígenas y antiguamente colonizados, que ya se encuentran en una posición más delicada debido a factores históricos. Las catástrofes medioambientales han espoleado nuevos movimientos sociales, cuyas acciones se dirigen principalmente a los responsables políticos para que actúen con mayor rapidez y eficacia. El proyecto abordaba las crisis interrelacionadas que marcan nuestro tiempo: el cambio climático, el racismo antiinmigración y el nacionalismo xenófobo. Pusimos en primer plano el conocimiento ecológico de las colecciones no europeas, prestando especial atención a la conservación de estos objetos y a las relaciones con las personas portadoras de este patrimonio. Las actividades del proyecto se centraron en el concepto de cuidado, que significa cualquier acción que contribuya a la preservación de nuestro planeta con el objetivo de la buena calidad de vida de todos los seres vivos. Debatimos de manera colaborativa sobre colecciones no europeas entre conservadores de museos, investigadores de comunidades nativas, activistas y artistas, e intentamos encontrar formas de hacer más sostenible nuestra vida en el planeta. Para ello, diseñamos una serie de conferencias, talleres, pequeñas reuniones de museos asociados, residencias de artistas y activistas, y exposiciones, y editamos varias publicaciones. El director del proyecto fue Weltemuseum Wien/KHM-Museumsverband (Viena) y los socios fueron: Statens Museer för Världskultur (Gotemburgo/Estocolmo, Suecia), MUCEM Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Marsella, Francia), Nationalmuseet (Copenhague), Linden-Museum (Stuttgart, Alemania), Slovenski Etnografski Muzej (Liubliana), Museu Etnològic i de Cultures del Món-Institut de Cultura (Barcelona), MARKK Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt (Hamburgo, Alemania), Pitt Rivers Museum Oxford-Universidad de Oxford (Reino Unido), Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren, Bélgica), Stichting Nationaal Museum van Wereldculturen (Leiden/Ámsterdam/Bergen-Da, Países Bajos), Museum of Archaeology and Anthropology-Universidad de Cambridge (Reino Unido), Museo delle Civiltà-Museo Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini» (Roma), Culture Lab (Tervuren, Bélgica) y la Agencia de Gestión de Proyectos de la UE.

[> English](#)

Como se puede apreciar, se están produciendo cambios tremendos e impredecibles en el mundo y, de acuerdo con la iniciativa del ICOM de buscar una nueva definición de museo, que fue aceptada en la 26.ª Conferencia General celebrada en Praga en agosto de 2022 y que se extenderá por todo el planeta, incluso los museos etnográficos pueden dejar de ser solo un tesoro de patrimonio que hay que preservar y convertirse en espacios donde crear un cambio social global. Y hoy nos hacen falta espacios así.

Bibliografía

- BLAUT, J. M. 1993 *The Colonizer's Model of the World, Geographical Diffusionism and Eurocentric History*. New York and London: Guilford Press.
- CLIFFORD, J., and C. MARCUS (ed.). 1986 *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- CATLIN-LEGUTKO, C., and TAYLOR C. (ed.). 2021 *The Inclusive Museum Leader*. Lanham, Maryland, and London: Rowman & Littlefield, American Alliance of Museums.
- ČEPLAK, R. 1999/2000 *The Splendour and Misery of Ethnographic Museums*, Piran: MESS Mediterranean Ethnological Summer School, Edited by Bojan Baskar, and Irena Weber, Županičeva knjižnica, Ljubljana: 2002.
- Die Meisterwerke... 1980 *Die Meisterwerke aus dem Museum für Völkerkunde Berlin: Band 1*. Stuttgart und Zürich: Belser Kunstbibliothek.
- EKARV, M. 2000 *Cultural adventures: SAMP - Ten Years of Swedish-African Museum Exchange*, Stockholm: SAMP.
- ELLEN, R.F. 1976 'The Development of Anthropology and Colonial Policy in the Netherlands: 1800 - 1960.' *Journal of the History of the Behavioural Sciences* 12: 303-324.
- Ethnographic... 1983 'Ethnographic Museums.' *Museum* 139: 135-200.
- Ethnographic... 1992 'Ethnographic and Open-air Museums.' *Museum* 175: 127-188.
- FISCHER, H. 1962 'Les musées d'ethnographie generale.' *Museum* 15: 108-113.
- 1971 'Völkerkunde-Museen.' *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*. N. F. 1: 9-51.
- FISCHER, H. (ed.). 1983 *Ethnologie: Eine Einführung*. Berlin: Frese, H. H.
- HAMMERSLEY, M., and P. ATKINSON. 1995 *Ethnography: Principles in Practice*. London and New York. Routledge.

- HARMS, V., KELM A., PREM H., TAUREG M., VOSSEN R. (ed.). 1990 *Völkerkunde Museen 1990, Festschrift für Helga Rammow*. Lübeck.
- HICKS, D. 2020 *The Brutish Museum*. London. Pluto Press.
- HIGGS, J. W. Y. 1963 *Folk Life Collection and Classification*. London: The Museums Association.
- HUNTINGTON, P. S. 1997 *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Touchstone.
- KARP, I., and S. D. LAVINE (eds.). 1991 *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- KROCH, A.S. 1977 'Social Research and Ethics.' In: *The Study of Cultural Anthropology*. D. E. Hunter and Ph. Whitten (eds.). New York.
- DE LAS CASAS, Don Bartolome. 1993 [1552] 'Kratko poročilo o uničenju zahodnoindijskih dežel. [A Short Report on Devastation of West-Indian Lands.] In: *Uničevanje Indijancev in evangelizacija. [Destruction of Indians and Evangelisation.]* Celje: Mohorjeva družba
- MEYNERT J. und RODEKAMP V. (Herausgegeben). 1993 *Heimatmuseum 2000 – Ausgangspunkte und Perspektiven*, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte.
- MORPHY H. 2020 *Museums, Infinity, and The Culture of Protocols. Ethnographic Collections and Source Communities*, London, and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Museum International, ICOM. 2019 *The Museum Definition the Backbone of Museums*, Vol 71, No. 281-282.
- Muséologie... 1987 *Muséologie et ethnologie*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- MÜLLER, H. 1998 *Das Zusammenleben der Kulturen: ein Gegenentwurf zu Huntington*. Frankfurt/ M: Fischer Taschenbuch Verlag.
- NANDA, S. 1991 *Cultural Anthropology*. 4th edition. Belmont, Calif: Wadsworth Publishing Company.
- PETREŠIN-BACHELEZ N. (Ed...). 2015 *Decolonising Museums*. Ghent: L'Internationale Online.
- POIRIER, J. 1968 *Histoire de la pensée ethnologique*. In: *Ethnologie Générale*. J. Poirier (ed) Paris: Gallimard, pp. 3-179.
- SAZONOVA, M. V. 1965 'Das Staatliche Museum für Ethnographie der Völker der UdSSR.' *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 21: 171-182.
- TOFFLER, A. 1984 *The Third Wave*, New York. Bantam Books.
- TYLOR, E. B. 1871 *Primitive Culture*. Boston.

Superación de fronteras y viejos modelos. Museos y antropología para una propuesta alternativa de futuro

> **Luis Pérez Armiño**

Museo Nacional de Antropología

RESUMEN: Los museos de antropología, con las diferentes denominaciones que han conocido a lo largo del tiempo, tienen un pasado tumultuoso y un presente sometido a un complejo y profundo proceso de revisión. La prioridad de la mayoría de estos museos debería centrarse en trabajar sobre su actualidad inmediata a través de una necesaria reelaboración de su misión y su visión, de sus contenidos y sus discursos, de sus metodologías e, incluso, de sus presentaciones. Su objetivo último podría consistir en asentar una institución capaz de responder a las demandas de la sociedad actual y de ofrecer un escenario donde trabajar aspectos clave para el futuro desde perspectivas más igualitarias y justas, que reconozcan la diversidad, y conciliables con las exigencias de un entorno cada vez más inestable y amenazado por la emergencia climática o por la radicalización de los posicionamientos políticos. A través de este texto, no exhaustivo, se examinan algunos de los conceptos que han determinado la singularidad de estos museos, como la identidad o la memoria, o su papel en la construcción de discursos exclusivistas y homogeneizadores, con la pretensión de rechazar toda diversidad que fuera considerada ajena a los cánones occidentales marcados por un capitalismo extractivista y depredador. Se exponen algunos de los retos que han determinado su museografía, desde la cotidianidad del objeto antropológico a la representación de conceptos más inabarcables como el espacio y el tiempo. Por último, se hace una propuesta de aspectos que pueden ayudar a crear centros de interés útiles social y culturalmente, generadores de procesos de concienciación que pongan en evidencia nuestras actuales urgencias y nos ayuden a explorar alternativas. Se trata de una propuesta sencilla y abierta a debate y, sin duda, susceptible de todo tipo de consideraciones, apuntes y rectificaciones.

PALABRAS CLAVE: antropología, espacio, tiempo, diversidad, futuro, identidad

ABSTRACT: The museums of anthropology have a complex past and a present under review. The priority for these museums should be their immediate present. Their ultimate goal is to propose an institution that responds to the demands of today's society. Their perspective should recognise the diversity that can be reconciled with an unstable environment threatened by climate emergency. Some of the concepts that have determined the singularity of these museums or their role in the construction of hegemonic discourses are examined. Finally, a socially and culturally useful museum is proposed. The museum must highlight our current urgencies and help us to explore alternatives.

KEYWORDS: Anthropology, Space, Time, Diversity, Future, Identity

Introducción

Desde finales del siglo XIX, los museos antropológicos y/o etnográficos han sido concebidos y creados como centros de documentación de sociedades y culturas que iban a desaparecer bajo el peso homogeneizador del progreso entendido como occidental, capitalista, industrializador y urbano. Ya avanzado el siglo XXI, la disciplina antropológica ha desarrollado las herramientas para poner en evidencia el carácter diverso de las sociedades y su capacidad de adaptación a entornos cambiantes mediante diferentes estrategias, no exentas de conflictos, ofreciendo alternativas ante amenazas cada vez más presentes desde unas perspectivas que se consideran más igualitarias, solidarias y sostenibles.

En este panorama, los museos que han optado por escenificar las metodologías y los resultados de la investigación antropológica deben repensar su futuro tomando como referencia su compleja historia y su origen. Nacidos al amparo de ese progreso homogeneizador que supuso el capitalismo industrial occidental, los museos antropológicos y/o etnográficos han sido el espacio privilegiado que ha puesto en evidencia todas las contradicciones asociadas a ese proceso modernizador. Actualmente estos museos cuestionan su misión tradicional y buscan ofrecer espacios de experimentación y diálogo.

El objeto antropológico en los museos ha sido conceptualizado como vestigio de sociedades y culturas que habían sucumbido ante esa modernidad, pero también son testimonio de barbarie y exclusión. Hoy, su adecuada contextualización, resignificación y puesta en valor quizás nos lleve a la urgente reflexión sobre cómo queremos vivir el mundo.

Museos etnográficos y/o antropológicos. De la dicotomía a la diversidad

El panorama reciente de la museología antropológica española se desarrolla en torno a tres modelos, dos de ellos mayoritarios. El primer modelo lo forman los museos que insisten en la presentación de sociedades campesinas (tomando como referencia los límites administrativos de un determinado territorio), aisladas en el tiempo, que viven en un pasado anclado en un tiempo abstracto y preindustrial. El segundo modelo insiste en una referencia monográfica que articula su discurso en torno a una actividad socioeconómica concreta que ha definido un territorio sobre el que se supone que actúa el museo (Fernández de Paz, 2015, 9-10). Por último, el tercer modelo es el de los museos dedicados a las culturas no europeas, aunque estos son escasos.

«La actualidad debería reivindicar el adjetivo antropológico para los museos que pretenden abordar la complejidad cultural en toda su diversidad y desde una perspectiva global»

La confusión terminológica al adjetivar esta tipología de museos se ha mantenido en una amplia bibliografía referida a la cuestión, entremezclando lo antropológico, lo etnológico y lo etnográfico. La actualidad debería reivindicar el adjetivo antropológico para los museos que pretenden abordar la complejidad cultural en toda su diversidad y desde una perspectiva global (Alonso Ponga, 2008). A este respecto, Celeste Jiménez de Madariaga (2009, 66) dice que: «(...) [los] museos antropológicos muestran aquellos elementos patrimoniales que forman o han formado parte de la cultura tradicional y constituyen elementos relevantes de expresión y modos de vida propios de los pueblos». Pero la aspiración global de la antropología se ve coartada por una definición asociada a los museos etnográficos más elementales, muchas veces simple recopilación de artefactos asociados a entornos rurales, populares o tradicionales. A pesar de la concepción que ofrece, la autora critica las visiones en exceso románticas, viejas herencias de las pasiones museísticas decimonónicas, que presentan la cultura asociada a ruralismos trasnochados, sin abordar «reflexiones, tramas y conflictos sociales y culturales».

Por su parte, Esther Fernández de Paz (2003, 43) defiende el museo de antropología cuando «(...) está planteado desde la ciencia antropológica, intentando explicar el funcionamiento de la cultura, acercar la comprensión de los mecanismos culturales y reflexionar sobre el hecho cultural en constante evolución».

La definición de un museo como antropológico no debería estar condicionada por la tipología de las colecciones que custodia y expone. Más bien está determinado por su finalidad última, «(...) intentando explicar el funcionamiento de la cultura, acercar la comprensión de los mecanismos culturales y recapacitar sobre el hecho cultural en constante evolución» (Fernández de Paz 2015, 3). Propuesta que planteaba Pilar Romero de Tejada (2000, 168), cuando solicitaba la sustitución el adjetivo «etnográfico» por el de «antropológico», respondiendo a un centro más teórico y conceptual, menos descriptivo e historicista.

José Luis Alonso Ponga (2008) establece un paralelismo entre el museo etnográfico y lo particular, y el antropológico y lo global. Los museos antropológicos han promovido la construcción de discursos hegemónicos, pero su actualidad nos remite a «(...) centros múltiples y diversos, lo que ha llevado a una crisis que no es más que una señal de su vida y dinamismo». Los museos antropológicos exponen «(...) los mecanismos y procesos que influyen, configuran y diseñan las formas de vida y de pensamiento, evidenciando y reflexionando sobre su permanente redefinición,



FIG. 1 Detalle del espacio dedicado al ciclo festivo en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma de Madrid.

Fotografía: Luis Pérez Armiño.

transformación y cambio, sus lecturas diversas y plurales, su propia relatividad intrínseca». Surge así el concepto del museo «glocal», donde confluyen lo global y lo local, afirmando las interrelaciones espacio-temporales que configuran la cultura (Caldera de Castro y Tercero Iglesias, 2008, 31-34).

Es la superación de las viejas dicotomías entre lo propio y lo ajeno, entre nosotros y los otros, lo que construirá la misión de los nuevos museos antropológicos integradores de las viejas visiones que tomaron forma en los antiguos museos de etnografía (Fernández de Paz, 2015, 4). Anteriormente, esta misma autora (2003, 44) reconocía que «Un museo antropológico es un interpretador cultural. Su misión es que la sociedad comprenda su presente cultural a través de unos bienes patrimoniales que actúan como marcadores de identidad. La valoración de la cultura propia lleva al respeto de la diversidad cultural entendida como la respuesta que cada grupo humano da a la variedad de ecosistemas, especificidades históricas, tradiciones culturales, ocupaciones y actividades, sectores y clases sociales, etc.».

Tres pilares en cuestión: identidad, espacio y tiempo

La identidad es uno de los conceptos claves que traza los límites conceptuales de los discursos museográficos etnográficos. Su presencia ha justificado la razón de ser de muchas de estas instituciones. M.ª Pía Timón Tiemblo (2008, 259) llega a definir los museos de identidad como «(...) espacios de interés local y comarcal, que pretenden retratar, representar, analizar y transmitir un aspecto, fenómeno o dimensión cultural que se considera significativa tanto para los especialistas, como para los propios activos del grupo o comunidad específica donde se inserta la institución».

La identidad ha supuesto un referente en la configuración cultural española nacida al amparo del régimen constitucional de 1978, que consagra una ordenación territorial mediante el sistema de Autonomías. A partir de entonces, las Comunidades Autónomas construyen un aparato sociocultural que, sobre la identidad, justifica su proyecto político. Beatriz Santamarina Campos, Gil Manuel Hernández Martí y Albert Moncusí Ferré (2008, 215-216) analizan la legislación autonómica en torno al patrimonio cultural distinguiendo aquellas Comunidades que explicitan de forma expresa la identidad. Solo en tres disposiciones autonómicas, las de Asturias, Andalucía y Castilla-La Mancha, no existe referencia a la identidad en la construcción de su respectivo patrimonio cultural.

Dos factores parecían determinar el carácter singular de los museos de identidad. En primer lugar, la referencia a una comunidad, que puede y debe estar ligada a un territorio concreto. En segundo lugar, una característica que define la peculiaridad propia de esa comunidad, reconocida tanto por sus propios agentes como por especialistas externos. Pero la identidad asociada al territorio ha entrado en una profunda crisis producto de las nuevas estructuras culturales que caracterizan la contemporaneidad y la desaparición de los viejos límites territoriales, eliminados por un flujo incesante de información. El resultado es la imposibilidad, en cualquier proyecto museológico, de presentar una realidad única e invariable de la sociedad contemporánea, sea cual sea su circunscripción territorial (José Luis Mingote Calderón, 2009, 2010).

«Es imposible entender determinados acontecimientos, sea cual sea su naturaleza, sin atender a su dimensión local, a la global, y a toda esa infinita sucesión de momentos que ocurren entre uno y otro»

El espacio parece haber perdido su papel diferenciador, creador de imágenes identitarias. Sin embargo, constituye una supervivencia a la que recurrir en determinados momentos. La lógica nos invita a pensar en un recorrido que va de lo local a lo global, en un camino con multitud de requebros y marcha atrás, con infinitas alternativas y variantes que dibujan un trayecto de carácter laberíntico en el que es imposible distinguir un principio y un fin. Cuando el mundo parece haber sucumbido a lo global, la referencia a lo local se ha convertido en resguardo de unos valores, a veces idolatrados como inmutables, que sirven de amparo ante la incertidumbre de un mundo en constante y acelerado cambio.

El análisis de un determinado factor cultural oscila entre lo local y lo global, hoy más que nunca. Es imposible entender determinados acontecimientos, sea cual sea su naturaleza, sin atender a su dimensión local, a la global, y a toda esa infinita sucesión de momentos que ocurren entre uno y otro. Necesitamos recurrir a un término tan acertado como adecuado analíticamente, y este no es otro que lo «glocal», ya citado anteriormente (Caldera de Castro y Tercero Iglesias, 2008, 31-34).

Un objeto es un referente social, cultural, temporal y nos remite al ámbito de lo local como manifestación que debe encuadrarse dentro de un determinado

marco geográfico. Pero también puede comprenderse como la manifestación de corrientes e ideas que trascienden fronteras geográficas. Todos los puntos de anclaje que revelan su historia e implicaciones deben ser considerados en la explicación del objeto como elemento narrativo que se inscribe dentro del relato cultural.

Sin considerar la referencia a lo exótico, al otro, que parecía patrimonio exclusivo de los museos antropológicos, los etnográficos o de artes y costumbres populares construían sus relatos en torno a una serie de conceptos que han dibujado una realidad peculiar en este tipo de museos: lo rural, lo popular o lo tradicional. La primera aclaración que se hace necesaria es considerar el momento en el que nacen estos términos: a finales del siglo XIX, en el contexto de un romanticismo ideológico que considera al pueblo como algo unitario bajo unas pautas comunes a todos sus miembros, hasta el punto de conformar una masa anónima que se resistía al feroz individualismo que los nuevos dogmas capitalistas estaban imponiendo en las sociedades industriales y urbanas europeas.

Manuel Bartolomé Cossío (1935, 187), al amparo del Museo del Pueblo Español creado en 1934, entendía el arte popular como lo «(...) anónimo, sujeto a una perpetuidad no estática sino evolutiva, frente al aristocrático». Lo popular es anónimo, no existe la individualidad del artesano o del artífice, que queda desdibujado en la masa de lo popular. Se entendía frente a su opuesto, lo aristocrático, en esa definición de los conceptos en base a sus opuestos. Pero introduce un aspecto novedoso, el elemento temporal y la existencia de una cierta evolución, al menos estilística, en las manifestaciones artísticas populares.

Gregorio Marañón (1935, 49-50) enfrenta lo popular a la idea de progreso que convierte al pueblo en masa. Es misión del museo encontrar al pueblo en esa masa. Lo popular, siempre anónimo, concentra lo bello y lo útil, es la esencia de la identidad que ha construido una cultura amenazada por la modernidad. Más explícito es Francisco Pérez Dolz (1935, 74) cuando sostiene que en lo popular se encuentra «(...) el auténtico e íntimo vibrar del alma de la raza y una secreta palpitación universal que todavía hay en su fondo, en la cual existe la visibilidad de nuevas y felices proliferaciones», amenazado por el «maquinismo contemporáneo», ya que la industrialización pondrá fin a la esencia artística de lo popular.

La llamada cultura rural, de acuerdo con las modas intelectuales y sociales del momento, ha sido considerada como subalterna respecto a su opuesto urbano; aunque, en muchas otras ocasiones, la cultura rural se sobrevalora como reducto

de identidades y esencias que esconden soluciones casi imposibles ante los males nacidos al amparo del progreso. Es el caso de las políticas generadas por el franquismo aislado del exterior, que ensalzó el pueblo frente a las presiones externas y que fomentó un costumbrismo artificial (Bolaños, 2008, 399). Sobre esta construcción, el museo es instrumento legitimador de una estructura social en la que unas élites emiten los principios que definen lo que debe ser la «alta cultura», con derecho a elaborar los discursos con los que hablar de otros (Barañano y Cátedra 2005, 229-230).

Pero, como indica José Luis Alonso Ponga (2008, 14), estas concepciones parten de dos errores sustanciales. El primero comprende la cultura rural como un fenómeno uniforme, homogéneo, ajeno a la historia por su incapacidad de evolucionar. El segundo error considera que las sociedades urbanas y contemporáneas son en exceso complejas, variadas y ricas frente a la simpleza de las culturas pasadas, o de las culturas rurales. Los museos en torno a lo rural, que se reclaman como etnográficos o de artes y costumbres populares, han



FIG. 2 Detalle de la exposición temporal «Iconos de estilo», celebrada en el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, del 15 de marzo al 3 de junio de 2018.

Fotografía: Luis Pérez Armiño.

pretendido idealizar unas sociedades a las que han sustraído del tiempo y del proceso evolutivo, eliminando el conflicto o el cambio social dentro de unas comunidades que se pretendían testimonios presentes de un paraíso en trance de desaparición. Este proceso de idealización ha supuesto que muchos de estos museos hayan perdido su carácter identitario (Fernández de Paz, 2003, 43).

A pesar de la supuesta atemporalidad de lo cultural o de la tendencia a crear imágenes estereotipadas, alejadas de la dimensión temporal, que tratan de retratar un determinado aspecto social o cultural, la disciplina antropológica no puede sustraerse de un vector tan determinante como el temporal. La historia no es exclusiva de un grupo humano específico. Es un hecho universal que trasciende sus límites y crea flujos de los que es imposible sustraerse. La razón temporal es fundamental y absolutamente necesaria.

¿Cuál es la referencia temporal de los museos de etnografía y/o antropología? Su historia comienza en el tránsito entre el siglo XIX y el siglo XX y perdura hasta la actualidad, en que permanece abierta. En el caso español, se trata de comprender los procesos de una sociedad en la que intervienen procesos de industrialización y urbanización, un progresivo abandono del aislamiento y la integración de España en un sistema mundial, con todas las consecuencias que conlleva respecto a las microhistorias que protagonizan estas transformaciones.

José Luis Alonso Ponga (2008, 18-19) sostiene que la falta de una referencia temporal es uno de los principales problemas de los museos de esta categoría, que suelen exponer formas culturales que se relacionan con un espacio genérico donde no discurre el tiempo, idealizado hasta el punto de transformar toda referencia a un espacio-tiempo mítico. En esta idea insisten Ascensión Barañano y María Cátedra (2005, 244-245) cuando sostienen que el sujeto rural de los museos etnográficos se encuentra en un «(...) presente sin futuro anclado en el pasado (...)», con unos valores que se presumen eternos, genuinos y representativos de la idea de nación. Un fenómeno de «folclorización populista» ha uniformado a los actores populares que protagonizan estos museos. Las élites urbanas institucionalizaron una cultura tradicional o popular uniforme e idealizada, invisibilizando cualquier atisbo de diversidad.

Sin embargo, la referencia temporal no debe convertirse en una alusión historicista. La propia evolución histórica determina qué pautas se mantienen, cuáles desaparecen o, simplemente, las que se transforman. El museo antropológico no debe transformar estas pautas hasta convertirlas en «reliquias

historicistas», sino que deben considerarse como elementos que permitan ofrecer alternativas a través de todos los significados que albergan (Alonso Ponga 2008, 25-26).

En relación con el tiempo, uno de los principales desafíos de la museología antropológica consiste en la representación expositiva del cambio social y de los conflictos como activadores de los procesos de construcción y deconstrucción que determinan las pautas culturales. Las sociedades, vuelve a recordarnos José Luis Alonso Ponga (2008, 18-19), contienen infinitas relaciones cambiantes y jerárquicas que los museos deben abordar, sobrepasando los límites impuestos por las antiguas museografías, que acostumbraban a presentarlas como realidades monolíticas. Cuando hablamos del patrimonio antropológico hablamos de un patrimonio vivo, por lo que sería conveniente mostrar los problemas y las crisis, los aspectos cambiantes del patrimonio que determinan la actualidad sociocultural (Jiménez de Madariaga, 2009, 69).

El objetivo que se debe plantear esta tipología de museos es servir como centro de documentación de los procesos de cambio cultural. Joaquín Díaz González (2008, 80) enumera sus principales funciones respecto a la sociedad actual: «conocernos mejor, apreciar nuestra capacidad para adaptarnos al medio y reconocer la tensión evolutiva como un logro social».

El objeto antropológico y sus límites

La dificultad del objeto antropológico, asociada a su materialidad, lastró durante prácticamente toda su historia a los museos de esta tipología. Lo explica bien Francesco Faeta (2008, 103-109) cuando sostiene que el objeto antropológico «muere» y se somete a un proceso de descontextualización que le desposee de historia, perdiendo su vida útil al someterse a un nuevo proceso de contextualización en el museo. La consecuencia más inmediata es que se trata de bienes incapaces de transmitir los significados que contenían dentro de su propio contexto original, y por supuesto, obvian a los sujetos que los han protagonizado, excluyéndolos del discurso y de los museos (Barañano y Cátedra 2005, 245-246).

La definición del objeto antropológico ha interesado desde un principio a la antropología y a la museología. Andrés Carretero Pérez (2002, 15) afirma que el objeto antropológico (él lo denomina «etnográfico») es un elemento significativo

de la cultura en la que se inscribe, y que debe contribuir a la transmisión de normas y prácticas culturales. Cualquier objeto es susceptible de ser un elemento significativo de una o varias culturas, lo que nos remite a la idea de lo cotidiano que ha dominado el coleccionismo etnográfico, aunque siempre teñido de valores estéticos y/o cronológicos. Por lo tanto, la presencia de los valores que se reclaman como alusivos a la identidad es fundamental en la definición del objeto antropológico. También es cierto que posteriormente el objeto antropológico debe entenderse como un documento que remita a la cultura, tanto en su unidad como en su diversidad (Carretero Pérez 1994, 216-217).

Andrés Carretero Pérez (2002, 36) situaba la referencia cronológica del «objeto etnográfico» en el momento de la industrialización y de la reconversión rural, asociados al crecimiento de una cultura y una sociedad cada vez más urbana, entendiendo lo tradicional o popular asociado a lo rural. Por supuesto, es un deber superar estos límites tan estrechos y tratar de comprender que el patrimonio antropológico afecta a lo material y a lo inmaterial, a lo urbano y lo rural, a lo tradicional y a lo más «novedoso», en ese entendimiento de la cultura como un



FIG. 3 Detalle de la exposición permanente del Museo Etnográfico de Castilla y León.

Fotografía: Luis Pérez Armiño.

fenómeno total que discurre a lo largo del tiempo de forma sinuosa, ajustándose a constantes y nuevas necesidades, en un asombroso proceso de adaptación que ha generado una amplísima diversidad en la que las relaciones son múltiples.

A partir de los años ochenta del siglo XX, la antropología comienza a cuestionar su objeto de estudio. Esta autocrítica se dejó sentir algo más tarde, aunque con fuerza, en los museos antropológicos. Se asumió que los discursos que históricamente habían presentado los museos eran el fruto de relatos hegemónicos que pretendían justificar académicamente determinadas estructuras jerárquicas. El concepto de «autoridad etnográfica» se puso en tela de juicio y se aceptó que todas las voces tienen cabida en el museo. La institución opta entonces por presentaciones donde los agentes culturales, antes objetos, reivindican su papel como sujetos y agentes de cultura (Barañano y Cátedra, 2005, 246-247).

«La museología antropológica ya no se articula en torno al objeto como un contenedor de significados que se deben ofrecer a un público pasivo»

La museología antropológica ya no se articula en torno al objeto como un contenedor de significados que se deben ofrecer a un público pasivo. El objeto antropológico asume su responsabilidad como un documento que difunde, restituye y conserva una serie de conocimientos. Los museos son centros que, lejos de ofrecer escenografías donde se pretenden condensar los hechos culturales totales, deben proporcionar imágenes activas en torno a conceptos como la diversidad, la multiculturalidad o el cambio. El objeto es comprendido como un proceso que debe invitar a todas las voces implicadas a participar y a aportar su peculiar visión en torno a los conceptos ya señalados, dibujando un nuevo modelo de identidad variable y voluble (Barañano y Cátedra 2005, 246-247).

¿Cuál es el papel de los nuevos museos antropológicos? O, por lo menos, ¿qué papel deben adoptar estos museos? Ascensión Barañano y María Cátedra (2005, 247) sostienen que uno de los principales retos que debe abordar la nueva museografía antropológica es convertir los museos en sedes donde poder escuchar las voces que, tradicionalmente, la antropología o la historia han silenciado.

Conclusiones

Bajo distintas denominaciones y propuestas, los museos antropológicos han servido a un fin fundamental a lo largo de su historia: documentar aquellos aspectos culturales o sociales que han desaparecido ante un progreso que ha sido caracterizado como uniformador. Tanto los museos de vocación local como los de carácter universalista han pretendido crear instantáneas de culturas o formas culturales que no han podido sobrevivir ante la modernidad. En este proceso, los museos no pudieron mantener posiciones neutras ya que servían como instrumento que justificaba precisamente los procesos que desencadenaron esas dinámicas homogeneizadoras.

La historia de los museos de antropología se ha acelerado en los últimos años. A lo largo de su trayectoria se han superado los viejos límites que han lastrado su desarrollo. Ya no se trata de documentar culturas o sociedades en trance de desaparición. Se ha comprendido la incapacidad de generar modelos museológicos tomando como referencia viejas dicotomías, no solo inútiles desde el punto de vista metodológico, sino también nocivas desde una perspectiva ideológica. No tiene sentido establecer una frontera entre «otros y nosotros» o entre «lo popular y lo rural / lo culto y lo urbano». Incluso, en los museos se ha visto la necesidad de abordar desde la materialidad aspectos a veces tan intangibles como las referencias siempre cambiantes en sus coordenadas del «espacio-tiempo», la memoria y la identidad. Pero se hacía necesario ir más allá.

En un contexto social tan cambiante, la lectura actual de estos museos exige repensar su razón de ser, evidenciar lo obsoleto de su antigua misión así como las muchas deficiencias que afectaban a los discursos planteados, a las formas de presentación que les daban soporte e incluso a los supuestos teóricos sobre los que se construían. Hoy, la duda radica en el papel que los museos de antropología pueden ejercer en el actual escenario social.

En un futuro distópico, estos museos pueden continuar con obstinación testimoniando todo aquello que está llamado a desaparecer. Pueden convertirse en grandes centros documentales y expositivos de lo humano a la vista de la creciente amenaza que supone un cambio climático acelerado e implacable que ha puesto en riesgo nuestra propia existencia. Los discursos expositivos pueden rememorar entornos culturales diversos, anegados por el imparable crecimiento de estructuras urbanas homogeneizadoras que anulan cualquier posibilidad de creatividad diversa o alternativa. O pueden dar testimonio de una población en movimiento, en constante huida debido a la amenaza de climas extremos,

conflictos y todo tipo de intolerancias. Son solo algunos ejemplos de asuntos de trascendencia y actualidad inmediata.

Pero, quizás, estos museos, al amparo del conocimiento generado por una antropología comprometida y activista, pueden enseñarnos otras formas de habitar el mundo que sean compatibles con un futuro más igualitario y justo, y con un entorno con el que debemos establecer nuevas formas de entendernos.

Bibliografía

- ALONSO PONGA, J. L. (2008). «La casa de la Ribera. Teoría y praxis en la museología antropológica». En *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del 1º Congreso Internacional de Museografía Etnográfica*. Pp. 13-29. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora.
- BARAÑANO, A., CÁTEDRA, M. (2005). La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de Antropología y la creación del Museo del Traje». En *Política y Sociedad*, Vol. 42, n.º 3. Pp. 227-250.
- BOLAÑOS, M. (2008). *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Ed. Trea.
- CALDERA DE CASTRO, M. P., Tercero Iglesias, S. (2008). «Los museos más allá de las coyunturas: Red de Museos de Extremadura». En *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del Iº Congreso Internacional de Museografía Etnográfica*. Pp. 31-39. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora.
- CARRETERO PÉREZ, A. (1994). «El Museo Nacional de Antropología: nos/otros». En *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 1. Pp. 209-248. Ministerio de Cultura.
- CARRETERO PÉREZ, A. (2002). «Colecciones a raudales». En *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 9. Pp. 13-37. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- COSSÍO, Manuel B. (1935). «Elogio del arte popular». En *Anales del Museo del Pueblo Español*, tomo I, cuadernos 1 y 2. Pp. 187-188. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- DÍAZ GONZÁLEZ, J. (2008). «Museografía y etnografía». En *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del Iº Congreso Internacional de Museografía Etnográfica*. Pp. 75-80. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora.
- FAETA, F. (2008). «Las múltiples muertes y resurrecciones de un huso. Un objeto y sus representaciones museográficas». En *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del Iº Congreso Internacional de Museografía Etnográfica*. Pp. 103-111. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora.

- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2003). «La museología antropológica ayer y hoy». En *Cuadernos técnicos, 7. Antropología y patrimonio: investigación, documentación e intervención*. Pp. 30-47. Junta de Andalucía. Granada.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2015). «Museos de antropología. Antropología en los museos». *Revista andaluza de antropología*, n.º 9. *La representación de las culturas en la museología antropológica del Estado español*. Pp. 1-15. Universidad de Sevilla.
<http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2015.i09.01>
- JIMÉNEZ DE MADARIAGA, C. (2009). «La musealización del patrimonio etnológico». En *La musealización del patrimonio*. González Parrilla, J. M., Cuenca López, J. M. Pp. 65-76. Universidad de Huelva.
- MARAÑÓN, G. (1935). «Pasión y muerte de lo pintoresco». En *Anales del Museo del Pueblo Español*, tomo I, cuadernos 1 y 2. Pp. 49-50. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- MINGOTE CALDERÓN, J. L. (2009-2010). «El Museo Nacional de Etnografía. Un camino a recorrer entre la esperanza y la realidad». En *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n.º 5-6. Pp. 222-231.
- PÉREZ DOLZ, F. (1935). «A propósito de nuestras artes populares». En *Anales del Museo del Pueblo Español*, tomo I, cuadernos 1 y 2. Pp. 74-75. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- ROMERO DE TEJEDA, P. (2000). «Antropología y museología. Nuevas concepciones para los museos etnográficos». En *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 7. Pp. 167-190. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- SANTAMARINA CAMPOS, B., Hernández i Martí, G., Moncusi Ferré, A. (2008). «Patrimonio etnológico e identidades en España: un estudio comparativo a través de la legislación». En *Revista de antropología experimental*, n.º 8. Pp. 207-223. Universidad de Jaén.
- TIMÓN TIEMBLO, M. P. (2008). «El turismo cultural y las estrategias de presentación del patrimonio etnográfico». En *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del I Congreso Internacional de Museografía Etnografía*. Pp. 243-253. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora.



Museos de Antropología y Etnografía
Identidad, comunidades y prácticas decoloniales

Identidad

- > **Las salas permanentes del ETNO**
Joan Seguí Seguí
- > **El Museo de los Pueblos Leoneses.
Identidad y memoria**
Francisco Javier Lagartos Pacho

Las salas permanentes de L'ETNO

> **Joan Seguí**

Director de Museu Valencià d'Etnologia (L'ETNO)

RESUMEN: El proyecto de las actuales salas permanentes de L'ETNO nace a partir de un contexto general de cambio en relación a este tipo de museos. Un contexto definido por la necesidad –también por la ambición– de buscar un espacio de trascendencia para estas instituciones e, igualmente, por la influencia proyectada desde museos de tipología similar como el Musée Ethnographique de Neuchâtel (MEN), en Suiza. Para entender de manera adecuada este proceso de cambio es preciso vincularlo a la actual misión del museo y a determinadas mecánicas de distribución de los objetos de la colección a través de la museografía. En este sentido, la metáfora del museo como laboratorio cívico ayuda a comprender con mayor claridad el conjunto de estos procesos.

PALABRAS CLAVE: L'ETNO (Museu Valencià d'Etnologia), salas permanentes, la misión, laboratorio cívico

ABSTRACT: The project of the current permanent halls of L'ETNO is born from a general context of change in relation to this type of museums. A context defined by the need (and also by the ambition) to find a space of transcendence for these institutions and, equally, by the influence projected from museums of similar typology such as the Musée Ethnographique du Neuchâtel (MEN), in Switzerland). To properly understand this process of change, it is necessary to link it to the current mission of the museum and to certain mechanics of distribution of the objects in the collection through museography. In this sense, the metaphor of the museum as a civic laboratory helps to understand more clearly the whole of these processes.

KEYWORDS: L'ETNO (Museu Valencià d'Etnologia), permanent halls, mission, civic lab

Introducción

En julio de 2020, L'ETNO, el Museu Valencià d'Etnologia, inauguraba la reforma de sus salas permanentes. Se trataba de un paso más en el desarrollo de un proyecto iniciado años antes que ha evolucionado de forma paralela al cambio de orientación en la perspectiva y en las propuestas discursivas del museo. Un cambio gradual que ha llevado al equipo del museo a asumir como propias algunas de las propuestas de transformación que diversos especialistas del mundo de los museos venían y vienen reclamando para este tipo de instituciones en general y para los museos de etnología en particular (Monnet y Roigé, 2007; Roigé et al, 2008; Fernández de la Paz, 2015; Alcalde y Roigé, 2010; Roigé, 2017; Navajas Corral, 2020). En este sentido, ha resultado fundamental el trabajo desarrollado desde las últimas décadas del siglo pasado por algunos museos de etnología del ámbito francófono como el MEN de Neuchâtel (Suiza) o el Museo de las Civilizaciones del Canadá (Hainard, 2007; Bergeron, 2007). Estas transformaciones incluirían, por ejemplo, una mayor conexión discursiva con las realidades sociales de su entorno sobre las que el museo puede ayudar a reflexionar; un espacio más amplio de participación del visitante/ciudadano en sus programas culturales, habilitando dinámicas que permitan una diversidad de perspectivas en el ámbito museo; o un mayor compromiso y una más intensa colaboración con otros sectores de la sociedad con el objetivo de contribuir, en la medida de lo posible, a la mejora de la calidad de vida de las personas (Chatterjee y Noble, 2013). Estas son, entre otras, algunas de las cuestiones a partir de las que el museo ha ido enfocando su trabajo a través de diversos proyectos estos últimos años.

El mayor reconocimiento a este proceso de cambio tuvo lugar en mayo de 2023, en Barcelona, cuando L'ETNO recibió el premio European Museum of the Year Award (EMYA), otorgado por la European Museum Foundation (EMF), una fundación sin ánimo de lucro vinculada al Consejo de Europa. En el texto leído durante la ceremonia por la responsable del jurado se hace referencia de manera inequívoca a algunos de los indicadores que sustentan ese cambio: el compromiso del museo a la hora de compartir y reflexionar sobre las «historias escondidas» o el «diálogo abierto e inclusivo». Es decir, se hace referencia a una manera de trabajar desde el patrimonio etnográfico y de aplicar la mirada etnológica que L'ETNO ha ido ensayando a lo largo de los años y que encuentra su plasmación más visible en el proyecto de sus salas permanentes.

Efectivamente, no hay duda de que es la transformación museográfica del museo, no sólo en sus salas permanentes, sino también en sus producciones expositivas en general, la que ha tenido un mayor impacto en el proceso

de cambio de la percepción tanto del público como de la comunidad de profesionales. La biografía detallada de ese proceso se ha publicado ya en diversos trabajos (Grau y Jarque, 2011; Seguí y Tamarit, 2017; Seguí, 2022; Seguí y Tamarit, 2024) y entendemos por tanto que no cabe aquí redundar en el detalle de un proceso ya ampliamente descrito. A modo de síntesis, sí podemos recordar que la transformación museográfica del museo tiene su punto de inflexión más significativo, en términos de concepto museográfico, en 2010 con la inauguración de la sala de *Horta i marjal* (Huerta y marisma). Es a partir de la apertura de esta segunda fase de las salas permanentes –la primera fase, *la Ciutat* se había abierto en 2003–, cuando el museo empieza un viraje gradual que afectará no sólo a la parte formal –la representación museográfica– sino también al enfoque teórico que dirigirá una buena parte (no todos) de sus proyectos expositivos. A modo de nueva «capa» museográfica, la remodelación de las salas en 2020 se debe inscribir en ese proceso y representa la última fase de un proyecto que el equipo del museo considera en evolución constante.

Sin embargo, la transformación en términos de museografía que L'ETNO ha ido planteando en sus salas permanentes, y que el visitante habitual del museo viene observando desde hace más de una década, no resulta suficiente para entender con detalle la transformación de la institución. Como acabamos de señalar, hasta ahora hemos explicado en diversas publicaciones el origen de la transformación y sobre todo su resultado, pero cabe reconocer que hemos dejado fuera partes fundamentales de ese proceso sin las cuales aquello que es hoy visible en las salas permanentes del museo no se hubiera plasmado de la misma forma. Nos referimos en concreto a dos aspectos: por un lado, la misión del museo en tanto que «marco conceptual» de unos objetivos y una manera de operar específica a la que aspira el museo y su equipo; y, por otro lado, la mecánica de presentación de (una parte) de las colecciones, que resulta importante en la plasmación, a través del discurso, de la misión del museo.

De la misión a la museografía

En la guía para el desarrollo de una misión en el campo de los museos, la American Association of Museums (AAM) define la misión en el ámbito del museo como «el corazón del museo. Aquello que articula su foco y su objetivo educativo, así como su papel y responsabilidad hacia el público y sus colecciones» (AAM, 2012). Es decir, la misión define el objetivo que el equipo del museo plantea como su aportación a la sociedad y la manera, el enfoque, a través del cual realizará esa aportación.

L'ETNO¹ desgrana su misión sobre la base de los siguientes objetivos fundamentales:

1. «hacer memoria», con especial referencia a las historias olvidadas;
2. la «promoción de la reflexión y el conocimiento de habilidades, prácticas y maneras de hacer de la sociedad tradicional», matizando el interés por todo aquello que pueda ser valioso desde una perspectiva contemporánea;
3. promover «diálogo, entretenimiento y saber» ofrecidos «a toda persona, independientemente de su origen, formación y condición física».

«La misión define el objetivo que el equipo del museo plantea como su aportación a la sociedad y la manera, el enfoque, a través del cual realizará esa aportación»

Existen por tanto al menos tres vectores sobre los que el museo ha construido su identidad de manera paralela a los cambios profundos en la forma de exponer:

1. procurar la memoria sobre temas relativamente poco considerados en los discursos sobre la cultura popular valenciana;
2. la creencia de que la mirada sobre cuestiones de la cultura popular se ha de plantear desde un ejercicio de reflexión para la sociedad en la que hoy vivimos;
3. la insistencia en que el museo, como espacio de difusión y aprendizaje, ha de buscar constantemente el equilibrio entre diálogo, entretenimiento y saber, intentado ser un espacio abierto a un espectro lo más amplio posible de la ciudadanía.

Cada uno de estos elementos, incorporados de manera gradual a la manera de entender el museo por parte del equipo de profesionales que trabajan en él, constituyen los pilares básicos de su estructura, de modo que se tiende a reforzarlos y se sabe que no se deben demoler.

¹ <https://letno.dival.es/es/pagina/el-museo>

El relato como eje de conexión

Durante la fase de conceptualización de la reforma de las salas permanentes inaugurada en el 2020, el equipo del museo trabajó sobre una reformulación del relato proponiendo el concepto de identidad como eje central. En concreto, la cuestión de la identidad se plantea desde la perspectiva de las dificultades de una identidad cultural específica en el mundo globalizado. Esta complejidad, verdadero eje de conexión de todo el relato, se intentó reflejar a través del título de la exposición «*No es fácil ser valencià/na*», inspirado en un grafiti del centro de la ciudad.² La idea ejemplifica perfectamente aquello que Prats expresa cuando afirma «las identidades son cambiantes en el tiempo y estructuralmente complejas y permeables» (2017). Permite además centrar el discurso en el mundo actual – globalizado y, por tanto, más complejo desde el punto de vista de la identidad– en contraposición, pero sin perder el referente, con un pasado reciente –el de la sociedad tradicional– con el que resulta en ocasiones más difícil vincularse.

Las unidades temáticas que despliegan el guión en las salas a partir del concepto central tuvieron que mantener la estructura de Ciudad, Huerta y Marjal, y Secano y Montaña, pero añadieron tres sub-ámbitos temáticos discursivamente más contemporáneos. Es decir, el relato se trabajó para mantener de forma explícita una perspectiva contemporánea en buena parte del recorrido. Así, el ámbito de la ciudad se desplegaría sobre la idea de lo «glocal», en la sala de la Huerta y Marjal, el foco serían los «imaginarios», mientras que en la de Secano y Montaña lo serían «las invisibilidades».

La idea de lo «glocal» proponía centrar el discurso en el diálogo (a veces tensión) entre la expansión de la globalización cultural y económica y aquello propio de la cultura local, a menudo reavivado e incluso redimensionado como respuesta identitaria a la presión globalizadora. En cuanto a «los imaginarios», entendidos como las representaciones más o menos ficticias que nos hacemos nosotros mismos, o hacen otros, sobre nuestra cultura, permitían desplegar – en la parte dedicada a las huertas y los marjales– algunos de los estereotipos más significativos del ser valenciano. Estereotipos que, en el caso valenciano, provienen justamente de estos espacios geo-culturales –las huertas– tan identificadas históricamente con el «ser» del país. Finalmente, la parte de las invisibilidades permitía hacer referencia directa a los espacios de secano y montaña valencianos como espacios cuyas especificidades culturales (económicas, sociales...) quedaban invisibilizadas. La razón para esta invisibilización está en el potente imaginario que proyecta el espacio costero, donde se sitúan

² El grafiti en cuestión es obra del artista El Rey de la Ruina.

históricamente las principales ciudades, la mayoría de la población y los espacios de cultivo de las huertas.

Por tanto, el esquema discursivo se simplificó a tres unidades principales: Ciudad (lo glocal), Huerta y marjal (los imaginarios) y Secano y montaña (las invisibilidades). En cada una de ellas el visitante transita por una serie de temas que se intentan contrastar con el presente, enfocando a menudo cuestiones marginales o simplemente poco habituales en los museos de etnografía. El cuadro siguiente desgrena estos temas:

Ámbito	Unidades	Temáticas
Ciudad (Lo glocal)	De la estación del AVE a la estación del Norte De arriba abajo Del hogar al piso turístico De la tartana a la bicicleta De aquí y de allá Del comercio tradicional al <i>vending</i> Del taller a <i>co-working</i> Transformando la tradición Los muros de la ciudad	Globalización, lugar y no-lugar Tecnología y cambio social Gentrificación Movilidad Migraciones Nuevas formas de trabajo Cambio y tradición Desigualdad social, soledad
Huerta y marjal (Los imaginarios)	La huerta, ¿un paraíso? Tierra de barracas Exportar o morir Recuerdo de València Herramientas y manos La paella	Estereotipos Identidad y arquitectura Regadío y gestión del agua Agricultura de exportación Cultura y gusto estético Tecnología agrícola Cultura y alimentación
Secano y montaña (Las invisibilidades)	Un desierto demográfico Piedras patrimoniales A cubierto La fábrica dispersa ¿Sólo agricultura y ganadería? La viña En conexión El baile de los solteros El desván de la memoria	Invisibilidad cultural Arquitectura tradicional y patrimonio Género y trabajo/economía sumergida Industria Filoxera Comercio Migración femenina/soltería masculina Tecnología agraria/explotación del medio rural/ocio y medio rural.

Sin dejar totalmente de lado las temáticas clásicas de los museos de etnología, como la descripción de la tecnología agrícola, la economía tradicional o incluso la vivienda, el relato que plantea el equipo de L'ETNO confronta al visitante con la problemática de la gentrificación, la movilidad o la desigualdad social en las ciudades de hoy, los estereotipos culturales o la economía sumergida. Es decir, el primer pilar al que hace referencia la misión: hacer memoria a partir de temas poco tratados o directamente marginales en los discursos habituales de los museos de etnología.

A su vez, más que un enfoque descriptivo que pretenda fijar la sociedad y la economía de la sociedad tradicional valenciana, no siempre fácil de referenciar en el espacio –¿más en el ámbito rural que en el urbano?– y en el tiempo –¿aquella en la que vivíamos mayoritariamente hasta los cambios socioeconómicos de los años sesenta del siglo pasado o aquella que todavía pervive como anclaje identitario en nuestra cambiante sociedad contemporánea?–, el museo busca enfocar un discurso social, ofrecer al visitante una reflexión continua sobre determinados aspectos de su realidad cotidiana. Es decir, el segundo pilar de la misión: la mirada sobre la cultura popular se plantea desde un ejercicio de reflexión que pretende aportar a las problemáticas contemporáneas.

Finalmente, el tercer pilar de la misión queda recogido en el hecho de que el diseño de las salas incorpora, en diversos puntos, espacios pensados para acoger algún tipo de actividad de mediación (presentación, biblioteca humana, taller didáctico, seminario). El objetivo es reforzar la idea de que el espacio expositivo permanente es también un espacio abierto al ciudadano, un espacio dónde aprender, entretenerse o dialogar.

Por otra parte, es el conjunto de estos objetivos planteados en la misión de L'ETNO, reflejados en el relato y en la museografía de sus salas permanentes, el que acaba imponiendo la necesidad de una dinámica de inconclusión en estos espacios expositivos del museo. Esforzándose por superar las obvias dificultades –de gestión y/o económicas– que cualquier intervención museográfica plantea, el equipo del museo entiende el espacio permanente como un escenario siempre disponible para representar «parte» de aquello que la sociedad valenciana está experimentando hoy. En el caso de las salas permanentes de L'ETNO, aquello que permite mantener una conexión real entre misión y planteamiento museográfico es una dinámica que se basa en concebir este último como un elemento (potencialmente) en constante transformación. Dicho en otros términos, a través del relato de las salas permanentes, el equipo del museo está planteando reforzar el perfil de museo social en la línea postulada por diversos autores estos últimos años (Van Geert, 2017; Navajas Corral, 2020;

Más y Monfort, 2021). En definitiva, el museo tendría que ser capaz de conectar de una forma tan sostenida como fuera posible con temáticas de actualidad, ofreciendo a la ciudadanía un espacio de reflexión que vaya más allá de la preservación y la difusión de un patrimonio determinado. Obviamente, el reto está en trabajar desde una tipología de colecciones como las de un museo como l'ETNO: objetos, fotografías y testimonios que abarcan fundamentalmente la cultura tradicional y popular valenciana. Es en este punto donde la conceptualización del museo como un laboratorio cívico resulta útil.

Las salas permanentes como laboratorio cívico

Llorenç Prats se refiere a las acciones de selección, ordenación e interpretación, tan habituales en la gestación de proyectos expositivos en los museos, como una mecánica «simple pero efectiva» de activación del patrimonio. La sofisticación de esta mecánica ha permitido la creación de una variedad cada vez más amplia de discursos que han servido y sirven a intereses diversos –de reafirmación nacional, local o regional, de singularidad para reforzar el atractivo turístico, de difusión honesta de avances científicos o sociales–. De hecho, en ocasiones, el patrimonio que sustenta estos discursos acaba perdiendo la centralidad en el discurso para convertirse en la excusa a partir de la cual se construyen estos (Prats, 2017).

Desde una perspectiva que podríamos considerar similar, el sociólogo y teórico de la cultura Tony Bennet ha analizado la forma en la que los museos han generado históricamente sus discursos desarrollando teóricamente las similitudes con el laboratorio. Para Bennet, los museos pueden entenderse como laboratorios cívicos (*civic laboratories*): espacios donde, de forma análoga al funcionamiento de los laboratorios científicos y mediante la (re)colocación de los objetos de colección, se generan nuevos significados de los objetos y, al mismo tiempo, nuevas relaciones tanto entre ellos como con los visitantes. Ambos, los nuevos significados y las nuevas relaciones están al servicio de la promoción de determinadas perspectivas cívicas (por ejemplo: la diversidad cultural) (Bennet, 2005; 2013; 2018). La propuesta de Bennet se basa en el trabajo de autores como Knorr-Cetina, quienes han analizado cómo las prácticas de los laboratorios científicos reconfiguran tanto los objetos con los que se trabaja como las relaciones entre ellos. En última instancia, esta capacidad de reconfiguración es potencialmente conectable con cambios en determinadas formas de relación social (Knorr-Cetina, 1999 citada por Bennet, 2013). En otros términos, se podría afirmar que los museos son espacios «donde nuevas fuerzas

y realidades se construyen, para después ser movilizadas en programas sociales» (Idem, 2013: 52)

Como el propio Bennet reconoce, la idea de que los museos son instrumentos con capacidad para influir en las perspectivas cívicas de los ciudadanos que los visitan no es absolutamente nueva, sino que estaba ya presente en las discusiones alrededor de la utilidad del museo en el siglo XIX en el mundo anglosajón. Desde esta perspectiva, el museo no era solo un espacio de conservación y promoción del patrimonio, sino también un instrumento mediante el cual la clase dominante –la burguesía– proyectaba sus valores y gustos sobre una población a la que aún consideraba por civilizar. (Bennet, 2013, 2018).

«La idea de que los museos son instrumentos con capacidad para influir en las perspectivas cívicas de los ciudadanos que los visitan no es absolutamente nueva, sino que estaba ya presente en las discusiones alrededor de la utilidad del museo en el siglo XIX en el mundo anglosajón»

En este sentido, las prácticas de ordenación y clasificación llevadas a cabo en el ámbito del proyecto expositivo permanente de L'ETNO han activado, efectivamente, diferentes formas de «objetividad» que acaban proporcionando a las piezas de la colección nuevas capacidades. Este mecanismo de reordenación de los objetos de la colección del museo en el espacio permanente es, y esta es aquí la cuestión fundamental, una herramienta clave para mantener activa la conexión entre misión y museografía que hemos mencionado anteriormente y que el museo pretende hacer patente en sus salas. De forma más concreta, el establecimiento –a través del diseño museográfico– de nuevas relaciones entre los objetos de la colección del museo y entre estos y el público visitante, permite a L'ETNO sustentar su discurso basado en la encrucijada de la identidad cultural desde una perspectiva que aspira a ajustarse a los objetivos marcados por la misión del museo. Para ilustrar este argumento, haremos ahora referencia a tres ejemplos de esta mecánica dentro de las salas permanentes.

El discurso sobre la gentrificación

En la primera parte de las salas permanentes, dentro de la unidad «Del hogar al piso turístico», la museografía representa una habitación con mobiliario

clásico original que podría considerarse de ámbito urbano. El conjunto de objetos que se muestran pertenece a la colección de l'ETNO y se referencia en un marco cronológico de los años treinta del siglo XX; únicamente el pavimento, también original, es de una cronología anterior, del siglo XVIII. Se trata de un tipo de representación muy común en museos de tipología etnográfica. En sí misma, esta unidad podría ser suficiente para ilustrar un momento determinado del marco temporal y espacial que se atribuye habitualmente a un museo de cultura tradicional y popular: el aspecto de una habitación propia de la sociedad tradicional valenciana de clase media, en el ámbito urbano. No obstante, este conjunto de mobiliario original se montó en la misma unidad vinculado museográficamente con un espacio con el mismo pavimento cerámico (del siglo XVIII) pero en el que se proyecta un breve audiovisual –de apenas un minuto– que muestra la evolución de la habitación: desde su disposición original con mobiliario tradicional hasta su transformación (metafórica) en un espacio contemporáneo amueblado con mobiliario tipo Ikea y habitado por un turista. El primer párrafo del texto que acompaña esta unidad es el siguiente:

Cuando se habla de un proceso de gentrificación se hace referencia a la transformación de un barrio popular en otro con locales de moda y un nuevo vecindario de clase media. Lentamente desaparecen los comercios de siempre y cambian sus habitantes. Pero estos cambios no son sólo físicos, ya que el barrio modifica su identidad y la percepción pública que se tiene de él.

Es decir, a través del conjunto de mobiliario original de los años treinta, el discurso con el que el visitante acaba conectando en esta unidad de las salas permanentes del museo no es tanto cuál sería el aspecto de una habitación de clase media urbana en ese período en particular, sino el proceso de gentrificación que están sufriendo en la actualidad ciudades como València. [\[Fig. 1 y Fig. 2\]](#)

El discurso de la economía sumergida y el género

En la parte de las salas dedicada al Secano y la Montaña, la unidad titulada «La fábrica dispersa» se presenta a través del siguiente texto:

En las comarcas industriales del interior miles de mujeres han trabajado, y trabajan, en casa cosiendo ropa, zapatos o montando juguetes para las empresas locales, aportando un dinero vital para la economía familiar.

FIG. 1 Recreación
habitación con
mobiliario años 30.
Salas permanentes
de L'ETNO, ámbito
de la Ciutat.

Fotografía: L'ETNO

[> Volver al artículo](#)



FIG. 2 Recreación
habitación con
mobiliario años 30.
Salas permanentes
de L'ETNO, ámbito
de la Ciutat.

Fotografía: L'ETNO

[> Volver al artículo](#)



Este sistema de producción, conocido por la historiografía como *putting out system*, favorece en muchos casos la economía informal, que es aquella que se lleva a cabo sin ningún control administrativo ni fiscal, invisible a los ojos del Estado, y a la mayor parte de la sociedad. Como las empresas no solían cotizar por su trabajo, muchas de estas mujeres no han tenido ni subsidio de paro, ni seguridad social, ni pensión contributiva de jubilación.

Los objetos que ilustran esta unidad son unas máquinas de coser Singer, unas bobinas de hilos de colores y piezas de plástico de diversas partes del cuerpo de muñecas sin montar. Enmarca la imagen una fotografía de una aparadora (cosedora de zapatos) de Elda. A excepción de las piezas de plástico de las muñecas, conseguidas para la ocasión *exprofeso*, el resto del conjunto son piezas de colección del museo. En este caso, el discurso se aparta de la descripción más habitual sobre las formas de trabajo en el ámbito doméstico de ciertas comarcas o de la simple exhibición de técnicas de costura, manual o a máquina. El objeto del discurso en esta parte de la sala permanente es la desfavorable situación socioeconómica de las mujeres de algunas zonas industriales del interior valenciano. [Fig. 3]



FIG. 3 «La Fábrica Dispersa», el discurso de la economía sumergida y el género. Salas permanentes de l'ETNO, ámbito de Secà i Muntanya.

Fotografía: l'ETNO.

El discurso de la movilidad

Finalmente, y también en la parte dedicada a la Ciudad, la museografía representa una tartana y un Seat 600 en un espacio enmarcado por una gran fotografía en blanco y negro de una calle transitada de un pueblo valenciano en los años 50. La unidad se vincula con tres elementos con una fuerte presencia: una parada de autobús, una bici del sistema de alquiler «Valenbici» y un semáforo en los que la figura cambiante entre verde y rojo son dos mujeres cogidas de la mano. Se trata de objetos totalmente contemporáneos y cedidos al museo por el Ayuntamiento de València. De nuevo, los dos objetos de la colección del museo (la tartana y el Seat 600) se presentan museográficamente en diálogo con dos ítems, una parada del autobús contemporánea y una bicicleta de alquiler, ambos representativos de una forma de entender un transporte urbano más sostenible. La disposición de los objetos sitúa al visitante frente al debate de la movilidad, muy de actualidad durante los últimos años en las ciudades europeas. [\[Fig. 4\]](#)



FIG. 4 La movilidad en las ciudades. Salas permanentes de L'ETNO, ámbito de la *Ciutat*.
Fotografía: L'ETNO.

Conclusión

La evolución de las salas permanentes de L'ETNO durante los últimos 15 años solo puede entenderse si se describe en un marco más general que vincula el cambio en la estética museográfica del museo a la asunción de unas nuevas formas de conectar el museo con la sociedad a la que se vincula.

La fijación de una misión que encuadra y clarifica unos objetivos en esa nueva relación museo-sociedad ha facilitado sin duda el proceso de conceptualización del relato de las actuales salas permanentes del museo. Sin embargo, la evolución de un relato desplegado a partir de una misión, digamos actualizada, y la concreción museográfica que ha seguido, no permite la comprensión detallada del proceso. Es necesario asumir que el proceso museográfico se desarrolla sobre la base de mecánicas de distribución de la colección que van más allá del diseño. Es en este contexto donde la idea de laboratorio cívico despliega todo su valor y facilita la comprensión. En el caso de las actuales salas permanentes de L'ETNO que hemos tratado aquí, aplicar la idea de Bennet de asociar metafóricamente el espacio del museo al del laboratorio resulta clarificador. Es esta vinculación, cuyo desarrollo teórico simplemente hemos introducido brevemente, la que permite aclarar cómo las salas permanentes del museo se han convertido en un espacio capaz de generar un contexto transformativo basado en el establecimiento de nuevos códigos de relación y significado de los objetos, las imágenes y los testimonios de la colección del museo. Explotar sin complejos este contexto de transformación es lo que ha permitido al equipo del museo, en última instancia, posicionar su relato en unas coordenadas discursivas, si no exactas, al menos cercanas a la misión de la institución.

Bibliografía

- AAM. (2012). «Developing a Mission Statement». En *Alliance Reference Guide*.
<https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/01/developing-a-mission-statement-final.pdf> (consulta realizada el 10/01/25)
- ALCAIDE, G., BOYA, J., ROIGÉS, X. (eds.). (2010). *Museus d'avui. Els Nous Museus de Societat*. En *ICRPC*, n.º 3. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- BERGERON, Y. (2007). «Du Musée de L'Homme du Québec au Musée de la civilisation. Transformations des musées d'ethnographie au Québec». En *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, n.º 9.

- BENNET, A. (2005). «Civic laboratories: museums, cultural objecthood and the governance of the social». En *CRESC (Center for the Research on Socio-Cultural Change)*. Open University. Reino Unido.
- BENNETT, A. (2013). *Making Culture, Changing Society*. Routledge.
- BENNETT, A. (2018). *Museums, Power and Knowledge. Selected Essays*. Routledge.
- CHATTERJEE, H., NOBLE, G. (2013). *Museums, Health and Well-Being*. England: Ashgate Publishing Limited.
- FERNÁNDEZ DE LA PAZ, E. (2015). «Museos de Antropología. Antropología de los Museos». En *Revista Andaluza de Antropología*, n.º 9. Pp. 1-15. Asociación Andaluza de Antropología.
- GRAU GADEA, S., Jarque Marín, A. (2011). «La instal·lació expositiva permanent «La Ciutat Viscuda»: Un instrument per al canvi». En *Museu Valencià d'Etnologia (Catàleg)*. València: Pentagraf Editorial.
- HAINARD, J. (2007). «L'expologie bien tempérée». En *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, n.º 9.
- KNORR CETINA, K. (1999). *Epistemic Cultures: How the Sciences Make knowledge*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- MAS, J. M., MONFORT, A. (2021). «From the social museum to the digital social museum». En *aD Rerearch ESIC*, n.º 24, vol. 24: pp. 8-25.
- MONNET, N., ROIGÉ, X. (2007). «Els museus d'etnologia i societat a debat. Presentació». En *Quaderns-e (Institut Català d'Antropologia)*, n.º 9.
- NAVAJAS CORRAL, O. (2020). *Nueva Museología y Museología Social*. Trea.
- PRATS, LL. (2017). «Una reflexió prèvia. Patrimoni etnològic, present i futur». Artículo originalmente publicado en la *Revista de Etnològia de Catalunya* (2014) y reproducido en *Etnològic BCN* (Catálogo del Museu Etnològic de Barcelona-Museu de les Cultures del Món). Ajuntament de Barcelona.
- ROIGÉ, X. (2017). «Nous reptes per als museus etnològics en Catalunya: entre la crisis y la redefinición de la seua funció social». En *Revista d'Etnologia de Catalunya*, n.º 42. Pp. 38-59. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural.
- ROIGÉ, X., FERNÁNDEZ, E., ARRIETA, I. (coords.) (2008). «El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate». En *XI Congreso de Antropología de la FAAEE*, Donostia-San Sebastián. Ankulegi Antropologia Elkarte (en línea) www.ankulegi.org.

SEGUÍ, J., TAMARIT, F. (2017). «The Valencian Museum of Ethnology: New Permanent Rooms». En *Museums and Innovations*. Zvezdana Antos, Annette B. Fromm and Viv Golding (eds). Cambridge Scholars Publishing.

SEGUÍ, J. (2022). «L'ETNO. Propuestas de relato en las nuevas salas permanentes». En *III Encuentro de Museología. Nuevos Relatos en los Museos* (Donostia-San Sebastián, septiembre-octubre de 2022). Pp. 78-95. Editado por ICOM-España.

SEGUÍ, J., TAMARIT, F. (2024). L'ETNO, relat d'un camí cap als premis EMYA 2023». En *Mnemòsine Revista Catalana de Museologia*, n.º 14.
<https://revista.museologia.cat/ct/article/l-etno-relat-d-un-cami-cap-als-premis-emya-2023-239> (consultado en enero de 2025).

VAN GEERT, F. (2017). «Les museïtzacions de les Col·leccions etnogràfiques i els reptes de les retallades presupuestàries en la nova era dels museus». En *Revista d'Etnologia de Catalunya*, n.º 42. Pp. 24-36. Generalitat de Catalunya.

Ficha del museo

Denominación: L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia

Dirección postal: Carrer Corona, 36. 46003 Valencia

Teléfono: 963 883 614

E-mail: letno@dival.es

Web: <https://letno.dival.es/va>

Redes sociales:

Facebook: <https://www.facebook.com/letnomuseu>

X: <https://x.com/letnomuseu>

Instagram: <https://www.instagram.com/letnomuseu/>

Youtube: <https://www.youtube.com/user/muvalenciaetnologia>

El Museo de los Pueblos Leoneses: identidad y memoria

> Francisco Javier Lagartos Pacho

Técnico superior del Museo de los Pueblos Leoneses,
Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León

RESUMEN: El concepto de identidad, en los ámbitos de la museología y de la antropología, aplicado a un espacio concreto y sobre una realidad histórica, política y social, el de la cultura tradicional leonesa, nos lleva a tener en cuenta tanto las bases teóricas como su realidad patrimonial y museográfica. La historia de la colección de patrimonio etnográfico de la Diputación de León ha tenido una serie de incidencias que, finalmente, han permitido articular una colección y un proyecto estable con la creación del Museo de los Pueblos Leoneses. Esta institución se ha convertido en un referente provincial, impulsor y vertebrador de las acciones de revalorización del patrimonio etnográfico leonés, de carácter material e inmaterial.

PALABRAS CLAVE: museo, tradicional, leonés, identidad y diversidad

ABSTRACT: The Museum of the Leonese Peoples: identity and memory. The concept of identity as applied in the fields of museology and anthropology to a specific space and historical, political, and social reality, that of traditional Leonese culture, leads us to consider both the theoretical foundations and its patrimonial and museographic reality. The history of the ethnographic heritage collection of the Diputación de León has gone through a series of changes that have ultimately enabled the articulation of a stable collection and project with the creation of the Museum of the Leonese Peoples. This institution has become a provincial reference, promoting and structuring actions to revalue the material and immaterial Leonese ethnographic heritage.

KEYWORDS: museum, traditional, Leonese, identity, and diversity.

La creación de la actual división administrativa en provincias durante el siglo XIX y, fruto de ello, el nacimiento de la Diputación de León mediante la articulación de sus competencias provinciales, como colaboración y apoyo de la configuración y coexistencia de los nuevos ayuntamientos y sus juntas vecinales, herederas de los antiguos concejos, potenció la generación del concepto de identidad de tipo local y su activo papel en la promoción del, entonces aún no reconocido, patrimonio etnológico leonés. La realización de actividades relacionadas con la tradición, la cultura y lo vernáculo ha llegado hasta nuestros días: premios y jornadas de exaltación de la cultura leonesa, de sus costumbres, de sus tradiciones, de sus manifestaciones festivas y religiosas, y también artísticas y culturales, con representación de danzas, juegos, bailes, cantes, hablas, etc. En la actualidad la Diputación de León continúa inmersa en políticas culturales que desarrollan la misma idea de afianzamiento y difusión de los valores provinciales, ancestrales y presentes, incidiendo en la exaltación de los diversos elementos que conforman el patrimonio leonés para mostrar el marcado componente identitario de la comunidad.

Pero esto no se consigue solo a través de la labor del Instituto Leonés de Cultura, creado en los años 90 del siglo XX como un apéndice de la institución madre en materia cultural, sino que otros servicios y departamentos dentro de la Diputación han desarrollado transversalmente acciones que han materializado ese objetivo patrimonial provincial común.

Patrimonio etnográfico leonés e identidad

Muchos fueron los que durante el siglo XIX y XX escribieron sobre la riqueza del patrimonio etnográfico de la provincia de León, pero queremos resumirlo haciéndonos eco de unas palabras expuestas por uno de los insignes etnólogos nacionales, Julio Caro Baroja, que consideraba que el patrimonio etnográfico leonés «es uno de los más ricos y variados de la Península Ibérica y lugar en Europa donde mejor conviven en armonía los elementos de la cultura moderna con los datos del pasado remoto» (Caro, 1976, 67). Hoy este rico patrimonio está en un proceso de incremento de su valoración, con multitud de interpretaciones revisionistas de distinto tipo, pero con la máxima acuciante de frenar su desaparición, de su adaptación residual a los cambios de función y de frenar la lacra del expolio y la desidia. Pero también en esta intrahistoria, la multitud de referencias al patrimonio etnográfico leonés que se producen en las tres primeras décadas del siglo XX marcan todas ellas hitos en su valoración, llevando a la formación de las primeras colecciones de objetos etnográficos de la cultura tradicional leonesa y de sus primeros estudios específicos.

Cuando nos referimos a patrimonio etnográfico, lo hacemos al conjunto de manifestaciones culturales de carácter inmaterial –saberes, costumbres, actividades, etc.– y de carácter material –arquitectura vernácula, artesanía, etc.–, resultado de la adaptación dinámica y continuada de un colectivo humano al entorno natural en el que se desenvuelve y a las relaciones económicas y materiales en que se inserta. Estos conceptos del patrimonio

Julio Caro Baroja consideraba que el patrimonio etnográfico leonés «es uno de los más ricos y variados de la Península Ibérica y lugar en Europa donde mejor conviven en armonía los elementos de la cultura moderna con los datos del pasado remoto»

etnográfico que aparecen en esta u otras definiciones, están muy presentes en la legislación nacional y autonómica relacionada con el patrimonio cultural y natural. En el ámbito nacional, la Ley de Patrimonio Histórico Español, en su Título VI, artículo 46 y 47 (1 y 2) hace referencia explícitamente al patrimonio etnográfico para asegurar que forman parte del mismo los bienes muebles –aquellos objetos que constituyen la manifestación o el producto de actividades laborales, estéticas y lúdicas propias de cualquier grupo humano arraigadas y transmitidas consuetudinariamente– e inmuebles –aquellas edificaciones e instalaciones cuyo modelo constitutivo sea expresión de conocimientos adquiridos, arraigados y transmitidos consuetudinariamente y cuya factura se acomode, en su conjunto parcialmente, a una clase, tipo o forma arquitectónicas utilizados tradicionalmente por las comunidades o grupos humanos–, así como los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales. El ámbito autonómico, tomando como referencia la ley estatal, también se hace eco de este interés y dedica el Título IV, Capítulo 1, artículo 62 (1 y 2) de la Ley del Patrimonio Cultural de Castilla y León al patrimonio etnológico.

El concepto de patrimonio en sus distintas vertientes ha ido evolucionando y modificándose con el devenir del tiempo, especialmente el referido al del patrimonio etnográfico. Remontándonos a nuestra historia más reciente, con la llegada de la democracia a España y durante el proceso y formación del Estado de las Autonomías, la necesidad de demarcación de fronteras culturales

y de afirmación identitaria de los pueblos va a convertir al patrimonio cultural en una herramienta indispensable como símbolo e instrumento de adscripción de identidades. Desde algunas instancias políticas se ha utilizado, en muchos casos, el patrimonio como elemento para esta autoafirmación de las regiones, reconstruyéndose en muchas circunstancias fuera de su contexto y sin una perspectiva integradora, con el fin de fomentar artificialmente el carácter simbólico de pertenencia de los individuos que conforman un colectivo. En el caso leonés, ya desde mediados del siglo XIX se llega a diferenciar un nivel de demarcación territorial inferior al nacional, regional o provincial, es decir, la aparición de la comarca como ámbito identitario principal: Maragatería, Órbigo, Bierzo, etc. (Ortiz, 2011, 3075-3076). Pero todo ello se nutre de una visión un tanto superficial e inmovilista de los valores de la cultura tradicional, así como de sus expresiones materiales –indumentaria y joyería, sobre todo–, haciéndolos representantes de culturas y tipos humanos, lo que lleva a una compartimentación extrema y a la conformación de un patrimonio etnológico

«Una nueva apreciación de lo tradicional como portador de valores al alza, en una sociedad que busca y encuentra en lo propio criterios de calidad, sostenibilidad y autenticidad»

relacionado con el «tipismo», desde una óptica folklorista y costumbrista. Será a finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuando se produzca un cambio, con la aparición de investigadores que avanzan en tareas de registro de realidades patrimoniales de tipo antropológico, como F. Krügger en Cabrera y El Bierzo, o con la importante labor de la Comisión de Monumentos, que incentiva trabajos de recopilación del patrimonio etnográfico desde un punto de vista histórico e identitario. Serán comisionados leoneses, como Miguel Bravo, los que propongan la creación en la provincia de una institución que conserve y exponga «lo valioso de la cultura tradicional de los pueblos leoneses» (Alonso y Miguel, 1993, 3), en forma de un Museo Leonés de Antropología y Etnografía (Celis, 2009, 139). También el médico maragato Julio Carro Carro recopila una serie de objetos de tipo etnográfico que conformarán la base de la colección que dona a la Diputación Provincial en los años 60 del siglo XX, germen del que será en su día Museo Etnográfico Provincial «Ildefonso Fierro», hoy Museo de los Pueblos Leoneses en su actual emplazamiento en Mansilla de las Mulas (Alonso y Miguel, 1993, 9-11; Celis, 2009, 140; Ortiz, Martínez y Celis 2010, 11) [\[Fig. 1\]](#). A todo ello se unen dos fenómenos importantes: por un lado, la recopilación de objetos y generación de colecciones por parte de la erudición, coleccionismo privado,

asociaciones culturales, aficionados y profesionales, donde lo etnográfico se encuentra presente sobre lo histórico y arqueológico; y por otro, la aparición de eruditos, etnógrafos, filólogos e ilustrados que ponen en valor el patrimonio etnográfico leonés y dan origen a los primeros estudios y colecciones.

La disolución de la sociedad rural tradicional ha provocado que los bienes de interés etnográfico hayan pasado por varias situaciones desde mediados del siglo XX. Este límite conceptual viene establecido por el final de la hegemonía de la cultura tradicional rural provocado por el cambio en los procesos de mecanización y tecnificación agraria y ganadera y el correspondiente cambio social prevalente urbano. Pero también a partir de entonces comienza otro camino de vuelta, y es el reconocimiento de valores y formas positivas de la comunidad tradicional. Por ello, se ha producido una transformación de los esquemas mentales que, en un principio, minusvaloraban los útiles de una economía agroganadera –en contraposición a una floreciente y moderna sociedad postindustrial y de consumo–, para posteriormente, y tras un cierto hastío provocado por los bienes industrializados, conducirnos a una nueva apreciación de lo tradicional como portador de valores al alza, en una sociedad que busca y encuentra en lo propio criterios de calidad,



FIG. 1 Sala de la agricultura del Museo de los Pueblos Leoneses ubicado en Mansilla de las Mulas (León). [> Volver al artículo](#)

sostenibilidad y autenticidad. De ahí que, en el abandono primero de estos objetos y en su apreciación postrera se conviertan en testigos de etapas anteriores y su revalorización los transforme funcionalmente, convirtiéndolos en productos propios, únicos y estéticos muy valorados. De ahí la proliferación de voluntariosas colecciones y supuestos museos que muestran este tipo de piezas, las más de las veces de forma idealizada (Gutiérrez y Celis, 1999, 43).

A pesar de ser una vieja aspiración provincial, la historia de la colección de patrimonio etnográfico de la Diputación de León ha tenido una serie de vicisitudes marcadas por adiciones discontinuas, disquisiciones teóricas diversas, proyectos ideales coyunturales, demandas y solicitudes, casi siempre salvadas en cada uno de los momentos, de acuerdo con las condiciones propias, y que finalmente han permitido articular hoy día una colección y un proyecto estable en torno al patrimonio etnográfico leonés, en general, y de la colección de la Diputación de León, en particular.

En las últimas décadas, el concepto de patrimonio etnográfico ha ido cobrando otras significaciones. Si bien el énfasis en los primeros años de la democracia se centraba en la carga identitaria del mismo, actualmente los elementos culturales, partiendo de esa raigambre identitaria y representativa de lo tradicional y popular, se utilizan como factores de atracción turística y de ocio, fundamentalmente, a fin de conseguir la reactivación económica de muchas zonas rurales en las que la agricultura, la ganadería y/o la pesca han dejado de ser los principales motores económicos (Madariaga, 2002, 94).

Intentos por conformar una colección y un espacio de identidad leonesa

La historia de la creación del nuevo Museo de los Pueblos Leoneses ha sido larga y no exenta de obstáculos, que han sido salvados unas veces con más acierto que otras. Durante el siglo XIX el auge de lo antropológico se produce fundamentalmente a través de dos vías: por una parte, la valoración de lo histórico, sobre todo con referencia a lo artístico o monumental, desde el enfoque del costumbrismo y del folklorismo, con una conformación y exhibición práctica exclusivamente material; y por otra, la valoración y reconocimiento de lo propio en lo estrictamente antropológico, y por ende patrimonial, la eclosión de los estudios relacionados con la otra vía antropológica, que influyen asimismo sobre la óptica conservacionista de lo que debe ser estudiado, recopilado y expuesto. Es en este ámbito

donde la incipiente y continua labor que produce la Diputación de León a nivel local, deudora de su entorno cultural y político, pero acicate de sus competencias específicas locales, la que provoca una corriente de impulso sobre lo culturalmente propio que favorece el desarrollo de ese supuesto folklorismo o costumbrismo, más tarde tipismo, y posteriormente exaltación y manifestación de lo propio tradicional local, que resulta ejemplarizante en el desarrollo de muestras, premios, jornadas y exposiciones o de otras acciones en la órbita social burguesa y aristocrática, como las bodas reales de Alfonso XII y Alfonso XIII. (Ortiz, 2011, 3079).

Ya en 1918, algunos autores como Miguel Bravo, miembro de la Comisión de Monumentos, proponían la creación de un Museo Leonés de Antropología y Etnografía. A nivel local, la Diputación de León continúa a partir de los años 30 con la homogeneización cultural que impone el régimen de una cultura común basada en una idea general que concibe la tradición como estática e inamovible.

En la provincia, en esos momentos ya detectamos la generación de propuestas teóricas voluntaristas de adecuación y exposición del patrimonio etnológico leonés, entre las que destaca la auspiciada, a mediados de siglo, por el presidente de la Diputación, José Eguíagaray Pallarés para la creación de una Casa Provincial de la Cultura, en donde el anteproyecto del arquitecto Felipe Moreno Medrano, además de otras instalaciones, contemplaría un museo del traje, el hogar y la vida leoneses, así como una exposición permanente de la industria y la agricultura leonesas, pero que no se materializará hasta mediados de los años 60 (Alonso y Miguel 1993, 3).

Tras varios intentos y propuestas, Ildefonso Fierro Ordóñez financió la construcción de un edificio nuevo para museo, biblioteca y archivo histórico en el que iba a ser el Palacio del Arte y la Cultura Leonesas. La Comisaría Nacional de Extensión Cultural deseaba instalar una Sección Etnográfica Leonesa aneja al Museo Arqueológico de León, lo que sirvió como acicate para crear esta sección, aunque finalmente se malogró. Posteriormente, en contacto con esa Dirección General, se fijó la sede del Museo Etnográfico en el edificio Fierro de la capital leonesa, y de ahí su antiguo nombre, Museo Etnográfico Provincial Ildefonso Fierro [Fig. 2], cuya base patrimonial lo constituía la colección de Julio Carro Carro, que este había donado con anterioridad a la Diputación de León.

Durante los años 70, la Institución Leonesa de Estudios e Investigaciones Fray Bernardino de Sahagún, redactó proyectos de ampliación del Museo Etnográfico Provincial que contemplaban la generación de un parque

ajardinado con la construcción de «casas típicas» detrás del edificio Fierro, en el Monte San Isidro, etc. Con la creación del Instituto Leonés de Cultura en el año 1994, el museo pasó a depender del Departamento de Etnografía y Patrimonio, dotándolo en 1996 de una sala en el edificio Fierro para albergar, de forma provisional, la colección etnográfica y la arqueológica. Reabrió sus puertas con la exhibición permanente de parte de sus fondos, que se instalaron en condición de almacén visitable.

Colección e identidad en el Museo de los Pueblos Leoneses

No será hasta los años 90 cuando se produzca una redefinición de los museos sociales, etnográficos o de tradiciones, con nuevas orientaciones que obligan a integrar, entre otras, nuevas voluntades sociales y patrimoniales, consideraciones económicas, políticas y culturales, así como, a nivel museológico y museográfico, multitud de análisis y de apuestas diferentes.

De esta forma, el Museo Provincial de León –remodelado y reubicado en el edificio Pallarés de la ciudad de León–, el ampliado Museo Regional de la Minería



FIG. 2 Primera sede del Museo Etnográfico Provincial Ildefonso Fierro ubicado en la ciudad de León.
[> Volver al artículo](#)

de Sabero, el Museo Nacional de la Energía de Ponferrada (CIUDEN) y el Museo Etnográfico Provincial de León –inaugurado el 20 de febrero de 2008 en el antiguo Convento de San Agustín de Mansilla de las Mulas y que en 2021 cambió su denominación por la de Museo de los Pueblos Leoneses–, se conforman como exponentes de la Red y Sistema de Museos de Castilla y León en la provincia de León. Todos ellos pasan a ser conformadores de una trama cuyas funciones pasan por prestar un servicio de colaboración y asesoramiento al resto de museos para tratar de paliar aquellas carencias que estos pudieran tener y ofrecer alternativas de calidad en los campos de estudio, conservación, exhibición, difusión y didáctica con respecto a la cultura tradicional en la provincia de León.

*«Pretende potenciar la revitalización y divulgación
del patrimonio etno-gráfico leonés desde la colección
institucional propia y desde la implementación de acciones
que involucren a la sociedad leonesa»*

Uno de estos grandes conformadores de la citada red es el Museo de los Pueblos Leoneses, que ha puesto en marcha una serie de programas con los que pretende potenciar la revitalización y divulgación del patrimonio etnográfico leonés desde la colección institucional propia y desde la implementación de acciones que involucren a la sociedad leonesa. Hoy es ya una realidad, después de la materialización de un ambicioso plan museológico, elaborado por Jesús Celis Sánchez, que supuso un enorme esfuerzo inversor por parte de la institución provincial en la rehabilitación de un antiguo convento agustino, casi desaparecido [\[Fig. 3\]](#).

En el concurso convocado para la redacción del proyecto arquitectónico resultó ganador Mariano Díez Sáenz de Miera, quien desarrolló la idea del respeto por el edificio precedente. El proyecto integraba sus restos arqueológicos y arquitectónicos, y creaba una rememoración del espacio conventual, con una nueva plasticidad y versatilidad tanto de la imagen exterior como interior. Los esfuerzos desarrollados por los servicios de la Diputación de León así como de las empresas de construcción, museográfica, de restauración y arqueológica implicadas, han dado como resultado uno de los mejores proyectos museológicos y museográficos del panorama peninsular dedicados a la conservación y recuperación de la cultura tradicional del presente siglo, con más de 5.000 m² divididos en una planta baja y dos plantas superiores, que contienen más de 9.000 piezas distribuidas en las áreas temáticas de la exposición permanente y en los almacenes.



FIG. 3 Sede del actual Museo de los Pueblos Leoneses ubicado en Mansilla de las Mulas (León).
[> Volver al artículo](#)

Desde el punto de vista geográfico, el museo define a León como provincia y como conjunto de comarcas geográficas y culturales, naturales e históricas, creando espacios muy delimitados. Es la comarca la que aglutina y articula los elementos de identidad tanto espacial como cultural. Por ello, la dinámica general es que cada comarca se interesa por sus propias tradiciones, pero apenas conoce o sabe del conjunto, por lo que se produce el fenómeno contradictorio de la defensa de la cultura leonesa, pero de una forma fragmentada (González, 2011, 3031).

El ámbito que abarca el Museo de los Pueblos Leoneses es el conjunto de formas de la diversidad de tierras, paisajes culturales, hombres y mujeres, y su cultura en las sociedades preindustriales, y las marcadamente rurales de la sociedad industrializada que conservan formas de vida tradicionales, tanto en el ámbito de la provincia de León como en el de las gentes leonesas en su proyección exterior, y tanto en lo concerniente a la cultura material como en lo referente a la cultura intangible. Con todo ello, el objetivo principal del museo es ser un centro de recuperación, conservación, exhibición, investigación, divulgación y difusión de la cultura tradicional de León, tanto de la cultura material como del patrimonio intangible en

el ámbito de las comarcas leonesas. Estas son sus funciones propias y más destacadas:

1. Conservación de las piezas que integran las colecciones existentes, antes y después de la creación del nuevo museo.
2. Adquisición de bienes materiales o inmateriales de interés etnográfico, preferentemente como resultado de trabajos de investigación, contextualizados en las zonas como significantes y significados.
3. Creación de fondos documentales, escritos, impresos y sonoros o multimedia, en cualquier soporte, sobre la cultura tradicional en León.
4. Constitución de un centro que coordine, asesore y apoye a los museos etnográficos de la provincia y que sirva de interlocutor de la red provincial con la administración autonómica, Sistema de Museos de Castilla y León, del cual forma parte.
5. Exhibición, de forma permanente, de sus colecciones para explicar la cultura tradicional en todos sus aspectos, desde una perspectiva antropológica.
6. Producción de exposiciones temporales sobre aspectos determinados de la cultura tradicional, en las tierras o de las gentes de León.
7. Procurar un planteamiento didáctico y de entretenimiento de la forma de presentar al público los contenidos exhibidos.
8. Impulso y promoción de los estudios y el conocimiento del patrimonio etnográfico en todas sus variantes, y fomento del análisis antropológico cultural y social.
9. Contribución a la protección del patrimonio etnográfico en el ámbito de la provincia de León.
10. Prestación de servicios en materia de documentación, conservación y protección del patrimonio etnográfico a entidades públicas y privadas y a personas físicas en el ámbito local y provincial.

De manera que el museo sea:

- un lugar de reflexión crítica sobre la sociedad que nos precedió;
- un lugar de aprendizaje y de disfrute;
- un referente de una identidad real de lo leonés, no matizada según ideologías, oportunismos políticos o planteamientos identitarios excluyentes para un sector o clase social;

- un museo antropológico de los leoneses, de su pasado, de su cultura, de su herencia para el resto del mundo.

Actualmente, en el planeta de la «aldea global» estamos inmersos en un proceso de disolución de los límites culturales en el que crecen los problemas de relación intercultural y en donde nuestra sociedad necesita más que nunca de una base propia certera, integradora y orgullosa de lo común, diversa y particular, ejemplificada, entre otros, a través de los museos de antropología.

El programa expositivo se atiene a fenómenos conocidos por la antropología, significando procesos de cambio cultural, aculturación, etc., en donde los objetos de las colecciones posean significaciones escogidas y adaptadas a la idea que se quiere transmitir, y siempre en aproximaciones históricas a través de un patrimonio etnográfico que se pretende preservar como proceso de construcción identitaria, pero con un hondo sentido crítico. Por su enclave geográfico en la villa de Mansilla de las Mulas, paso obligado de los peregrinos hacia la ciudad de León, también pretende ser un centro donde se exhiban, potencien y valoren los aspectos etnográficos de ligazón vinculados al Camino de Santiago como eje de difusión etnocultural en contacto e intercambio con las culturas europeas.

La organización de la exhibición de todos estos contenidos se establece según el hilo conductor de explicación de las sociedades preindustriales en la provincia de León, delimitadas cronológicamente entre el intervalo del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XX. Las zonas temáticas explican los hitos significativos de todo orden en la provincia de León atendiendo a la funcionalidad de los objetos y de su área, e imbricándolos en la cultura general. La idea expositiva utiliza los recursos que las colecciones permiten adaptar a la idea central, sin renunciar a desarrollos más exhaustivos y a otros planteamientos de interrelación e ideas transversales a las distintas áreas:

PLANTA BAJA. Transmite ideas troncales sobre rasgos diferenciadores de la cultura tradicional, de los procesos de construcción de una identidad provincial, del paisaje y de las gentes de León. En concreto:

- Análisis del territorio, de la construcción del paisaje cultural articulado por comarcas como hilo conductor para desarrollar aspectos de inserción del hombre y el medio.
- La arquitectura tradicional según grandes áreas culturales: Montaña, Bierzo, Maragatería y Cabrera.

- El trabajo de la tierra como elemento de vinculación del hombre al medio y los aperos como artefactos para su trabajo, el desarrollo del ingenio, de los aspectos formales y simbólicos, etc.
- La casa en dos ámbitos de vida: la cocina y la alcoba.
- Los sistemas de comunicación por el transporte en el territorio, distinguiendo las modalidades de carros, monturas, embalajes, etc.

PLANTA PRIMERA. Se establece sobre la idea de la búsqueda del sustento, la especialización funcional de la sociedad. El mundo de los oficios y su trascendencia: las artesanías.

PLANTA SEGUNDA. Se dedica a la reflexión sobre el hombre, su atavío y su evolución, sobre la cura del cuerpo y del alma, sobre lo religioso y profano. También el mundo lúdico, el folklore y la música, y sobre el fenómeno de la pervivencia de creencias ancestrales, finalizando con la organización de la sociedad, el concejo y sus símbolos.

Después de 17 años de actividad, en 2025 se ha continuado con la gestión museológica y cultural de la institución poniendo en funcionamiento nuevos servicios de actividades, investigación, documentación, restauración, exhibición, didáctica y difusión. Incentivando, asimismo, la planificación y desarrollo de la amplia oferta de programación cultural que se ha propuesto abordar, tanto museológica, etnográfica, científica, cultural y lúdica; y promoviendo multitud de acciones encaminadas al conocimiento, difusión y puesta en valor de la cultura tradicional y popular de la identidad leonesa.

Retos para el siglo xxi

El Museo de los Pueblos Leoneses se ha convertido en un referente, articulador del carácter provincial del que ha sido dotada la institución e impulsor y vertebrador de las acciones de revalorización del patrimonio etnográfico leonés material e inmaterial, en colaboración con la multitud de entidades, organismos, grupos, asociaciones y colecciones etnográficas que existen en la provincia de León y fuera de ella, a las cuales el museo pueda prestar su asesoramiento, apoyo y coordinación para una mejor integración de todos los recursos disponibles en favor del desarrollo cultural Leonés.

En la década de 1997 a 2007, la provincia de León ha visto la creación de un gran número de museos de todo tipo, muchos de ellos etnográficos, de

forma que se ha pasado de tener un museo de provincias a ser una provincia de museos (Grau, 2009, 152). Esta expansión de nuevos museos es más cuantitativa que cualitativa, con un modelo museístico clásico donde prima lo material y la exhibición lineal. Atendiendo a estos dos parámetros expuestos con anterioridad –un museo referente y articulador y una serie de pequeños museos locales–, se hace necesaria la creación de una potente red de museos etnográficos provinciales que relacione cada una de las realidades presentes, muy diversas y dispares, convirtiendo las debilidades que tiene el presente en fortaleza y sinergias para un futuro. Un red de museos etnográficos que vaya más allá de una colaboración o asesoramiento puntual o continuo, sino que implique la unión administrativa, constituyendo una entidad única, un gran museo del territorio, que posea una unidad de discurso y que dé respuesta a las diversas situaciones planteadas en la sociedad actual. Los museos etnográficos locales deben replantear sus acciones, que tienen que ir encaminadas a la suma de esfuerzos (evitando realizar prácticas excluyentes con otras instituciones cercanas territorialmente), que sirvan de complemento y no de reiteración de los mensajes, y que pongan en peligro la imagen del producto cultural; todo ello con el objetivo de generar un desarrollo económico sostenible y global.

«Se hace necesaria la creación de una potente red de museos etnográficos provinciales que relacione cada una de las realidades presentes»

Por otra parte, como disciplina, este museo, agrupable dentro del tipo de museo etnográfico, se reconoce destinado a reflexionar sobre la cultura en el sentido antropológico. Es por ello que, a nivel conceptual y disciplinar, existe por parte de la propia comunidad científica antropológica una reivindicación que solicita el cambio progresivo o el vuelco de las materias museográficas en la antropología, convirtiéndose progresivamente en museos antropológicos (Carretero, 1999, 96) que aporten la visión general de la realidad que maneja la antropología, sobre todo en lo relacionado con la identidad, adaptándose a una perspectiva más simbiótica que se aleje de los parámetros objetuales artísticos, a excepción de aquellas facetas que muestre el arte popular y otras que a nuestro entender deben de estar presentes en las propias propuestas antropológicas (Ortiz, 2011, 3086). Todo ello para conseguir un museo en el que la reflexión y análisis antropológico de la sociedad actual y la participación

ciudadana se conviertan en el motor y la gasolina, respectivamente, que mueva la institución.

Aunque es cierto que cada vez más está afianzada en la sociedad la valoración del patrimonio etnológico y/o antropológico como un deber de preservación para el futuro, también es cierto que, fuera de los ámbitos académicos y profesionales, los museos etnográficos como el Museo de los Pueblos Leoneses tienen una imagen de contenedor o cajón de sastre donde se acumulan una serie de objetos de un pasado cercano, muchos de ellos con escaso valor económico, por lo que no son considerados por el público como patrimonio cultural. Son objetos que fueron utilizados o, más bien, sufridos por individuos que aún viven y que forman parte de una cultura no muy lejana, pero con la que no queremos que se nos relacione, aunque todos descendemos de ella. Los museos etnográficos deben desprenderse de todas estas etiquetas y valoraciones, dejando de ser un lugar contenedor de objetos. Por ello, desde el punto de vista museológico, debemos tender no tanto a los objetos como a los contextos, es decir, exponer conceptos y procesos sociales en lugar de simples objetos. Debemos tender a una museología de la idea, donde se conciben los objetos culturales como portador de valores inmateriales con un significado asociado. El museo se debe configurar como un lugar de encuentro y recurso esencial de la didáctica fuera de las aulas, donde el ámbito social actual quede claramente reflejado. Debemos de huir de grandes acciones, magnas exposiciones, conmemoraciones de grandes acontecimientos, estudios farragosos que solo llegan a un escaso número de personas, para centrarnos en un museo comprensible, accesible y social. Un museo comprensible es una institución preocupada por la didáctica y la pedagogía, por la forma de transmitir los conocimientos de una forma accesible y entendible por todo tipo de público bajo la premisa de que lo científico no está reñido con la divulgación: lo difícil es conjugar ambas acciones y hacer del conocimiento antropológico a través del museo una ciencia entendible, cercana y atractiva. Por último, un museo social es un espacio de participación ciudadana que reflexione sobre las problemáticas presentes e intente dar respuesta a los diferentes retos que nos plantea la sociedad actual: salud mental, sostenibilidad, educación, personas mayores, soledad, etc. o incluso anticiparse a ellos. De este modo, se producirá una implicación total con el territorio donde se asienta el museo y donde el protagonismo sea de la sociedad y no tanto de la colección que atesora.

Bibliografía

- ALONSO, J. M. Y HERNÁNDEZ, F. (1993): «Diputación de León. Museo Etnográfico». *La Crónica 16 de León*.
- CARO BAROJA, J. (1976): *Los pueblos de España*. Madrid
- CARRETERO, A. (1999): «Museos etnográficos e imágenes de la cultura», en Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio. Cuadernos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía. Pp. 94-109.
- CELIS SÁNCHEZ, J. (2009): «El Museo Etnográfico Provincial de León en Mansilla de las Mulas». En Mariné, M. (coord.) 4º Encuentro internacional actualidad en museografía, Madrid. Pp. 137-157.
- GRAU LOBO, L. (2009): «Museos en León y el Museo de León como referencia al servicio de un territorio», en *Activaciones Patrimoniales e iniciativas museísticas ¿Por quién? y ¿Para quién?*, Universidad del País Vasco. Pp. 151-172.
- GONZÁLEZ ARPIDE, J. L. (2011): «Tiempos, lugares y memorias en León. Reflexiones». *XII Congreso Internacional de Antropología Lugares, Tiempos y Memoria en la cultura tradicional leonesa*, León-Mansilla de las Mulas. Pp. 3025-3035.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, M.º J. y CELIS SÁNCHEZ, J. (1999): «La nueva fase del Museo Etnográfico de León», en Celis, J. (coord.) *La Conservación del Patrimonio Cultural en León*. Pp. 43-52.
- MADARIAGA, J. (2002): «La comercialización del patrimonio cultural». *Actas de las VI jornadas andaluzas de difusión del patrimonio*, Sevilla. Pp. 93-106.
- ORTIZ, J. R.; MARTÍNEZ, A. y CELIS, J. (2010): *Guía Museo Etnográfico Provincial de León*. Instituto Leonés de Cultura, León.
- ORTIZ DEL CUETO, J. R. (2011): «Identidad y memoria aplicadas a la historia de los museos etnográficos en la provincia de León». *XII Congreso Internacional de Antropología Lugares, Tiempos y Memoria en la cultura tradicional leonesa*, León-Mansilla de las Mulas. Pp. 3075-3088.

Ficha del museo

Museo de los Pueblos Leoneses

Plaza del Convento, s/n. 24210 Mansilla de las Mulas (León)

987 311 923

E-mail: museo.etnografico@dipuleon.es

Web: www.institutoleonescultura.es/museo-de-los-pueblos-leoneses

Redes sociales: Facebook

Comunidades

- > **El presente de los museos es etnográfico**
Encarna Lago González
- > **L'Ecomuseu de les valls d'Àneu,
un museo de proximidad. Reivindicando territorio,
implicación local y desarrollo local**
Jordi Abella Pons
- > **Participación ciudadana en el Museu del Ter (Manlleu)
El caso de la memoria de los pisos de can Garcia**
Pere Casas Trabal
Carles García Hermosilla

El presente de los museos es etnográfico

> Encarna Lago González

Gerente de la Red Museística Provincial de Lugo

RESUMEN: Las grandes transformaciones que se han producido en el mundo como resultado de cambios económicos, políticos y culturales a lo largo de estos últimos años han afectado no sólo a la vida de las personas, sino también a la propia organización social. Los museos, como institución creada hace seis siglos, no han permanecido ajenos a estos cambios.

La agenda de la ciudadanía y la tecnologización de los discursos sociales han contribuido a que el museo se haya convertido en un lugar de debate para las demandas actuales que, en muchos casos, son abordados de manera interdisciplinar por la sociología, la antropología y la etnografía.

Este trabajo tiene como objetivo trazar un recorrido sobre nuestra experiencia, los discursos museísticos y los relatos contruidos. Por ello, repasamos la genealogía de los museos y las directrices que les dieron origen para contrastarlos con los cambios y transformaciones producidos hasta la actualidad. Los museos siempre han aparecido ante nuestra mirada como un todo homogéneo, neutral, universal, estático y esencialista, una autoridad que no contaba ni necesitaba la participación comunitaria.

El museo ha sufrido grandes transformaciones, en las que se ha llegado a cuestionar su función social. Nos interrogaremos por la ampliación de la idea de patrimonio cultural y por la idea de participación activa comunitaria en la resignificación del mismo. Partiremos de la idea del museo tradicional hasta hacia la museología social para dar cuenta de los desafíos y logros de los museos etnográficos a partir de la experiencia de la Rede Museística Provincial de Lugo (RMPL) y sus principales líneas de actuación en la actualidad.

Recurrimos a un abordaje museológico y museográfico que tiene como característica principal poner el acento en lo social y en los derechos de acceso y participación. Compartimos experiencias recientes como «Soterradas», un proyecto integral en el que partimos de la idea de un patrimonio rescatado

desde lo etnográfico, escudriñando en las grietas para rescatar y poner en valor el patrimonio de los y las oprimidas. [\[Fig. 1\]](#)

PALABRAS CLAVE: museología social, patrimonio, etnografía, comunidad, desigualdades

ABSTRACT: The great transformations that have taken place in the world as a result of economic, political and cultural changes over the last few years have affected not only people's lives but also their social organization. Museums, as an institution created six centuries ago, have not remained alien to these changes.

The agenda of citizenship and the technologization of social discourses have made the museum a place of debate for current demands that, in many cases, are addressed in an interdisciplinary manner by sociology, anthropology, and ethnography.

This work aims to trace a path through the experience and the museum discourses and the stories that have been constructed. Therefore, we reconstruct the genealogy of museums and the guidelines that gave rise to them in order to contrast them with the changes and transformations that have taken place today. In the period prior to the aforementioned, museums appeared before our eyes as a homogeneous, neutral, universal, static, essentialist totality. An authority that did not count on community participation.

The museum underwent major transformations in which its social function was questioned. We will question the expansion of the idea of cultural heritage and the idea of active community participation in the aforementioned heritage. We will start from the idea of the traditional museum to social museology, to account for the challenges and achievements of ethnographic museums based on the experience of the Provincial Museum Network of Lugo (RMPL) and its main current projects.

We resort to a *museological* and *museographic* approach, whose main characteristic is to put the emphasis on the social and on the right and access to cultural heritage. We share first and recent experiences such as the *Soterradas* project, always starting from the idea of a heritage conceived from the ethnographic, the perspective of gender, intersectionality, inclusiveness and sustainability.

KEYWORDS: heritage, ethnography, community, gender perspective, social museology

Introducción

Las grandes transformaciones que se han producido en el mundo como resultado de los cambios económicos, políticos y culturales a lo largo de estos últimos años han afectado no sólo a la vida de las personas, sino también a la propia organización social. Los museos, como institución creada hace seis siglos, y su narrativa, no han permanecido ajenos a estos cambios. A pesar de que estas transformaciones ya venían gestándose en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, la pre y pospandemia han marcado un punto de fractura que ha servido para revisar ciertos discursos que respondían a anteriores paradigmas.

La agenda de la ciudadanía y la tecnologización de los discursos sociales han contribuido a que el museo se haya convertido en un lugar de debate de diferentes demandas que, en muchos casos, son abordadas de manera interdisciplinar por la sociología, la antropología y la etnografía, debido a la renovación conceptual y deontológica en la museología y la museografía contemporáneas.

Problemas como la pobreza, el medio ambiente, el turismo invasivo, la gentrificación, el despoblamiento rural, la discriminación, la xenofobia, la violencia machista, las enfermedades, las formas de hábitat, etc., son asumidos no sólo por los museos etnográficos directamente vinculados con la experiencia de la vida cotidiana, sino por los museos contemporáneos en general, a partir de la producción de obras artísticas o de la plasmación de un patrimonio cultural pensado en plural y centrado en las personas. Y, fundamentalmente, desde una revisión del pasado, un pasado con el que se impone hacer justicia, un pasado que ha marginado a las mujeres en la historia, un pasado «soterrado».

La historia de los museos y de su «función social» es compleja. No es lineal y está indefectiblemente relacionada con la noción de «cultura» y de economía, que no afecta de igual modo a las diferentes regiones del mundo. La desigualdad cultural y económica produce que exista un orden hegemónico. Este orden, inquebrantable durante años, articuló la narrativa y el funcionamiento de los museos desde su origen.

El interés por este nuevo rol proviene mayoritariamente de la sociedad, que necesita verse representada en la institución, y también de las organizaciones internacionales, las académicas y las propias administraciones de los museos, que buscan reconfigurar la escena museística acorde con estos tiempos. Hablamos de una época de cambio de paradigma en la que museos dedicados

a investigar, conservar, comunicar y exhibir el patrimonio, transitan hacia la reconceptualización plural del patrimonio y su legitimación social a través de la investigación educativa.

Históricamente, el museo se erigió desde una narrativa totalizadora, homogénea, neutral, pese a estar dirigido por una élite y responder a los intereses de la cultura occidental. El museo ha representado una autoridad, un rango de jerarquía que fue sometido a discusión con la aparición de la «nueva museología»



FIG. 1 El camino. Estrategias de museología social 2018-2024.

Imagen propiedad de la RMPL.

[> Volver al artículo](#)

La pensadora Mary Beard afirma en su libro *La civilización en la mirada* que nuestra manera de entender la historia, la cultura y el arte está relacionada con la hegemonía occidental. Desde allí plantea un punto de vista muy contundente acerca de lo que es la civilización y su opuesto: la barbarie.

La civilización es un proceso de exclusión y a la vez de inclusión. La frontera entre 'nosotros' y 'ellos' (...) el término 'bárbaro', que originalmente era un antiguo vocablo griego, peyorativo y etnocéntrico aplicado a los extranjeros cuya lengua no se entendía porque mascullaban de forma incomprensible: 'bar, bar, bar...'. No obstante, la incómoda verdad es que a los que llamamos 'bárbaros' no son más que aquellos que tienen una idea diferente a la nuestra de lo que significa ser civilizado, y de lo que importa en la cultura humana. (Beard, 2019, 14-15).

La noción de civilización/cultura y su contrario, la barbarie, han servido de casillero en el que se ha colocado todo lo que era un producto «apreciable» para el desarrollo humano. Por consiguiente, este binomio no responde a cualquier civilización, sino únicamente a la llamada occidental. Todo lo que quedaba fuera de este axioma era excluido del discurso museístico. Poco a poco, la idea de civilización fue reemplazada por la de cultura, y la de cultura por la de culturas, puesto que no existe ningún pueblo, grupo social o étnico que carezca de una organización cultural o de una visión propia del mundo.

El nacimiento del museo es un reflejo de este discurso totalizador, deudor del modelo capitalista y de la comercialización del arte. El coleccionismo, instalado en el Renacimiento, era una actividad permitida sólo para la incipiente burguesía. Fue este grupo social el que comenzó el coleccionismo como forma de manifestar públicamente prestigio político y poder económico. La donación de este patrimonio ha construido parte de la grandeza y lucimiento de estos sectores de la sociedad. El arte y el patrimonio se definieron sobre la base de sus gustos y criterios.

El origen de los museos está indefectiblemente ligado a la idea de Estado-Nación y al poder de la alta burguesía:

Al situar la génesis del museo moderno en el siglo XVI, en la conjunción del mundo de las colecciones y una nueva actitud científica ante el universo –tendente al inventario, la clasificación y el estudio de objetos materiales–, debe señalarse que los gabinetes de curiosidades y las galerías de arte prosperan sobre todo en las regiones donde prospera el capitalismo.

Sin duda estos factores –fortuna, Estados poderosos, enriquecimiento– también constituyen las condiciones ideales para el incremento de las colecciones privadas y públicas. (Mairesse, 2013, 61).

Los cambios políticos y económicos producidos en la segunda mitad del siglo XX introdujeron nuevos factores en la consideración de las piezas patrimoniales de los museos.

¿Qué debería representar un museo? ¿A quiénes debe servir el museo? ¿Qué patrimonio debe ponderar?

Un momento significativo, como parte de estas transformaciones en los museos, es la incorporación de otra noción de patrimonio más allá de lo puramente material: el patrimonio intangible. No solo cambió la materialidad de las obras y su perdurabilidad, sino los formatos en los que se expresan. El desplazamiento de la noción de obra o pieza de museo, junto con la nueva noción patrimonial y el relevo de la idea de público por la de comunidad, propicia el planteamiento de nuevos temas, problemáticas y metodologías con las que abordar la labor social de los museos.

«¿Qué debería representar un museo? ¿A quiénes debe servir el museo? ¿Qué patrimonio debe ponderar?»

Los museos de hoy presentan otras características y objetivos. De centro de saber hegemónico han pasado a convertirse en un espacio de mediación cultural comunitario. En este proceso, la educación es y ha sido una herramienta fundamental para que se sostenga en el tiempo.

Por este motivo, de aquí en adelante, me referiré a nuestra historia utilizando el concepto de culturas y pueblos, y de cruces e intersecciones entre categorías, como raza, clase y género.

El término cultura, señala Raymond Williams, posee diversas acepciones partiendo de diferentes etimologías:

La idea de cultura es también un devenir (...) la cultura (cultivo) de granos o (cría y alimentación) de animales, y por extensión la cultura (cultivo activo) de la mente humana y, a fines del siglo XVIII,

especialmente en alemán y en inglés, acaba por designar una configuración o generalización del 'espíritu' que conformaba 'todo el modo de vida' de un pueblo en particular. Herder (1784-1791) utilizó por primera vez el significativo plural, 'culturas', para distinguirlo deliberadamente de cualquier sentido singular, o como diríamos ahora, unilineal, de 'civilización'. (Williams, 2015, 10).

Con el correr del tiempo, la experiencia de la nueva museología abrió la puerta a la museología contemporánea, en la que se incluyeron nuevos abordajes: la museología social, la museología crítica y la alter museología. Estas nuevas maneras de entender el museo se desarrollaron gracias a la comprensión de que el museo debe mantener un diálogo con la comunidad, revisar sus preceptos y prejuicios y colocar a todas las culturas y grupos sociales en pie de igualdad. Un museo debe evolucionar hacia un nuevo modelo de institución responsable e inclusiva a todos los niveles, en la que la responsabilidad social actúe como eje.

La diferencia entre el museo tradicional y el nuevo museo es que el primero parte de la conexión con el edificio, las colecciones y el público, mientras que el otro se erige en un territorio, un patrimonio y una comunidad que pone a las personas en el centro.

Si existen grupos activistas que modifican las concepciones de los museos, del mismo modo los museos pueden convertirse en museos activistas para ser parte, junto a su comunidad, de la transformación social.

La experiencia de la etnografía y el relato museístico

Los relatos son fragmentos que construyen nuestro conocimiento y le dan legitimidad. La humanidad conoce la historia a partir de esos relatos, de esos recortes que se conectan entre sí. Estas piezas se unen y se cruzan disputándose una identidad. Su carácter es político, subjetivo y pluricultural. Así el mundo se enfrenta a un constructo/collage, a un proceso colectivo e individual de conocimiento, propio y de la otredad.

La escritora Chimamanda Ngozi Adichie, una de las voces más emblemáticas del feminismo descolonial, en su obra *El peligro de la historia única*, plantea el problema de los relatos impuestos por el poder. Son discursos que no dialogan con otros múltiples relatos de la inmensidad cultural que nos rodea.

La pensadora sostiene que es imposible conocer un lugar o una persona sin reconocer las historias de ese lugar que atraviesan a esas personas:

La consecuencia del relato único es la siguiente: priva a las personas de su dignidad. Nos dificulta reconocer nuestra común humanidad. Enfatiza en qué nos diferenciamos en lugar de en qué nos parecemos. (Ngozi Adichie, 2018, 23).

Ngozi Adichie hace una precisa advertencia acerca de lo que se instituye como universal, que, en realidad, responde a un pensamiento único en el que no se tienen en cuenta las características identitarias de cada cultura, de cada pueblo, de cada sociedad.

«La etnografía es una herramienta fundamental para recoger ese patrimonio cultural inmaterial y ese relato plural e identitario que los museos necesitan»

De esta forma, deseamos por incompletas tanto las nociones universalizadoras como las monolíticas, que ponen de relieve una única forma de cultura estática e inmutable, cuando las culturas son dinámicas e híbridas.

La etnografía es una herramienta fundamental para recoger ese patrimonio cultural inmaterial y ese relato plural e identitario que los museos necesitan. Como la antropología, la etnografía también nace de las preguntas acerca de cómo viven las personas y las comunidades en su vida cotidiana. No persigue grandes relatos, sino relatos pequeños acerca de la organización de la vida en el pasado y en el presente. La herramienta etnográfica nos iguala porque lo que rastrea es la huella social que nos hace, aunque singulares, humanos.

La recuperación de los relatos y narraciones contribuye a un mayor diálogo, a elevar la idea de singularidad y pluralidad. Es, indudablemente, una apuesta por el aprendizaje y la reivindicación de la cultura o las culturas, una forma de darle sentido a lo humano, al encuentro con nuestra comunidad.

Reconstruir el pasado es una manera de crear un presente y un futuro justo y equitativo. Siguiendo a Ángel Portolés Górriz, la idea de patrimonio ha ido transformándose y complementándose con diversos puntos de vista que nutren

el concepto general. Uno de estos puntos de vista es el que se vincula al principio de colocar a las personas en el centro del debate y en la construcción de su propio patrimonio.

La ampliación del concepto de patrimonio cultural hacia una dimensión más humana ha alentado la aparición de iniciativas ciudadanas relacionadas con el patrimonio y su conocimiento, conservación, mantenimiento, uso o difusión (...). El acceso al patrimonio desde una perspectiva comunitaria basada en la participación se articula con acciones que conectan ciudadanía y patrimonio, mediante nuestras propias experiencias como marco de referencia y desde espacios de intercambio y colaboración que posibiliten ampliar el conocimiento, diversidad y belleza de nuestros patrimonios. (Portolés, 2022, p. 29).

En los años sesenta surgen, a la par de las demandas de los pueblos descolonizados, una antropología y una etnografía crítica. Bajo esta mirada, la disciplina se cuestiona no solo su sesgo etnocentrista, sino el acompañamiento de las identidades (étnicas, género, clase) que empiezan a nombrarse y a exigir un lugar en la cultura. Este proceso implica un cambio teórico significativo en la antropología y la etnografía y la revisión de su metodología cualitativa.

El cambio en el concepto de cultura repercute en la metodología utilizada por el o la etnógrafo, quien deja de ser un erudito que interpreta la cultura del otro/otra para convertirse en alguien que se acerca a la percepción de una comunidad identitaria, a sus memorias, objetos y prácticas desde un plano de igualdad, reivindicando la propia voz del grupo. Se pasa del monólogo al diálogo.

Este planteamiento también discute la tan aclamada neutralidad y objetividad de las ciencias, ya que se asume que la práctica etnográfica y su metodología son una construcción colectiva que expresa los lugares de enunciación y los reivindica. Se evidencian nuevas formas de relatos en donde antes las personas, en tanto que individuos, eran excluidas. La etnografía crítica también busca desmontar las estructuras de poder y el lugar privilegiado del saber.

En cierta medida, el museo en general y sobre todo los museos etnográficos se convierten en mediadores de lo que la sociedad ha construido como patrimonio. La democratización de la voz y la palabra a través de la metodología etnográfica permite que las personas sean los verdaderos protagonistas en los

museos de su comunidad. Estamos hablando de la inclusión como relato, de una nueva perspectiva, especialmente compleja en el ámbito museístico por lo que supone de enmienda a la totalidad. Esto nos obliga a calibrar el foco y escudriñar en las grietas, poniendo en valor el patrimonio de los y las oprimidas. La búsqueda dentro de esas grietas nos conducirá a grietas aún más profundas a las que no podemos llegar sin cuestionarnos constantemente esa mirada «interseccional».

Experiencias etnográficas: desafíos y logros

Los museos de la Rede Museística Provincial de Lugo (RMPL) son, de algún modo, el resultado y ejemplo del replanteamiento del papel del museo como participante activo en la comunidad local. Poco a poco construyen una base de prácticas culturales compartidas para lograr museos accesibles, integradores, inclusivos, igualitarios y sostenibles. [Fig. 2]

Este replanteamiento del papel del museo comenzó a gestarse en 1999, con la convicción de que otros relatos eran necesarios y posibles. Creció despacio, desde una escucha atenta a la comunidad, con formación multidisciplinar de los equipos y la búsqueda de vínculos entre el patrimonio, las personas y el presente, a través de la investigación educativa, porque sin eso nunca hay un «con» desde el que construir.



FIG. 2 Museología social, red, constelación, personas iluminando zonas oscuras. Imagen propiedad de la RMPL.

Tras este proceso, tres de los cuatro museos de la RMPL ofrecen hoy algo que no puede revertirse. Incluso si alguien decidiera volver al relato anterior, ya no sería posible. El relato importa muchísimo en los márgenes y esa importancia hubo que pelearla con uñas y dientes. Siempre se ha dicho que la realidad es excluyente, pero lo realmente excluyente es la forma en que se cuenta: si el relato es inclusivo, la realidad llega.

Los contenidos de los museos tradicionales, incluso los edificios que ocupan, representan los distintos ámbitos de poder. El pasado de los edificios históricos que albergan los cuatro museos de la RMPL evoca fielmente alguno de estos poderes: la fortaleza defensiva, amparo de privilegios señoriales, que ocupa el Museo de San Paio de Narla; la acomodada vida palaciega de la nobleza rural gallega que transmite el Museo Pazo de Tor; el poder de la iglesia y de las órdenes religiosas que simboliza el antiguo cenobio franciscano, ahora Museo Provincial; y la vieja escuela en la que se asienta el Museo Provincial del Mar de San Cibrao, construida gracias a la filantropía indiana, referida a una mujer, Manuela Goñi, que financió su construcción y que representa el poder de la educación formal. Los museos que ocupan estos viejos edificios reproducen, más allá de las funciones que les son propias, modelos a imitar. Rara vez se encuentra en estos centros una memoria de los estamentos sociales más humildes. Estos espacios se convierten en territorios para la tarea etnográfica. Debemos abordarlos y dar cuenta de sus testimonios olvidados y de majestuosidad explícita. La etnografía tiene el poder de ocuparse de los hechos de la vida cotidiana y es de esta manera como se repara, por ejemplo, la noción de la historia androcéntrica, ya que las mujeres han ocupado un lugar protagónico de la vida privada.

Como sostiene María Cacheda Pérez, para cambiar la perspectiva de los museos y de su patrimonio se necesita del abordaje de la coeducación patrimonial. En este sentido, Cacheda advierte:

Algunos museos han mejorado los relatos de sus salas introduciendo la historia de las mujeres, pero se han olvidado de presentar la vida cotidiana o la integración de otras culturas olvidadas, la infancia, las personas mayores o discapacitadas. (Cacheda, 2022, 4).

En el proyecto «Soterradas», hemos trabajado la interseccionalidad de las desigualdades poniendo el foco en los ciclos de vida y las desigualdades de clase. Una de sus protagonistas es, precisamente, Ángeles Rivada, que con tan sólo nueve años comenzó a trabajar en el Pazo de Tor como criada y

permaneció allí hasta su jubilación, ya como encargada del museo. De esta manera, el ciclo vital de las mujeres, desde su infancia hasta su vida adulta, se pone de relieve como centro de la investigación educativa dado que la museología y museografía desde la que partimos recupera los microrrelatos que no caben en los museos tradicionales. El testimonio, convertido en narración, de Ángeles conduce al visitante a un recorrido desde la estancia donde vivía hasta una reinterpretación artística contemporánea en la exposición «Historia do futuro» (Historia del futuro), de Pamen Pereira y Che Marchesi. Aquí podemos dimensionar la dualidad vivida por Angelita al ocupar la habitación de los niños, en la planta noble, sin pertenecer a ese estrato social. Un ejercicio de proyección, un sueño por ascender y, al mismo tiempo, enfrentar diariamente la desigualdad.

Con los años, Angelita sería mudada a otra habitación, próxima a las dependencias de la última señora del Pazo. Una habitación que, con el tiempo, acabó por dar paso a un hogar en el que construiría una familia, la suya propia.

Aún hoy se pueden leer, inmortalizadas en el cemento seco de la baranda de la solana, sus iniciales y las de su marido. Y, viéndolas, es fácil imaginar el momento de la remodelación, con el cemento aún fresco en el que, con el mismo impulso con el que la niña Angelita dibujaba en las paredes de su cuarto, la Angelita adulta dejó su huella en la zona noble.

¿Es posible el ascenso social desde la nada? ¿Dónde y en qué momento se materializan los sueños? ¿Se puede emerger realmente del soterramiento? Estas son las preguntas que se hace la etnografía museística. Estas preguntas, junto a sus posibles respuestas, al testimonio de Angelita, a la recuperación de su espacio, sus recuerdos, sus objetos, son parte de la reconstrucción del patrimonio material e inmaterial de nuestra comunidad.

En cuanto al proyecto museológico y museográfico de «Soterradas», se inicia involucrando a dos de los museos de la Red: Museo Fortaleza San Paio de Narla y Pazo de Tor. El objetivo del mismo es poner en valor los testimonios que mantienen la vida y los cuidados, ámbito tradicionalmente atribuido a las mujeres. Hemos adoptado una perspectiva integral de género en la planificación, ejecución y análisis del discurso. Hemos optado por rescatar a las «soterradas» empleando estrategias que permitan superar las cuatro principales desigualdades: género, etnia, discapacidad y clase, ya que nuestra misión es gestionar desde la museología social, relacionándonos con la multiculturalidad de la población, la hibridación cultural, la vinculación entre la memoria y el

poder y los y más...impactos de la globalización en los patrimonios culturales. Nuestro objetivo primordial es colocar a las personas en el centro, con una visión global de la persona que se aleja de la etiqueta.

El punto de partida de «Soterradas» se sitúa en el Museo Provincial del Mar de San Cibrao, una zona pesquera con su discurso estructurado alrededor de esa actividad y al que incorporamos la mirada de las mujeres de la costa, con todas sus vivencias, en «Amar a Mar. Mariñas, Marosas e Maruxainas». La propuesta incide en el papel desempeñado por las mujeres en la configuración material y cultural de la comarca de A Mariña de Lugo, a través de dieciséis retratos femeninos, sus manos y sus rostros, que representan a cada uno de los ayuntamientos, y de los relatos de otras tantas mujeres anónimas. La exposición itinerante es una reflexión sobre las mujeres –presentes, pasadas y futuras– de estos territorios.

Si el punto de partida de «Soterradas» está en el Museo Provincial del Mar en San Cibrao, el comienzo del cambio del ADN de la institución tiene lugar al trabajar decididamente las grandes desigualdades. Esto sucede cuando el Museo Etnográfico San Paio de Narla de Friol se convierte en 2024 en el buque insignia de la investigación educativa y nos habilita para explicar revoluciones sociales en el medievo gallego, y cuándo aparece el concepto de clase. Se trata de un museo que nos ayuda a conocer qué eran los estamentos sociales, una fortaleza que nos muestra la diferencia entre la vida de las soterradas y soterrados y la de los señores y señoras de la planta alta.

La palabra «soterrada» habla de aquello que se entierra, de lo que el poder no tiene interés en que se vea, lo que no es necesario ventilar. Y son las mujeres de la servidumbre las que aportan una dedicación absoluta a los señoríos respectivos, las que propiciaron con sus sombras silenciosas que todo lo que ocurría en las instalaciones superiores funcionase como la seda, las que formaron parte misma desde su soterramiento en un entramado social en el que resultaban imprescindibles. Por todo eso, resultaba imprescindible su ocultamiento y su silencio. Pero estas soterradas, las de abajo, las ligadas necesariamente a la tierra, las ignoradas y olvidadas, también tenían una vida.

Enterrar es como bien sabemos cubrir con tierra. La historia, que es contada al modo y la manera de quienes desde el poder se apropian de los relatos, las apartó de nuestra vista, las sepultó. Ignoró por completo sus enormes o pequeños sacrificios, se olvidó de sus afanes, del color de sus ojos, de cuando las muchachas se convirtieron en mujeres, de si amaron o fueron amadas.

Cubiertas con uniformes que debían permanecer impecables, estos ocultaban identidades, sueños, deseos. Todo lo que dormía en los subsuelos, todo lo que no necesitaba ser visto, ha permanecido oculto en el relato institucional y académico.

El «mantelo», pieza indispensable de la ropa de trabajo de las mujeres rurales gallegas, el mismo que hoy reluce en los trajes tradicionales enriquecido con bordados, terciopelos e incluso pedrería, era una prenda pensada para cubrir, esconder e incluso proteger. El mantelo implicaba servidumbre y trabajo: mantenía la falda limpia y homogeneizaba a las criadas desde el punto de vista de la jerarquía social, igualándolas desde abajo, a la vez que las despersonalizaba y las convertía en invisibles. Recuperar las historias detrás del mantelo como patrimonio inmaterial ha sido parte fundamental de este proyecto.

Otra tarea de «Soterradas» consistió en poner en valor y «contemporaneizar» la documentación de los archivos como, por ejemplo, una cédula judicial de 1738 que relata el caso de María González, una joven de Ombreiro de dieciocho años, que es empleada como sirvienta en la casa de un hidalgo, jefe de familia, que la acosa, la viola y la embaraza. Se trata de un documento en el que se relatan detalladamente los hechos que precedieron y la consumación de la violación, agresiones a las que se refieren como «delitos carnales», tal y como se tipificaban estos crímenes en la España del Antiguo Régimen.

Estos expedientes, que nos muestran la valentía de María González y de su padre en su lucha contra el poder establecido, fueron recogidos en la obra «Delitos Carnales, el heroísmo de María González», de la artista Luz Darriba, compuesta por una instalación de diecisiete piezas visuales y sonoras.

María González no solo se atrevió a denunciar a su agresor, sino que lo obligó, a través de la ley existente, a abonar de por vida una manutención para el hijo fruto de esa violación. «Delitos Carnales, el heroísmo de María González» fue expuesta dentro del proyecto «Eliminando los límites autoimpuestos», de Mujeres Mirando Mujeres, en la Diputación Provincial de Lugo y en el Museo de las Mujeres de Costa Rica (permanente). Actualmente, permanece expuesta en el Museo Fortaleza San Paio de Narla como parte del proyecto «Soterradas».

En cualquier caso, el proyecto integral «Soterradas» es un largo camino por tres de los cuatro museos de la RMPL, con un replanteamiento desde la museología etnográfica, que engloba mucho más que colecciones, edificios, territorio,

interpretaciones... Se trata de una nueva estrategia cargada sobre fundamentada en la base de los propósitos de la Museología Social y los Derechos Culturales.

En 2023 nace «Soterradas, la vida tras los laberintos mentales», un proyecto que intenta visibilizar la situación de la salud mental en Galicia a través de su historia y traerla hasta el presente como una herramienta educativa para comprender pasado y presente. Es una propuesta desde la museología social

«Bajo esta lógica social, crítica e inclusiva de los museos, estos espacios, antes cerrados, herméticos y unidireccionales, adquieren otra forma que implica construir un patrimonio polifónico, rescatarlo, conservarlo y difundirlo»

que se aborda desde una perspectiva interseccional. A través de la selección de diversos objetos museísticos –documentos de archivo, investigaciones, objetos, fotografías, instalaciones, etc.– expone el problema de la salud mental, que consideramos la gran epidemia del siglo XXI.

Este proyecto cuenta con recursos de la exposición «Voces olvidadas. Las Mujeres del Hospital de Conxo» del Archivo de Galicia, así como aportaciones del Archivo Biblioteca del Pazo de Tor, el Archivo Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela, el Archivo Histórico Provincial de Lugo y el Archivo General de la Diputación Provincial de Lugo, entre otros.

En la RMPL nos hemos encomendado la tarea de tratar nuestras colecciones y edificios no solo por su mirada al pasado y características, sino por su potencial para señalar problemas y fenómenos sociales actuales. «Soterradas, la vida tras los laberintos mentales» surge, precisamente, del cuestionamiento sobre la salud mental en nuestra era, tras un prolongado trabajo de investigación y recolección de materiales, objetos artísticos y de recuperación de colecciones (piezas de archivo y piezas actuales) en el museo Pazo de Tor, y de una mirada actual realizada previamente sobre el hospital psiquiátrico de Castro, con la finalidad de obtener una memoria contemporánea.

Para abordar el tema de la salud mental nos preguntamos, al igual que la comunidad en general, cómo se llega a la estigmatización de los trastornos

mentales, cómo se padece el encierro. Para dar respuesta a alguna de estas preguntas se trazó una línea temporal desde el Antiguo Régimen hasta nuestros días, a partir de una ingente documentación histórica procedente de anteriores proyectos de la RMPL. Nuestro objetivo es siempre la escucha y abrir el juego a la participación crítica de la ciudadanía.

Bajo esta lógica social, crítica e inclusiva de los museos, estos espacios, antes cerrados, herméticos y unidireccionales, adquieren otra forma que implica construir un patrimonio polifónico, rescatarlo, conservarlo y difundirlo. Esta mediación solo puede producirse a través de la educación y la sensibilización.

Las primeras nociones que podemos reivindicar de este nuevo proceso de museización etnográfica responden a que las relaciones y el conocimiento ya no se producen de forma vertical, sino horizontal y/o transversal.

Un museo es contemporáneo, sea etnográfico o no, cuando logra adaptar sus prácticas y discursos al presente que nos toca atravesar como sociedad. El museo no habla solo del pasado; el pasado es una relectura resignificada en el presente.

Por consiguiente, entiendo el museo actual como un lugar de transformación y no como una estructura cerrada observada desde la pureza, desde una mirada esencialista. La mirada debe ser dinámica y dialéctica.

En el presente, el arte y el patrimonio se construyen bajo la idea de comunidad. De esta manera funciona la museología etnográfica y me atrevería a decir que este cambio de paradigma está alcanzado a los museos en general.

El futuro de los museos está ligado al abordaje de la metodología etnográfica, que a su vez está impulsada por las premisas de la museología contemporánea.

Entre sus primeros desafíos está el hecho de afrontar problemas contemporáneos e indagar en su pasado a partir de la democratización e incorporación de las voces de la comunidad local. Esto implica evitar caer en un discurso uniforme y rector y, por el contrario, pujar por la autorrepresentación colectiva. [\[Fig. 3\]](#)

En este mismo sentido, el desafío está enfocado en desmontar las estructuras de poder y esto implica confrontar diferentes discursos invisibilizados y descolonizarlos. Es necesario dar un lugar central a todos los actores sociales



FIG. 3 Cada ser humano es único singular, distinto, pero no somos desiguales.

Imagen propiedad de la RMPL.

> [Volver al artículo](#)

marginalizados o borrados por el relato hegemónico y recolocar en el centro sus agendas y problemas. Para ello, hay que trabajar con la identidad de los diferentes grupos y recuperar las historias no presentes en el relato del museo.

Los museos etnográficos, por tanto, deben cuestionar los discursos hegemónicos y sus prácticas de exclusión. Hay que cuestionar la lógica y la naturalización del poder y revisar las jerarquías, incluso las que sostienen por arraigo al propio museo.

Los desafíos implican evitar caer en la romantización de las culturas, en el relativismo cultural y en las actitudes paternalistas. Es necesario focalizar la atención en la transversalización de las nociones de género, ya que una historia y una cultura sin mujeres resulta una historia incompleta.

En cuanto a los logros, es evidente que quienes obtienen los mayores beneficios no solo son los museos, que devienen plurales y democráticos, sino sus visitantes, que se interesan por un relato abierto, no esencialista, dinámico y, especialmente, las comunidades locales, que se ven representadas, visibilizadas y protagonistas de sus propias historias, de su arte y de su patrimonio. Indudablemente, el presente de los museos es etnográfico y su futuro, también.

Bibliografía

- LAGO, E. (2022). «Soterradas: a vida tralos mantelos, da Fortaleza ao Pazo». Lugo: Rede Museística Provincial de Lugo.
- LAGO, E., SOUSA, R. (2023). «Patrimonios para y de todas y todos: la plena inclusión como propósito de la educación patrimonial». En *Patrimonio, participación ciudadana y educación*. Pp. 145-155. Editorial Trea.
- CACHEDA, M. (2022). «Coeducación patrimonial en museos y patrimonio histórico-artístico: una herramienta didáctica para aplicar la perspectiva de género durante la mediación en educación patrimonial». En *Didáctica de la Ciencias Experimentales y Sociales*, 42, pp. 3-20. <https://doi.org/10.7203/dces.42.21715>
- BEARD, M. (2019). *La civilización en la mirada*. Barcelona: Crítica.
- MAIRESSE, F. (2013). *El museo híbrido*. Buenos Aires: Ariel.
- NGOZI ADICHIE, C. (2018). *El peligro de la historia única*. Penguin Random House.
- PORTOLÉS, A. (2020). *Educación en el patrimonio. Guía práctica para el desarrollo de actividades de educación patrimonial*. Consejería de Cultura, Turismo de Comunidad de Madrid (DGPC). Disponible en: <https://www.madrid.org/bvirtual/BVCMo50244.pdf>. [4-8-2024].
- WILLIAMS, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Paidós.

L'Ecomuseu de les valls d'Àneu, un museo de proximidad

Reivindicando territorio, implicación local y desarrollo local

> **Jordi Abella Pons**

Antropólogo y director de l'Ecomuseu de les valls d'Àneu

RESUMEN: En este artículo presentamos algunas reflexiones sobre l'Ecomuseu de les valls d'Àneu, 30 años después de su inauguración, y su implicación en la comunidad y el territorio. La influencia de la nueva museología y la ecomuseología es muy importante en la gestación de muchos museos etnológicos y de territorio en Catalunya, entre ellos l'Ecomuseu de les valls d'Àneu, y aún hoy en día se mantiene muy presente. Proponemos algunas reflexiones sobre la complejidad que implica el trabajo con las comunidades locales y reivindicamos también, más allá de sus contradicciones y peligros ideológicos, el papel que los ecomuseos y museos locales, sobre todo los etnológicos, pueden tener en el diseño y el desarrollo del futuro de sus entornos territoriales.

PALABRAS CLAVE: Ecomuseu de les valls d'Àneu, comunidad, ecomuseología, museos de etnología

ABSTRACT: In this article we present some reflections on the Ecomuseum of the Valls d'Àneu, 30 years after its inauguration, and its involvement with the community and the territory. The influence of the new museology and ecomuseology is very important in the creation of many ethnological and territorial museums in Catalonia, including the Ecomuseum of the Valls d'Àneu, and it is still very present today. We propose some reflections on the complexity involved in working with local communities and we also claim, beyond their contradictions and ideological dangers, the role that local ecomuseums and museums, especially ethnological ones, can play in the design and development of the future of their territorial environments.

KEYWORDS: Ecomuseum of the Àneu Valleys, community, ecomuseology, ethnology museums

En junio de 1994, cuando después de muchos años de gestación Casa Gassia abre sus puertas al público como centro estructural de l'Ecomuseu de les valls d'Àneu, ve la luz un ambicioso proyecto que pretende combinar la protección y gestión del patrimonio local con el desarrollo territorial, y que reivindica como base estratégica y conceptual la relación con las comunidades locales.

El pasado año 2024 celebramos los 30 años desde su inauguración. Aquel proyecto que desde su inicio reivindicó la museología social, la implicación con el territorio y el trabajo con los diferentes sectores de la comunidad local, es una realidad.

Algunos referentes teóricos. El concepto de territorio, la nueva museología y los museos de sociedad

L'Ecomuseu de les valls d'Àneu nace bajo la influencia directa de la nueva museología francesa, que se caracteriza por la definición de un nuevo modelo de museos más implicados con el territorio, su población y su desarrollo endógeno. Esta concepción, que representó una revolución en el panorama museológico de los años 60 y 70 del siglo XX, ha continuado marcando, décadas después, muchos de los ejes conceptuales de nuestro proyecto, y de muchos otros museos etnológicos en Catalunya y España.

Los ecomuseos se consideran como un indicador del desarrollo de algunos cambios revolucionarios que han afectado a la concepción moderna del museo. Su implementación comportó la transformación del museo-edificio en museo-territorio, de la colección de objetos almacenados a una percepción del patrimonio social y comunitario, y del público visitante a la participación de la comunidad o comunidades locales.

Como dice Davallon¹ «los museos sólo pueden justificarse social y culturalmente en función de su destinatario: el público; o por decirlo con la nueva museología, «es la comunidad la que marca y consagra la razón de ser de estas instituciones como un instrumento de desarrollo cultural, social y económico a su servicio».

Este nuevo planteamiento museológico tuvo una gran influencia en la creación de muchos museos locales, regionales y comarcales catalanes durante los años

¹ Citado en Alonso Fernández, L. *Introducción a la nueva museología*. Pp. 126.

80 y 90 del siglo XX. Aunque la mayoría de ellos no se definen como ecomuseos, adoptan su filosofía y concepto, consolidándose como una alternativa real a una museología tradicional y clásica en que el objeto y no la comunidad o el territorio son el centro de atención.

«Los ecomuseos se consideran como un indicador del desarrollo de algunos cambios revolucionarios que han afectado a la concepción moderna del museo. Su implementación comportó la transformación del museo-edificio en museo-territorio»

Los museos de etnología –disciplina con la que nos sentimos plenamente identificados desde l'Ecomuseu– son los que plantean desde un primer momento su interés por esta renovación. Xavier Roigé (2007: 41-42) reivindica la necesidad de hacer la reconversión de museos etnológicos en museos de sociedad, insistiendo en que los museos no pueden continuar siendo templos de la nostalgia ni el cementerio donde se llora la diversidad perdida. Los museos etnológicos tienen que explorar el pasado y el futuro y tomar conciencia del presente. En este sentido, la antropología juega con ventaja ya que puede aportar respuestas y elementos de reflexión sobre muchos de los temas que más preocupan a las sociedades actuales. El paso al museo de sociedad implica pues, un esfuerzo para crear instituciones que hagan referencia al presente y que, más despreocupados de su función de conservación de objetos, se impliquen con los problemas de la sociedad actual.

También Arrieta, Pérez-Izaguirre y Ramírez (2021: 76-77) hacen referencia al importante cambio conceptual que representó para la museología la *Mesa redonda sobre el desarrollo y la importancia de los museos en el mundo moderno*, celebrada en Santiago de Chile en mayo de 1972, organizada por la UNESCO y el ICOM. En ese encuentro se propusieron nuevos planteamientos acerca del porqué y el para qué de los museos. Según dichas resoluciones, el museo debe estar al servicio de la sociedad y tiene que ser agente activo en la comunidad en la que se asienta, acercando, mostrando o promoviendo sus bienes culturales e impulsando el debate y la reflexión sobre sus significados y usos. Ese objetivo, no obstante, no se alcanza simplemente abordando temas históricos, culturales, sociales o de cualquier otra índole relativos a

la comunidad de referencia, especialmente si dichos temas están alejados o desligados del presente.

Sin duda, no es nada fácil incorporar en el ideario de los museos estos planteamientos de implicación y compromiso social, sobre todo teniendo en cuenta que durante muchas décadas su función básica había sido la conservación, gestión y exposición de colecciones, el mantenimiento del propio edificio o la investigación de sus fondos, sin grandes implicaciones fuera de sus muros.

La falta de recursos humanos y económicos, las presiones políticas que quieren instrumentalizar los museos y darles exclusivos usos turísticos o legitimadores, las contradicciones entre las percepciones de los gestores y profesionales de los espacios patrimoniales y las necesidades reales de la población local, entre muchas otras razones, hacen que el compromiso de los museos con el territorio o la población local se convierta en un objetivo que, más allá de quedar reflejado en el ideario o documento fundacional del centro patrimonial, no es fácil que acabe de desarrollarse plenamente.

Aun siendo consciente de estas importantes limitaciones y de las grandes contradicciones a las que estamos sometidos como instituciones que muchas veces dependemos directamente del sector público, con sus evidentes cargas políticas e ideológicas, creo que los ecomuseos, los museos etnológicos, los museos de sociedad y de territorio podemos ser instrumentos válidos y estratégicos para desarrollar estos objetivos comunitarios y de implicación social.

La recuperación del patrimonio local desde l'Ecomuseu de les valls d'Àneu

La vall d'Àneu, o les valls d'Àneu, es un valle de la comarca del Pallars Sobirà (norte de Cataluña) con una extensión de 407,49 km² y 1.873 habitantes, situada en la cabecera del río Noguera Pallaresa, en la zona más septentrional del Pallars Sobirà, en el Pirineo Catalán. Limita al Norte con el departamento francés del Ariège, al oeste con el valle de Aran, al este con el valle de Cardós y al Sur con el municipio de Llavorsí. Administrativamente, el territorio se estructura en cuatro municipios: Alt Àneu, Espot, Esterri d'Àneu y la Guingueta d'Àneu, con un total de 24 pueblos [\[Fig. 1\]](#).

Una de las primeras líneas de trabajo, que se plantea ya en los años 90 del siglo XX desde l'Ecomuseu de les valls d'Àneu, es la recuperación y acondicionamiento

de diferentes infraestructuras y edificios patrimoniales repartidos por todo el valle. En esos momentos, como resultado de años de despoblación y de falta de inversiones en servicios básicos en el ámbito del patrimonio local, parecía prioritario recuperar el patrimonio local, sobre todo desde una perspectiva arquitectónica y de rehabilitación. La restauración de diferentes edificios patrimoniales que conformaría la futura estructura ecomuseística, con un centro de gestión y sus radiales o antenas repartidas por el valle, implicó la mayoría de inversiones económicas que se priorizaron en aquel momento.

De aquella época surge una primera estructura básica que con los años irá creciendo y evolucionando hasta convertirse en lo que es hoy, un producto cultural diverso, con más de 10 propuestas de interpretación patrimonial, dinámico, sugerente para el visitante, y que aporta conocimiento, permite vivir experiencias e intenta ser un dinamizador del territorio. En definitiva, proponemos un viaje en el tiempo y en el espacio para introducir al visitante, de una manera participativa y lúdica, en la cultura y las formas de vida de la zona.



FIG. 1 Les valls d'Àneu es un territorio pirenaico, de alta montaña, con una larga tradición económica vinculada con la ganadería y la agricultura, pero donde el turismo se ha ido convirtiendo progresivamente en el sector mayoritario.

Fotografía: Ecomuseu de les valls d'Àneu. [> Volver al artículo](#)

Algunos de estos espacios son:

Casa Gassia d'Esterri d'Àneu

Casa museografiada originaria del siglo XVIII que nos permite introducir al visitante en la organización de la vida doméstica de principios del siglo XX y como ha ido evolucionando hasta la actualidad. [\[Fig. 2\]](#)

La serradora d'Alós

Donde se explica el mundo de la explotación forestal e ilustra el proceso que se seguía desde que la madera se cortaba en el bosque hasta que era transformada en tablas para la construcción.

El conjunto monumental de Son

Formado por la iglesia de los santos Justo y Pastor, el campanario lombardo y la torre del reloj –antiguo *comunidor* (conjuradero, en Castilla y León) desde donde el sacerdote invocaba para desviar o deshacer las tormentas, granizadas y demás fenómenos meteorológicos adversos–. En su interior se puede ver un magnífico retablo, obra de Pere Espallargues, una joya del gótico pirenaico del siglo XV, y las excelentes muestras románicas del patrimonio mueble.

A finales de los años 1990 y principios de los 2000, esta era la base patrimonial sobre la que se estructuraba l'Ecomuseu. Se reivindicaba un modelo de gestión descentralizado en el que se daba importancia no tanto a los edificios sino al conjunto de elementos patrimonializados repartidos por el territorio. Pero, poco a poco, esta propuesta fue creciendo y fuimos incorporando muchos otros elementos: algunos de ellos relacionados con el patrimonio religioso del valle – sobre todo románico y barroco– como el monasterio de Sant Pere del Burgal, la villa amurallada de Escaló, Santa Maria d'Àneu –centro espiritual del valle–, Sant Joan de Isil o Sant Pere de Sorpe; en otros casos, hemos incorporado espacios más etnológicos o históricos como la quesería de Gavàs o los búnquers de la Guingueta d'Àneu, entre otros.

Cada uno de estos elementos ecomuseísticos, que definimos como antenas, son testimonio de algún aspecto relacionado con la historia y las formas de vida del territorio. Desde el Ecomuseu intentamos organizar una propuesta de recuperación, promoción y gestión coordinada de estos recursos patrimoniales y trabajar conjuntamente con la población local, los municipios y otras administraciones para su investigación, conservación y difusión.



FIG. 2 Las antenas o radiales del Ecomuseu de les valls d'Àneu son testimonio de algún aspecto relacionado con la historia y las formas de vida del territorio. Intentamos organizar una propuesta de recuperación, promoción y gestión coordinada de estos recursos patrimoniales y trabajar conjuntamente con la población local, los municipios y otras administraciones para su investigación, conservación y difusión.

[> Volver al artículo](#)

Durante estos últimos años, hemos incorporado también, además de los espacios visitables, una serie de actividades experienciales que proponen nuevas maneras de explicar y acercarnos a las formas de vida locales. La implementación de proyectos como el *joc de dames* (juego de damas), donde explicamos el patrimonio medieval en clave de género, *las rutas de etnobotánica*, relacionadas con las brujas, la religiosidad popular, las creencias o la salud, o el proyecto *Holmes* (visitas interpretativas en clave detectivesca de diferentes espacios patrimoniales), así como el diseño de diversas visitas teatralizadas a partir de la creación de personajes como *Esperanceta* (la divertida *pubilla* de Casa Gassia que de una manera provocativa nos propone reflexionar sobre la realidad en que vivimos en clave local, o *Joana la Gascona*, que nos introduce sobre el papel histórico de la brujería en el Pirineo, o los paseos urbanos con Àrnica, el personaje que desde una perspectiva neorrural nos propone interesantes reflexiones sobre el presente y futuro del territorio. Actualmente, también estamos trabajando, en colaboración con la Universidad de Barcelona, en nuevas propuestas relacionadas con la puesta en valor del patrimonio inmaterial y la posibilidad de crear un museo virtual que incorpore nuevas tecnologías y nuevas maneras de comunicar y difundir el patrimonio y el territorio.

Un museo de proximidad. La relación con el territorio y la población local

Una de las bases conceptuales de la ecomuseología es la implicación con la comunidad local y el desarrollo de estrategias para hacer del museo un espacio de encuentro, participación y uso social. Para Hugues de Varine (2020: 262), la comunidad no es sólo beneficiaria del ecomuseo, sino también protagonista de su creación y de su funcionamiento.

Sin duda, la proximidad con la comunidad es una de las grandes reivindicaciones heredadas de la nueva museología que, progresivamente, se ha ido imponiendo y generalizando en el ámbito de la gestión patrimonial, sobre todo en los museos etnológicos; pero, más allá de discursos oficiales y teóricos, no es fácil llevarla a la práctica.

Como dicen Cristina Sánchez-Carretero y Joan Roura-Expósito (2021:347), existe actualmente un boom de procesos participativos en museos y espacios patrimoniales que están provocando efectos dispares y que ha cambiado en las últimas décadas la forma de entender la gestión patrimonial. Podemos decir que la participación local, progresivamente, se ha puesto de moda y ya forma parte

indiscutible en cualquier nuevo proyecto o en la redacción de planes estratégicos museológicos. Muchas veces esta participación viene condicionada por objetivos políticos o ideológicos, que quieren justificar cara a los vecinos o la comunidad una teórica legitimidad, o que, simplemente, sirven para crear expectativas de acciones en una población local, aunque difícilmente se lleven a cabo.

Muchos autores también remarcan la necesidad de que los museos se vinculen con la población local. Como dice Arrieta (2021: 74), los museos y centros patrimoniales que se vinculan a la población local pueden alcanzar un mayor grado de legitimación social, lo que, en muchos casos, servirá para garantizar la continuidad del proyecto y una mayor consolidación. Xavier Roigé también defiende la idea de que los museos con una fuerte base territorial han tenido una mayor capacidad para superar las crisis económicas y están mejor preparados para adaptarse a un futuro incierto. [\[Fig. 3\]](#)

Parece claro que la vinculación con la comunidad local no es un tema menor y cada vez está más presente en la identidad y su ADN, no sólo de los ecomuseos y museos de etnología, sino también de muchas otras tipologías de equipamientos patrimoniales, sobre todo de los que reivindican un ámbito territorial. ¿Pero qué es la comunidad? Más allá de considerarla como la



FIG. 3 La proximidad con la comunidad es una de las grandes reivindicaciones heredadas de la nueva museología que, progresivamente, se ha ido imponiendo y generalizando en el ámbito de la gestión patrimonial.

población que vive en un mismo espacio común, este concepto conlleva importantes implicaciones sobre las que vale la pena reflexionar.

Hugues de Varine (2020:202) define la comunidad como aquella población que comparte un territorio, con su clima, su medio ambiente, sus paisajes, su modo de vida, su vida política, económica y administrativa, su historia y, a veces su idioma o dialecto. También es una población que dispone de forma colectiva de su propio capital social, constituido de numerosos elementos: solidaridad, creatividad, riqueza de saberes y de competencias, confianza en sí misma y en los otros, tradiciones, etc.

«Desde esta perspectiva, y partiendo de la complejidad del concepto «comunidad», que implica altos niveles de heterogeneidad y diversidad, es necesario plantearnos qué tipo de estrategias podemos activar para llegar a la mayor cantidad de colectivos y sectores de esta población local»

Sin duda, la comunidad se interpreta muchas veces desde una perspectiva demasiado generalista y homogénea, como si se tratase de una unidad compacta, poco diversa y estancada en el tiempo. Pero la realidad es mucho más compleja y enmarañada. García (2008:93) reflexiona sobre la fragilidad del concepto de participación, teniendo en cuenta que las comunidades están formadas por un calidoscopio de identidades, y se pregunta si desde los museos es posible llegar uniformemente a este conjunto heterogéneo, cada vez más globalizado.

Iniesta (1994:148) también insiste en que el concepto de «comunidad» utilizado por la nueva museología esconde a menudo una imagen engañosamente consensual de la población, ignorando las relaciones desiguales y conflictivas que toda sociedad comporta.

Desde esta perspectiva, y partiendo de la complejidad del concepto «comunidad», que implica altos niveles de heterogeneidad y diversidad, es necesario plantearnos qué tipo de estrategias podemos activar para llegar a la mayor cantidad de colectivos y sectores de esta población local. Si este proceso en sí mismo ya es complicado, se añade otro factor que lo dificulta aún más. En muchas ocasiones, estos sectores de población local no sólo no son homogéneos, sino que pueden

tener intereses económicos, políticos o sociales muy diferentes y, por lo tanto, pueden estar enfrentados, tensionados o en conflicto unos con otros.

Ante esta situación, ¿qué sector local priorizamos? ¿Con qué parte de la sociedad nos quedamos? ¿Podemos continuar hablando de comunidad o es mejor ampliarlo a comunidades? Esta situación nos obliga a tomar decisiones que no son fáciles.

En primer lugar, es necesario tener un conocimiento muy profundo de la realidad económica, social, política y cultural del territorio con el que nos estamos relacionando. Para eso debemos establecer procesos de investigación y de análisis que nos aporten información constante sobre la población y su patrimonio y, sobre todo, cómo es su evolución y transformación. De Varine (2020: 201) propone hacer un diagnóstico del territorio global, incluyendo todas sus dimensiones y considerando sobre todo sobre el punto de vista del patrimonio y de la cultura viva y no sólo desde una mirada económica o socioeconómica. Este proceso nos puede ayudar a tomar decisiones y diseñar potenciales estrategias de implicación con las comunidades y sus patrimonios.

En muchas ocasiones se añade otro factor que puede dificultar la implicación de los museos con sus comunidades: el de la instrumentalización de los museos o el patrimonio para legitimar opciones políticas, económicas o culturales. El uso del museo para justificar políticas locales, discursos ideológicos o construcciones sociales se hace más presente, sobre todo en España, a partir de la crisis económica del 2008, que comportó la pérdida de una gran parte de la autonomía de los museos y, por tanto, una mayor vinculación a estructuras políticas y administrativas de gestión política directa.²

En este sentido, muchos autores ponen de manifiesto la potencial carga ideológica o política que puede comportar la gestión de los museos locales. Iñaki Arrieta (2020: 77) hace referencia a la instrumentalización de la cultura y del patrimonio cultural por la clase política, surgida sobre todo en las últimas décadas del siglo pasado con el objetivo de convertirla en un recurso económico para atraer turismo y promover el sector terciario con criterios neoliberales.

2 A partir de la crisis del 2007, muchos consorcios, patronatos y asociaciones que gestionaban museos de manera más consensuada y autónoma fueron eliminados y desmontados. En la mayoría de estos casos la gestión de los equipamientos patrimoniales se municipalizó o se vinculó directamente a entidades administrativas, que implican más control y presión política.

Sin duda, este peligro es real y vale la pena ser conscientes de su existencia, pero no por ello debemos demonizar y despreciar –como en muchos casos se ha hecho– todas las potencialidades y aportaciones que los museos etnológicos y de sociedad en el ámbito local pueden conllevar a la sociedad que les rodea. Al contrario, creo que, probablemente, el hecho de ser museos locales con una importante base y vocación territorial les permite estar más preparados y adaptados para ejercer un mayor número de funciones sociales. Y, sobre todo, su mayor interacción diaria con la comunidad les permite además realizar buenos análisis, tal como reclamaba De Varine, de su entorno económico, social y patrimonial.

L'Ecomuseu de les valls d'Àneu y la participación local

Partiendo de las premisas anteriores y siendo conscientes de las dificultades y la gran complejidad que conlleva la decisión de gestionar no solo unos recursos patrimoniales locales, sino además hacerlo más allá de los muros de un edificio, buscando la complicidad y la implicación de diferentes sectores de la población local, hemos intentado demostrar desde un principio en el Ecomuseo (igual que lo están haciendo otros proyectos en el ámbito catalán y español), que los principios de la ecomuseología pueden ser aplicables, aun con sus contradicciones, e ir más allá de un modelo teórico.

El profesor Iñaki Arrieta (2020:81), en el marco de una investigación sobre diferentes equipamientos patrimoniales pirenaicos vinculados al proyecto europeo POCTEFA PATRIM+, comenta en referencia al Ecomuseu:

Tras la inauguración, los primeros esfuerzos se dirigieron a reforzar los vínculos con la población local y a afianzarse en el territorio de los Valls d'Àneu. Así, se llevaron a cabo cursos de guías destinados a los jóvenes del valle para atender en verano a las visitas a los radiales, trabajos de recogida de memoria oral o exposiciones relacionadas con diferentes facetas de la vida en el valle y en los Pirineos. Asimismo, se estableció una relación estrecha con el Parque Nacional d'Aigüestortes y estany de Sant Maurici y con el Parque Natural del Alt Pirineu, al igual que con el campo de aprendizaje para jóvenes que tiene la Generalitat en Esterri d'Àneu

En lo que se refiere específicamente a la participación local, durante estos 30 años de vida, además de las acciones que comenta Arrieta, hemos ido desarrollando algunas estrategias a partir de las cuales hemos intentado consolidar nuestra relación con la población local.

Una de las principales ha sido el trabajo con sectores y colectivos específicos. Tal como hemos comentado anteriormente, la comunidad no es un bloque homogéneo, de ahí que en estos años hayamos aprendido a plantear propuestas diferenciadas por sectores económicos, sociales o colectivos, y hayamos establecido dinámicas compartidas con el mundo educativo local, el sector primario, la asociación de mujeres, plataformas juveniles, el colectivo de artesanos y artesanas, la asociación de gente mayor, el sector turístico local, el sector comercial, la asociación de familias de alumnos del valle, la residencia municipal de gente mayor, los municipios, asociaciones de otras nacionalidades, centros de desarrollo local y centros de salud, entre muchos otros. En algunos casos esta implicación ha sido más estructural, y en otros, más puntual, pero siempre basada en la cooperación.

«Se trata de crear espacios de formación y conocimiento, sobre todo teniendo en cuenta la gran distancia que tenemos desde el Pirineo a los grandes centros urbanos donde se encuentran los centros formativos y universidades»

También ha sido positivo dar uso a las instalaciones del museo como espacios de proximidad y de uso colectivo. Desde el principio del proyecto, los espacios propios siempre han estado abiertos a todas las asociaciones, colectivos e instituciones locales para sus usos específicos, de tipo social, cultural o festivo. Esta participación implica, la mayoría de veces, una colaboración organizativa, un apoyo logístico y una implicación que va más allá de abrir las puertas en un horario concreto. En estas instalaciones se han organizado reuniones, debates, conciertos, bodas, actividades teatrales, cine y todo tipo de actos propuestos y liderados por colectivos y personas de la comunidad.

El trabajo en red con los agentes locales y territoriales, y también con otros ecomuseos o museos locales, ha sido otra de las estrategias clave que hemos utilizado. La red, tan reivindicada por De Varine, (2020:24), nos permite también consolidar relaciones estables entre los diversos sectores y agentes que forman parte del territorio. La cooperación con los parques naturales, con agentes de desarrollo, con centros de investigación, universidades, territorios vecinos, etc. nos permite ampliar expectativas, trabajar en clave de *lobby* y ganar musculatura cara a las administraciones e instituciones políticas.

En muchas ocasiones, desde el Ecomuseu se plantean acciones formativas estables vinculadas a temas como el turismo rural, la música folk, el desarrollo local o cualquier otra opción que sirva para mejorar conocimientos y capacidades. Se trata de crear espacios de formación y conocimiento, sobre todo teniendo en cuenta la gran distancia que tenemos desde el Pirineo a los grandes centros urbanos donde se encuentran los centros formativos y universidades.

Otras acciones, como abrir el museo como espacio de debate y discusión, promover la investigación científica como estrategia de generación de conocimientos y contenidos, la captación de recursos económicos que revierten en el territorio o la organización conjunta de exposiciones y otras actividades a partir del liderazgo de colectivos locales, también forman parte de estas acciones que durante estos años hemos ido activando con la comunidad.

Nuevos tiempos, nuevos museos

El nuevo contexto en el que estamos plenamente inmersos nos obliga a abrir nuevos procesos de reflexión sobre cuál es el papel que hemos de jugar los museos de etnología y de territorio en la sociedad actual. Como apuntan Xavier Roigé y Mireia Guil (2024:16) la nueva museología ha sido decisiva para la configuración de los museos etnológicos, pero los museos siempre están sometidos a procesos de transformación y es momento de adoptar nuevas iniciativas y reactualizar los principios de la ecomuseología para poder hacer frente a los nuevos retos que los museos debemos afrontar.

Esta reflexión, que deberá ir acompañada de propuestas y acciones concretas, pasa también por la necesidad de buscar estrategias de racionalidad económica, cooperación con la comunidad y mayor eficiencia en la gestión de los recursos. Cada vez más, los museos debemos reinventarnos para dar respuesta a unas necesidades que van más allá de la conservación y exposición de colecciones.

Aunque el futuro es incierto, creo que continúa siendo importante reivindicar el papel que los museos podemos jugar en la mejora de la sociedad, sobre todo dentro del mundo local. Quizá será necesario repensar los proyectos, asumir más funciones de cara al territorio que nos rodea y adaptar estas instituciones a los nuevos tiempos, pero no hay duda de que los ecomuseos, museos etnológicos y museos de territorio continuarán siendo un instrumento totalmente vigente y útil que compagine la gestión patrimonial, la participación local y el desarrollo territorial.

Bibliografía

- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (2002). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza editorial.
- VARINE, H. de (2020). *El ecomuseo singular y plural. Un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo*. ICOM.
- GARCIA, C. (2008). «El museu de territorio y sociedad, ¿una utopía? El caso del museu industrial del Ter». En *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*. Iñaki Arrieta (ed.). Universidad del País Vasco.
- HERNANDO, M. (2007). *El desenvolupament local*. Barcelona. UOC.
- INIESTA, M. (1994). *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagès editors.
- ARRIETA, I., Pérez-Izaguirre, E., Ramírez Boixaderas, E. (2021). «La red de museos y centros de patrimonio PATRIM+: administración pública, población local y turismo». En *Construyendo el territorio desde la Cultura. Nuevas visiones sobre el patrimonio en áreas poco pobladas*. Diputación provincial de Huesca.
- ROIGÉ, X. (2007). «Del Museu d'etnologia al museu de societat». En *Mnemòsine*. Associació de Museòlegs de Catalunya i Museu d'Història de Catalunya, Barcelona.
- ROIGÉ, X., GUIL, M. (2024). «Els ecomuseus i els museus etnològics a Catalunya en l'actualitat. Del desenvolupament local a la sostenibilitat». En «Els ecomuseus i els museus etnològics: museologia social i territori. Dossier». Revista *l'Avenç*. N.º 505. Barcelona.
- SÁNCHEZ-CARRETERO, C., Roura-Expósito, J. (2021). «Participación: usos, límites y riesgos en los proyectos patrimoniales». En *Patrimonio y museos locales: temas clave para su gestión*. Arrieta, I., Díaz, I. (Eds.). Tenerife: Editorial Pasos.
- VICENTE, C. (2001). «Museus, Patrimoni, territori». En *Barcelona. Metròpolis mediterrània*. N.º 55. Ajuntament de Barcelona.

Ficha del museo

Ecomuseu de les valls d'Àneu
C/ del camp, 22-24. 25580-Esterri d'Àneu (Lleida)
973626436
e-mail: ecomuseu@ecomuseu.com
Web: ecomuseu.com
Facebook: Ecomuseu
Instagram: @ecomuseu

Participación ciudadana en el Museu del Ter (Manlleu)

El caso de la memoria de los pisos de can Garcia

> Pere Casas Trabal

Director del Museu del Ter

> Carles García Hermosilla

Exdirector del Museu del Ter (2004-2024)

RESUMEN: El Museu del Ter, con veinte años de historia, se posiciona como un museo social comprometido con la participación ciudadana y la democratización de la memoria. Su enfoque busca superar límites patrimoniales tradicionales e incluir narrativas de colectivos frecuentemente excluidos. Proyectos como el de los pisos de Can Garcia, desarrollados con vecinos, reivindican la memoria frente al estigma. Además, las producciones teatrales y audiovisuales integran rigor histórico con nuevas perspectivas emocionales. Esta labor interdisciplinaria abarca historia, patrimonio industrial y biodiversidad, siempre con escucha activa hacia nuestro entorno. Este compromiso procura reforzar la relevancia cultural y social atendiendo los retos inherentes a la diversidad comunitaria.

PALABRAS CLAVE: participación ciudadana, memoria colectiva, nueva museología, cocreación y coprogramación, democratización de la memoria, museo social

ABSTRACT: Over the last twenty years, the Ter Museum has defined itself as a social museum committed to public participation and democratization of memory. It seeks to overcome outmoded limitations regarding heritage, and include narratives from groups that are all-too-often excluded. Projects like that of the Can Garcia apartments (undertaken with local residents) revive memories and confront social stigma. Theatrical and multimedia productions were used, integrating historical rigour with new emotional perspectives. This interdisciplinary project encompasses history, industrial heritage, and biodiversity, through actively listening to our environment. This commitment seeks to strengthen cultural and social relevance by addressing those challenges inherent in community diversity.

KEYWORDS: citizen participation, collective memory, New Museology, co-creation and co-programming, democratization of memory, social museum

El Museu del Ter. Breve historia y posicionamiento museológico

El pasado año (2024), el Museu del Ter (Manlleu, Barcelona) celebraba sus 20 años como equipamiento patrimonial abierto al público en la restaurada y renovada hilatura de algodón de Can Sanglas, un edificio fabril de 1841. El inicialmente denominado Museu Industrial del Ter abrió sus puertas al público el 23 de junio de 2004 como una iniciativa del Ayuntamiento de Manlleu para poner en valor el patrimonio cultural vinculado a la historia de la industrialización y el patrimonio natural del río Ter. Estaba concebido también como una importante pieza para la recuperación urbana de la fachada fluvial de la ciudad y como una institución que debía contribuir a dinamizar su vida cultural.

El proyecto venía de lejos. El Ayuntamiento de Manlleu ya había adquirido la antigua fábrica de Can Sanglas en 1996 con esta finalidad. Entre sus impulsores destacaba el historiador manlleuense Joaquim Albareda, y ya en ese momento los modelos museológicos que inspiraban el proyecto eran deudores de la eco-museología y la museología social inspirada en la nueva museología de los años setenta, que en aquellos momentos se encontraba en Cataluña en un momento de expansión. En los primeros proyectos museológicos y museográficos para la creación del nuevo museo había participado el museólogo Gabriel Alcalde, uno de los principales representantes de esa corriente en Cataluña a finales de los años noventa.

Los planteamientos de la nueva museología o museología social, son los que han inspirado durante estos últimos 20 años la acción del Museu del Ter. En este sentido, anotaremos algunas de las características que han definido este modelo a lo largo de estos años, pero antes exponemos los motivos del cambio de denominación, del original Museu Industrial del Ter (MIT) al actual Museu del Ter que en cierta manera también evidencian la manera de proceder y el espíritu del museo.

El cambio de denominación se produjo en el año 2012 y no representó una modificación de las líneas de trabajo del museo, sino que se hizo con el fin de expresar con mayor precisión la vocación territorial y la amplitud de ámbitos de

trabajo que abarcaba y que no se limitaban al patrimonio industrial, pese a su importancia, especialmente por el peso de las ciencias naturales y del Centro de Estudios de los Ríos Mediterráneos, área ambiental del Museu del Ter. Fuera de la fábrica de Can Sanglas, cabe destacar las intervenciones impulsadas en la colonia de Borgonyà de la mano del Ayuntamiento de Sant Vicenç de Torelló, con la creación del centro de interpretación de la colonia (2020-2021), o del Observatorio de Pájaros de las Ribes del Ter junto con el Ayuntamiento de Les Masies de Voltregà (2019).

Actualmente el Museu del Ter se define como un museo de territorio y sociedad multidisciplinar que trabaja en los ámbitos de la investigación, la conservación, la educación, la acción cultural y la promoción turística. Y lo hace atento a su entorno y promoviendo la participación y la implicación de la ciudadanía. Veámoslo con un poco más de detalle.

Un centro pluridisciplinar

El Museu del Ter, que nace como museo industrial, se ha desplegado posteriormente mediante su actividad de investigación y divulgación en otras dimensiones temáticas como las ciencias naturales, la etnología y la memoria e historia locales, con el objetivo de dar respuesta a las necesidades de nuestro entorno. En estos momentos, el museo forma parte de tres redes patrimoniales temáticas: el Sistema Territorial del Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña, el Observatorio del Patrimonio Etnológico e Inmaterial de Cataluña y la Red de Museos de Ciencias Naturales de Cataluña.

Un museo de territorio

El Museu del Ter es un museo que ha ido más allá del edificio de Can Sanglas en muchos sentidos. Hay museos que destacan y se justifican exclusivamente por lo que conservan y exponen en su interior. Pero lo que dota de sentido al Museu del Ter se encuentra, sobre todo, en su exterior: el patrimonio industrial vinculado al río, la biodiversidad del río, la historia y la memoria de la gente de Manlleu y el Ter. El museo es, además, Museu de Suport Territorial, un programa del Departamento de Cultura por el que el Museu del Ter da servicio en Osona y el Lluçanès a equipamientos patrimoniales no reconocidos como museos y que no pueden recibir directamente el apoyo de la Generalitat. Desde sus inicios, el museo ha tejido colaboraciones constantes con los equipamientos y administraciones de su entorno.

Un museo local comprometido

El Museu del Ter se ha posicionado como espacio abierto a la ciudadanía. Ha sido la plataforma para contar la historia y la memoria de Manlleu y su territorio con recursos muy variados, entre los que destacan el lenguaje teatral, el lenguaje audiovisual, las exposiciones, las publicaciones, etc. Para programar las actividades, los «sensores» del Museu están atentos y abiertos a los intereses y preocupaciones de la ciudadanía, a sus potenciales, y también, por qué no, a sus problemas. Como no se pueden atender estos intereses de forma individual, el museo impulsa la comunicación y la participación con los referentes de la comunidad, que son entidades, colectivos y organizaciones del ámbito cultural, social, ambiental, deportivo, educativo, etc., y tiende con ellos puentes estables. Buena parte de la actividad de investigación, exposiciones, proyectos educativos y de divulgación parten de propuestas compartidas con estos colectivos, y se despliegan con su participación. En el programa de actividades de cada año se descubren fácilmente proyectos de coprogramación y cocreación.

«El Museu del Ter se define como un museo de territorio y sociedad multidisciplinar que trabaja en los ámbitos de la investigación, la conservación, la educación, la acción cultural y la promoción turística»

La educación en el corazón de la institución

Este compromiso se refleja especialmente en el ámbito educativo. Aparte de la oferta educativa tradicional, con visitas guiadas, talleres y salidas principalmente de educación ambiental y de historia de la industrialización, el museo construye proyectos y relaciones estables con la comunidad educativa de su entorno que van más allá de la oferta tradicional y que intentan dar respuesta a las necesidades de los centros educativos.

Una mirada amplia sobre el patrimonio

Promover la participación de la ciudadanía y darle voz también implica poner en entredicho los límites y el propio concepto de patrimonio y de colección cerrada. La participación afecta también al terreno simbólico, ya que queremos

dar voz en nuestras narraciones patrimoniales a grupos sociales y colectivos habitualmente ausentes: las mujeres, los inmigrantes, los obreros... Pensamos que la democratización de la cultura va más allá de la mejora de la difusión y accesibilidad de las actividades del museo: tiene que ver con la democratización de la memoria y la representación. Colectivos y asociaciones pueden proponer narrativas alternativas y desarrollarlas con rigor con la implicación del museo.

La investigación aplicada

A lo largo de sus 20 años, el museo ha realizado una intensa labor en el ámbito de la investigación: en el ámbito de las ciencias naturales, gracias a la potencia del Centro de Estudios de los Ríos Mediterráneos, área ambiental del museo vinculada con la Universidad de Vic; y en el ámbito de la etnología, la memoria democrática, la historia local y la historia de la industrialización, donde se han desplegado numerosas líneas de investigación con la filosofía de la investigación aplicada, puesto que esta ha nutrido siempre los diversos proyectos divulgativos del museo.

Impulsando formatos singulares

Teatro de museo

Durante los 20 años de existencia del museo, el lenguaje teatral ha sido uno de los protagonistas de sus actividades de divulgación. Destacan los nueve espectáculos producidos con Corcia Teatre durante las noches de verano entre 2008 y 2021. Hay que añadir también los proyectos de visitas teatralizadas (también con Corcia), espectáculos como «Del Ter al Plata», homenaje al compositor Joan Viladomat, las colaboraciones con la entidad manlleuense Teatre Centre y otras actividades con la dramaturgia en su epicentro.

Los documentales y propuestas audiovisuales

Otra línea importante y singular de divulgación promovida por el museo a lo largo de estos años ha sido la producción de audiovisuales sobre los más variados temas: historia del Ter, memoria de Manlleu, patrimonio natural, etc. En esta línea destaca sobre todo la producción documental de testigos o de proyectos en forma de serie como «Noveno 2a» y «Mans destres». El Museu del Ter ha consolidado una producción importante en esta línea y cuenta con un canal de Youtube muy activo con más de 1.900 suscriptores.

Publicaciones en línea

Durante los últimos años, especialmente a raíz de la pandemia, el Museu del Ter ha apostado claramente por la edición digital online y en abierto de títulos de temas diversos relacionados con los proyectos o las líneas de investigación del museo. Un reflejo de ello son las 35 publicaciones online y en abierto accesibles en su página web.

Exposiciones temporales de temas locales y de producción propia

Y finalmente, creemos que es digno de destacarse el hecho de que el museo ha apostado desde sus inicios por priorizar en su política expositiva la producción propia, con una línea de exposiciones en la que destacan los temas locales. Muchas de estas exposiciones se realizan en colaboración con las entidades del territorio. Cabe destacar, por ejemplo, «Que comenci la festa! 100 anys fent ballar els gegants a Manlleu» (¡Que empiece la fiesta! Cien años haciendo bailar a los gigantes en Manlleu), «Els ocells del Ter de Manlleu, d'Instagram al Museu» (Los pájaros del Ter en Manlleu, de Instagram al Museo), «Manlleu, ciutat de teatre» (Manlleu, ciudad de teatro), «Sardanes a Manlleu. Una història de cultura y lleure» (Sardanas en Manlleu. Una historia de cultura y ocio), «Xinxes, puces i fabricants. Les treballadores del textil al Ter» (Chinches, pulgas y fabricantes. Las trabajadoras del tèxtil en el Ter) o la que nos gustará explicar detenidamente en el siguiente apartado, «Reconstruint els pisos de can Garcia» (Reconstruyendo los pisos de can Garcia).

Memoria de los pisos de «can Garcia», un proyecto compartido y construido con los vecinos

Por su posicionamiento museológico, el Museu del Ter¹ ha desplegado buena parte de su actividad de investigación y divulgación, así como de su programación, en colaboración de entidades y organizaciones de todos los ámbitos: la cultura popular, el deporte, la educación, las asociaciones de vecinos, etc. En este artículo vamos a ejemplificar la manera de trabajar del museo con la colaboración con la Asociación de Vecinos del Barrio de l'Erm en Manlleu, y más recientemente con el proyecto de memoria de los pisos de «can Garcia».

Desde finales de los cincuenta, e intensamente a partir de los sesenta, la pujante industria catalana que se recuperaba de los rigores de la autarquía

¹ Garcia 2024, 136-180

franquista se nutrió de la mano de obra que llegaba abundante del resto del Estado. Las ciudades industriales catalanas crecieron rápidamente impulsadas por esta nueva inmigración, que se halló con graves dificultades para conseguir viviendas y servicios dignos. Es la época de auge de los barrios de barracas y la infravivienda.

La respuesta a la nueva situación fue la aparición de nuevos barrios, los polígonos de viviendas, contruidos por medio de operaciones urbanísticas, a menudo especulativas, que buscaban construir de forma rápida y simultánea vivienda abundante que resolviera la escasez a bajo coste. Se hicieron con baja calidad de la obra, con equipamientos deficientes o inexistentes, en terrenos periféricos, lo que provocó problemas de integración en la trama urbana tradicional.

Estos nuevos barrios cambiaron la fisonomía de las ciudades. La lucha por la mejora de las condiciones de vida de sus habitantes creó una cultura y una forma de vida que ha marcado a generaciones de catalanes. También han acompañado a estos barrios el estigma de clase y de la diferencia cultural, y el tópico de la inseguridad, alimentados por la incomprensión de la ciudad tradicional y de los suburbios acomodados.

Estos barrios y su historia son, sin embargo, una parte inseparable de la memoria de los últimos decenios de nuestras ciudades. Totalmente integrados ya en la trama urbana, han vuelto a acoger a nuevos recién llegados, procedentes ahora del norte africano. La vida sigue exuberante, pero también el estigma, el prejuicio y la incomprensión: la historia se repite.

Los bloques de can Garcia, en el barrio del Erm, fueron el símbolo de esta época y de este urbanismo. Su deterioro y problemáticas estructurales hicieron que en el año 2015 se derrumbase el primero de los dos bloques. Desde 2010 se había ido desalojando a los vecinos. En 2019, el horizonte del derribo del segundo bloque provocó que los vecinos, con los que ya existía una colaboración fluida, acudieran al museo reclamando un proyecto de memoria para la que había sido su casa, y de la que guardaban un recuerdo que nada tenía que ver con la estigmatización y los prejuicios que afectaban al barrio en ese momento. A partir de aquí se desplegó un proyecto de memoria que culminó con la exposición «Reconstruint els pisos de can Garcia» (Reconstruyendo los pisos de Can Garcia). Este proyecto, como hemos explicado ya tenía algunos antecedentes. Vamos a empezar por ahí. [\[Fig. 1\]](#)



FIG. 1 Abuela y nietos paseando por el barrio del Erm, aún sin urbanizar, y con los pisos de can García al fondo. Década de 1960.

Autor: Rafael Rueda Porras. Fons Museu del Ter

[> Volver al artículo](#)

Antecedentes. «Rafael Rueda, un obrero de la fotografía» (2010-2018)

En 2010, Rafael Rueda y Porras decidió donar su legado fotográfico al Museu del Ter con fines culturales y científicos. Rafael Rueda nació en Alcaudete (Jaén) en el año 1929 y, siguiendo los pasos de un hermano, y una vez terminado el servicio militar, se instaló en Manlleu. En su viaje le acompañó una primera cámara fotográfica réflex muy sencilla que le había costado 20 duros [100 pesetas]. Una vez en Manlleu, Rafael empezó trabajando de albañil hasta que encontró trabajo en el Cordó, nombre con el que se conocía a la compañía Conductors Elèctrics Roqué, fábrica de cables de conducción eléctrica. Rafael Rueda trabajó allí hasta su jubilación, en 1989. Poco después cerró también el estudio de fotografía y la tienda que tenía en Manlleu junto con Manoli Camacho, su esposa durante muchos años, quien a menudo se encargaba de atender a los clientes. Rafael Rueda murió en Manlleu en diciembre de 2022.

Para la donación de su fondo fotográfico al Museu del Ter, fue importante la intervención de la Asociación de Vecinos del Barrio de l'Erm, el Instituto de Desarrollo del Barrio de l'Erm y la Peña Flamenca de Manlleu, entidades muy vinculadas a dicho barrio, que coincidieron con los técnicos del museo en reconocer la gran relevancia cultural e histórica del legado de Rafael Rueda para la ciudad y el barrio, y la necesidad de asegurar su conservación como parte de la memoria y el patrimonio de Manlleu. El fondo contiene más de 500.000 negativos y desde entonces el museo ha procurado su conservación y difusión. Las fotografías de Rafael Rueda muestran aspectos que hasta el momento han sido poco tratados, pero sobre todo ofrecen una visión de un Manlleu y de unos manlleuenses, los vecinos del barrio del Erm, nacido eminentemente con la inmigración del resto de España a partir de la segunda mitad del siglo XX, a menudo olvidados.

La conservación y difusión

Justo un año después de su adquisición, el museo organizó el taller de fotografía histórica «Desvetllem la Memòria del Fons Fotogràfic Rafael Rueda» (Desvelemos la memoria del fondo fotográfico Rafael Rueda). Un año antes, el museo había puesto en marcha unos talleres con el objetivo de conseguir fotografías inéditas de Manlleu, pero que también eran importantes por la propia dinámica participativa que implantaban. En el nuevo taller dedicado al fondo fotográfico de Rafael Rueda, los participantes no traían sus fotografías, pero sí que eran imprescindibles para la documentación de las mismas. Se trataba pues de una documentación colectiva, con sesiones periódicas, donde los participantes ayudaban a la identificación y documentación de las fotografías. Desde la primera edición del taller en 2011, se celebraron ocho

ediciones, con un total de 118 sesiones que han contado con mucha participación (1.727 personas), en las que se documentaron más de 17.000 fotografías.

Como resultado del trabajo con este legado fotográfico, en el año 2012 se inauguró en el Museu del Ter la exposición «Rafael Rueda, un obrero de la fotografía» (Rafael Rueda, un obrero de la fotografía), que permitía mostrar parte del trabajo realizado hasta entonces y que luego itineró por distintos espacios. [\[Fig. 2\]](#)

Patrimonio extra(ordinario) a escena: «El meu barri» (2013-2014)

Como resultado de la exposición y el trabajo realizado con los vecinos surgió el proyecto teatral «El meu barri» (Mi barrio), que se estrenó en el museo el verano de 2013, en el marco de la colaboración del museo con la compañía CorCia Teatre. Se buscaba combinar la difusión cultural y el lenguaje dramático, llevando a escena la memoria y el patrimonio de Manlleu.

En este momento creemos pertinente hacer un alto en el camino para explicar muy brevemente en qué consistían las noches de teatro en el Museu del Ter, que con anterioridad hemos apuntado. Entre el año 2008 y el 2021, conjuntamente con



FIG. 2 Participantes en una de las sesiones del «Desvetllem la Memòria del Fons Fotogràfic Rafael Rueda». A la derecha, el propio Rafael Rueda.

la compañía CorCia Teatre, hemos producido nueve espectáculos representados en las salas de exposiciones del museo y en un pequeño teatrín, creado específicamente para este proyecto. Estos proyectos teatrales nos han permitido desplegar varios aspectos importantes para un museo local de vocación social como el nuestro. Gracias al lenguaje dramático hemos podido incorporar grupos sociales, debates y temáticas que a menudo quedan excluidos (o poco presentes) en el discurso de nuestros museos y que, además, nos vinculan con los debates del presente: los trabajadores y trabajadoras de las fábricas, especialmente ellas; los inmigrantes, llegados de España meridional o más recientemente de África; los espacios de socialización populares como los cines o cooperativas; los conflictos resultantes de los cambios políticos, etc.

«Muchos de nuestros espectadores se han sentido reconocidos, interpelados y, en última instancia, emocionados por muchos de estos espectáculos. Todo esto, sin que el rigor histórico de las propuestas entre en contradicción con el rigor artístico»

El lenguaje dramático también nos ha permitido vivir experiencias y compartir emociones con los visitantes que la museografía tradicional no consigue transmitir con la misma intensidad. Así, las historias conectan mejor con las propias vivencias del visitante e incluso con su memoria personal o familiar. Nos consta que muchos de nuestros espectadores se han sentido reconocidos, interpelados y, en última instancia, emocionados por muchos de estos espectáculos. Todo esto, sin que el rigor histórico de las propuestas entre en contradicción con el rigor artístico: el espectáculo es siempre compatible con ese doble rigor en la representación de los contenidos del museo, algo para lo que han sido claves la profesionalidad de CorCia Teatre y la experiencia del Museu del Ter.

La apuesta teatral también ha sido importante para el Museu del Ter en términos cuantitativos. De los nueve espectáculos producidos se han realizado más de 186 representaciones que han contado con más de 9.000 espectadores, cifras realmente importantes para un museo como el nuestro.

La obra «El meu barri» estaba ambientada en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta del siglo XX, y trataba de la llegada de la inmigración andaluza a Manlleu. Inspirada en la citada exposición, quería mostrar el día

a día del barrio de l'Erm, donde se instalaron buena parte de estos nuevos manlleuenses. La escenografía reproducía el comedor de un piso de los bloques de can Garcia, edificios que acogieron a buena parte de aquella población. La obra se representó durante los veranos de 2013 y 2014.

La inminencia de la demolición de unos edificios simbólicos de la ciudad

Todas estas actividades relacionadas con el barrio de l'Erm, la recuperación del fondo fotográfico de Rafael Rueda y los talleres de documentación colectiva, la exposición o la producción teatral, y otros pequeños proyectos en los que no podemos abundar con detalle, se fueron desarrollando gracias a la complicidad con los vecinos, con los que se creó una red de relaciones que derivaron en el proyecto de memoria de los pisos de can Garcia. Un primer bloque de viviendas de los dos que formaban el conjunto había sido demolido en el año 2015; el segundo bloque aún guardaba entonces la memoria del conjunto. Unos meses antes de su prevista demolición, que tendría lugar en 2021, los vecinos acudieron al museo en busca de reconocimiento de la historia y la memoria colectiva de can Garcia. No se ponía en duda la demolición, pero sí se reclamaba la dignidad histórica para un edificio simbólico que durante años marcó la vida de miles de personas y la imagen de Manlleu.

A partir de ahí nació el proyecto teatral «Novè Segona» (Noveno segunda), un espectáculo concebido como una continuación de «El meu barri», con el mismo «paisaje» y con algunos de los mismos personajes, pero que en esta ocasión se desarrollaba en los años ochenta del siglo XX, cuando una nueva inmigración proveniente mayoritariamente del norte de África llegaba al barrio, provocando nuevas relaciones y generando nuevos retos de convivencia. Los dos bloques de pisos de can Garcia resisten hasta el final como testigos de miles de historias cotidianas de gente humilde que lucha todos los días por salir adelante.

El formato teatral de «Novè Segona» llegó con retraso y el motivo fue la COVID-19 y sus medidas sanitarias, que hicieron imposible el estreno del espectáculo. Teniendo en cuenta las circunstancias, se optó por un formato audiovisual: una serie de 5 capítulos que mezclaba ficción y testimonios reales. La serie se emitió durante el otoño de 2020 por El 9TV y el canal de Youtube del Museu del Ter. En cada capítulo, todos ellos disponibles en el canal de Youtube del Museu del Ter, se presentaba a uno de los cinco personajes del espectáculo combinado con testimonios reales.

Finalmente, el espectáculo se pudo representar en el pequeño teatro del museo durante el verano de 2021, a pesar de las restricciones causadas por la crisis sanitaria de la pandemia.

La exposición «Reconstruint els pisos de can Garcia»

La desaparición física definitiva de los dos grandes bloques de viviendas fue una buena ocasión para activar la memoria colectiva. Sus vecinos, quienes vivieron allí, querían despedirse de la que fue su casa más allá del estigma y los prejuicios que la mirada externa a menudo había proyectado sobre ella. Este fue el objetivo de la exposición «Reconstruyendo los pisos de can Garcia». Para este proyecto expositivo se organizó una comisión de vecinos de can Garcia que se implicó en todas las fases del proyecto: la investigación, la selección de los objetos, las historias representativas así como en el montaje final.

La exposición, inaugurada en junio de 2022, fue el último acto de este proyecto de reivindicación de la memoria de unos edificios que ya no están, pero que como hemos explicado, durante casi sesenta años habían marcado la fisonomía de Manlleu y han sido icono de una época que abarca desde los años sesenta hasta la actualidad. Su desproporción en relación con el resto de la ciudad –tenían planta baja + 11 pisos, cuando lo habitual en Manlleu en el momento de su construcción era planta baja + 3 pisos– causaba admiración y desconfianza a partes iguales. Por la procedencia diversa de sus habitantes, sus paredes han alojado nuevas formas de vida, nuevas músicas, nuevas gastronomías, nuevas lenguas, nuevas culturas, nuevas entidades, que la exposición tenía el reto de mostrar.

En un inicio, las casas acogieron mayoritariamente a los «otros catalanes», como llamaba Paco Candel a las personas llegadas de Andalucía y de otras Comunidades, y a partir de los años noventa los «nuevos catalanes», procedentes de otros países, sobre todo amazighen de Marruecos en el caso de Manlleu. Así, la historia de los pisos de can Garcia es la historia de miles de personas que encontraron en algún momento su hogar; la desaparición del segundo bloque fue una magnífica ocasión para ejercitar la memoria colectiva.

Un par de semanas antes de la inauguración de la exposición, tuvo lugar un acto de recuerdo en el solar de los pisos, con un encuentro de antiguos vecinos, la inauguración de una escultura obra de la artista Eulàlia Sellarès y una exposición exterior de gran formato. El acto fue organizado por la Comisión de Vecinos

de los Pisos de Can Garcia, la Asociación de Vecinos del Barrio del Erm, el Ayuntamiento de Manlleu y el Museu del Ter.

El 30 de junio de 2022 se inauguró la exposición, con un título e introducción que se podía leer en catalán, castellano y amazigh, y donde el elemento central fue una gran maqueta que reproducía los dos bloques de can Garcia. Dentro de esta maqueta había 70 cajones que los visitantes podían curiosear descubriendo datos de la historia de los pisos y recuerdos de su vida cotidiana: objetos, canciones, recetas, documentos... Alrededor de este elemento central había casi 200 fotografías, la mayoría de Rafael Rueda, que permitían hacer un viaje fotográfico por los sesenta años de historia de las casas y culminaban con un *time-lapse* del derribo del último bloque, obra del fotógrafo David Fajula. La exposición terminaba con una recreación de un comedor de los pisos de can Garcia de los años setenta. El mobiliario, original y conservado por una vecina, contenía una televisión en la que se podía ver una especie de epílogo de la misma donde una veintena de testimonios respondían a la pregunta: «¿Qué han significado para ti los pisos de can Garcia y su derribo?».

Antes, en una simulación de «escalera comunitaria», donde se ponían en valor los lazos de vecindad, se podía ver un documental realizado por Sergi Cámara que llevaba por título «Vivir en los pisos de Can Garcia», en el que seis vecinos entrevistados entre los años 2010 y 2022 explicaban sus recuerdos y memorias.

Todas las historias recogidas y los recursos documentales, fotográficos y audiovisuales quedaron recogidos de forma definitiva en un catálogo digital consultable en abierto y *online* en la web del Museu del Ter. El catálogo cuenta además con una introducción a cargo de Miquel Casanovas, miembro de la Asociación de Vecinos del Barrio del Erm, titulada «Can Garcia ya no se ve, pero está ahí». [\[Fig. 3 y Fig. 4\]](#)

Algunas reflexiones o lecciones sobre nuestra experiencia en el Museu del Ter

Como hemos explicado al inicio de este texto, el Museu del Ter acaba de cumplir 20 años de existencia, en los que se ha posicionado como museo en la línea de los viejos conceptos de la nueva museología; eso que recientemente hemos venido a llamar en la comunidad de museos «museo social», aunque sin definir con mucha exactitud lo que ese concepto significa.



FIG. 3 Visitantes curioseando la maqueta que reproducía los dos bloques de can Garcia
[> Volver al artículo](#)



FIG. 4 Club de lectura del libro *Els castellans* de Jordi Puntí, realizado en el piso que formaba parte de la exposición [> Volver al artículo](#)

En primer lugar, nos gusta pensar en la participación como horizonte, como objetivo al que encaminarse, como camino que recorre un museo en su relación con la ciudadanía a la que sirve, especialmente la de su entorno territorial, aunque siempre atento al visitante exterior. La participación es un *work in progress*. No se consigue con una actividad, por muy lúcida que sea. Cuando esta acaba no se ha logrado definitivamente el objetivo. Hay que volver a empezar. Por tanto, la participación, la implicación de la ciudadanía que acoge el museo, es un estado de las cosas, no un conjunto de actividades. Fácil de decir, ¿no? Pero difícil de hacer. Tan difícil que el ideal de la implicación y la participación del conjunto de la ciudadanía no se consigue completamente. Es un ideal, y en la persecución del ideal se encuentra la razón de ser del museo que se pretenda permeable a sus comunidades.

Algunas de las lecciones (o reflexiones) sobre la participación y la implicación de la ciudadanía en el museo, que nos gusta explicar y sobre las que hemos hablado en otras publicaciones,² son:

- el impulso de la importancia de la transversalidad en el conjunto de la organización del compromiso con nuestro entorno social;
- la necesidad de disponer de sensores, de estar atentos a las necesidades de nuestra ciudadanía, de mantener una actitud de escucha activa;
- la flexibilización de nuestras programaciones para poder abrirlas a las necesidades y propuestas de los agentes sociales de nuestro entorno;
- la atención a la educación como ámbito preferente en el que podemos interactuar con una muestra representativa de la diversidad y riqueza de nuestro entorno social;
- la abertura del concepto de patrimonio y de colección para poder representar a colectivos que a menudo quedan excluidos de los relatos de los museos (de la accesibilidad a la representación).

La participación y la implicación ciudadana del museo, más allá de la accesibilidad, es, como hemos dicho anteriormente, un ideal al que nuestro museo ha intentado tender, aunque siempre hemos sido conscientes de nuestras limitaciones. La comunidad, a la que a veces nos referimos como un

² García 2023, 57-60

todo compacto y coherente, es en realidad un sistema complejo de relaciones y colectivos, a menudo con intereses y visiones contrapuestas. Por eso, sabemos que el conflicto y las contradicciones de toda índole forman parte de la participación de forma intrínseca. Y no siempre se está preparado, ni siempre es posible lidiar con esos conflictos. Todas estas limitaciones, de las que debemos ser conscientes, a veces conducen proyectos de participación al fracaso o a vías muertas. Aun así, nuestra experiencia nos ha demostrado que, a pesar de las dificultades y las contradicciones, debemos ser persistentes, porque a la larga este posicionamiento ha permitido aumentar la relevancia social del Museu del Ter.

La experiencia del proyecto de memoria de los pisos de can Garcia no ha estado libre de estos conflictos y contradicciones que forman parte de todos los proyectos de participación. Pero en estos se encuentra la semilla de nuevos proyectos y nuevas relaciones con otros colectivos que poco a poco van enriqueciendo el patrimonio colectivo que el museo aviva, comparte y custodia.

Bibliografía

- GARCÍA HERMOSILLA, Carles. *Canemàs. Revista de pensament associatiu i cultura popular*. N.º 28. Estiu-tardor 2024. Pp. 136-180
- GARCÍA HERMOSILLA, Carles. Hacia el museo permeable. Participación y acción comunitaria. *Revista de Museología*. N.º 86. 2023. Pp. 57-60
- PUNTÍ GARRIGA, Jordi. *Els castellans*. Editorial L'Avenç, 2021.
- RUEDA TORRES, Josep Manuel. «La introducció de l'ecomuseologia a Catalunya». En *Plecs d'història local*. N.º 192. Febrer 2024.

Ficha del museo

Denominación: Museu del Ter

Dirección postal: Plaça de les Dones del Ter, 1. 08560 Manlleu

Teléfono: 93 851 51 76

e-mail: info@museudelter.cat

web: www.museudelter.cat

Prácticas decoloniales

- > **Decolonisation of museums
in an international context**
Hanna Pennock
- > **La descolonización de los museos
en un contexto internacional**
Hanna Pennock
- > **Entrevista a Walter Mignolo**
Luis Pérez Armiño
- > **Un gesto ligero, mínimo.
La potencia de lo –casi– imperceptible
en un museo de antropología**
Fernanda Celis

[> Español](#)

Decolonisation of museums in an international context

> Hanna Pennock

Co-Chair of the ICOM Working Group on Decolonisation, and senior advisor at the Cultural Heritage Agency of the Netherlands

SUMMARY: Decolonisation means different things in different parts of the world. Museums can play an important role in decolonisation and the reparation of loss. Collections can be decolonised by telling the whole story, adding new narratives related to slavery and colonial history. Museums must review themselves as an institute and review the history of their collections. In practice it means democratic curatorship, co-curating, provenance research, building new relationships and knowledge exchange. This is a long process of transformation.

KEYWORDS: ICOM, decolonisation, multivocality, diversity, provenance research, reparation, Indigenisation

In the summer of 2023 ICOM installed a new Working Group dedicated to the decolonisation of museums.¹ As already declared in its *Strategic Plan 2022-2028*, one of ICOM's objectives is to proactively address decolonisation, support museums to engage with communities and find solutions to the legacy of colonialism.

This year the Working Group will draft its first report with recommendations for the Executive Board of ICOM. The report is focused on the decolonisation of museums and the role ICOM can play, as well as the decolonisation of ICOM itself as an organisation that has for a large part members coming from Europe.

The Working Group consists of ten members from various parts of the world and different backgrounds, and several members of the Executive Board. It is led by two co-Chairs and is strongly supported by ICOM Secretariat in Paris. Among other activities, the Working Group sent surveys to ICOM Committees

¹ [Working Group on Decolonisation - International Council of Museums.](#)

[> Español](#)

and had online conversations with a diversity of members to hear their views on decolonisation. In 2024 the members convened in the Netherlands and presented aspects of their daily work at a conference dedicated to the decolonisation of museums in an international context.²

In this article I highlight a few aspects of what decolonisation of museums means, partly based on my own experiences as a senior advisor at the Cultural Heritage Agency of the Netherlands.³ We carried out several pilot projects focused on the part of the State collection that we keep, which consists of 120,000 objects.

Background

The decolonisation of museums has a long history within ICOM, going back to as early as 1977 when an 'ad hoc' committee wrote a study on the principles, conditions and means for the restitution or return of cultural property.⁴ Recently new impulses to the discussions on colonial past and racism were given by movements such as Rhodes Must Fall in 2015, with protests against the colonial statue of Cecil Rhodes at the University of Cape Town, and especially by the Black Lives Matter movement. This started in 2013 in the United States as a movement against anti-Black racism and got especially fuelled after the death of George Floyd who was murdered by a white police officer in Minneapolis in 2020. In the museum field the movement Decolonize This Place or Decolonize The Museum was born in 2016 in the Brooklyn Museum in New York. Since then, on Columbus Day, protests were organised; protesters gathered around the (now removed) statue of Theodore Roosevelt outside the American Museum of Natural History, and then went into the museum for an alternative tour along the collections.

All of this led to the critical review of the history of museums and their collections, related to colonialism. Museums are taking on a new role, being

2 [International conference on the decolonisation of museums - ICOM Working Group on Decolonisation | Activity | Cultural Heritage Agency](#); for the streaming see [International conference on the decolonisation of museums](#).

3 [Home | Cultural Heritage Agency](#).

4 *Etude relative aux principes, conditions et moyens de la restitution ou le retour des biens culturels en vue de la reconstitution des patrimoines dispersés*, préparé par le Comité "ad hoc" désigné par le Conseil exécutif de l'ICOM. See also H. Ganslmayr, H. Landais, G. Lewis et al., "Study on the principles, conditions and means for the restitution or return of cultural property in view of reconstituting dispersed heritages", *Museum International* vol. 31, 1979, nr. 1, p. 62-66.

[> Español](#)

aware that a single-sided story is not enough; multiple perspectives are needed in which the various voices are heard. The texts accompanying exhibitions have to be adapted, and with their collections published online and visible to everybody, they realise that certain descriptions of objects are incomplete, offensive or derogatory. Projects were started to review the terminology, at least at the surface, conserving the former information deeper down in the collection database as part of the history of the collection.⁵ Also countries started to open up for the restitution or return of objects, especially after the famous words of Macron in 2017 in Ouagadougou when he said that African heritage cannot be “the prisoner of French museums” and restitution would be his priority.⁶

«Museums are taking on a new role, being aware that a single-sided story is not enough; multiple perspectives are needed in which the various voices are heard»

A forebode of these developments in the museums might be seen in the 2015 UNESCO *Recommendation concerning the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society*,⁷ in which *diversity* appears a few times as the ‘diversity of museums and culture’, but also as ‘cultural diversity of humanity’, and ‘social cohesion and sustainable development’ are mentioned in one breath. The Recommendation speaks of communities, yet the word decolonisation is not mentioned. Nor is it in ICOM’s new Museum Definition, adopted in 2022, but here the term *inclusive* was introduced.⁸

5 See for example *Words Matter. An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector*, compiled by the National Museum of World Cultures, Amsterdam [2018], [Words Matter - Publication | Wereldmuseum Amsterdam](#).

6 On the French policy, see [Return of cultural goods - Ministry for Europe and Foreign Affairs](#). See also F. Sarr and B. Savoy, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, Paris 2018, http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf. Yet, until now, not many objects have been returned, see [Seven years on from Emmanuel Macron's pledge to return Africa's heritage, frustration grows about the lack of progress - The Art Newspaper - International art news and events](#).

7 [Recommendation concerning the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society](#).

8 [Museum Definition - International Council of Museums - International Council of Museums](#)

[> Español](#)

Adding new narratives

We find many objects and collections in museums that have a close link with slavery and colonial history. An example is the portrait of Adriana Burlamacchi in the collection of the Cultural Heritage Agency of the Netherlands [\[Fig. 1\]](#). The title refers only to the white lady, whereas the Black young man was mentioned in the description of the painting as “N** boy in white-red striped coat and a silver collar”. The collar is clearly a collar for enslaved people; we do not know who he was. There are many paintings in which the Black persons are not identified, for which more research must be done. The offensive way in which the young man was described in the collection database was since then adapted.

«...the sugar that was used came from colonial sugar plantations where enslaved people were forced to work under harsh circumstances»

Another example is a set of early 18th century sugar casters [\[Fig. 2\]](#). In the traditional art-historical manner they are described technically as made of Chinese porcelain, glazed and decorated with an underglaze of blue on white, with a silver knob atop, and dating from the Qing Dynasty period. What is not mentioned is that at the time beet sugar was not invented yet, which means that the sugar that was used came from colonial sugar plantations where enslaved people were forced to work under harsh circumstances.

In many museum collections there are portraits of women and (mostly) men of the upper classes who played a role in colonial history. This history is to be found in archives and publications, but often it is not written in the inventory of the collection. Thus, we can look at a portrait of a man without knowing that he lived for many years as a governor in the Dutch East Indies or was involved in the occupation of Java. For a better understanding of collection items such as these portraits, the Burlamacchi portrait, or the sugar casters, historical and art-historical research is needed in order to include full information from different perspectives.

We investigated our collection database with the help of a list of colonial terms, personal names, geographical names, products and materials, added to the knowledge of the curators, to find what was hidden in our collection related to

[> Español](#)



FIG. 1. Marcus Clifford, *Adriana Wilhelmina Burlamacchi with a servant*, 1730, LMo3297
Oil on canvas, 152.5 x 127.3 cm
Collection Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Amersfoort
[> Volver al artículo](#)

[> Español](#)



FIG. 2. *Sugar Casters*, c. 1700-1720, AB1573-A-B
Porcelain, silver, h. 17 cm
Collection Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Amersfoort
[> Volver al artículo](#)

> [Español](#)



Fig. 3 *Fitting of a China cabinet (detail), c. 1700, NK253*
Collection Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Amersfoort

slavery and colonial history. This was an eye-opening project that brought new awareness among the colleagues. They did surprising findings in the storage rooms, such as the fittings on a China cabinet representing an Indigenous figure [Fig. 3], which was not described. To make sure we now easily find these items among our large collections, and for future reference, in the collection database we tagged them as Related to slavery or Related to colonial past.⁹

One aspect of the decolonisation of museums is to include and tell the information on the objects in our collections that are related to slavery and colonial history: to add new layers and meanings to the objects, add new narratives – tell the whole story. Thus, we can give a voice to these long silent witnesses from the past.

⁹ For the results of our research into the collection, see H. Pennock and S. Vermaat (eds.), *Traces of Slavery and Colonial History in the Art Collection*, Cultural Heritage Agency of the Netherlands, 2020 (1st ed. 2019), [Traces of Slavery and Colonial History in the Art Collection - edition 2 | Publication | Cultural Heritage Agency](#).

[> Español](#)

Collecting in colonial context

Many museums keep collections that came directly or indirectly from a colonial context. They were taken with violence during military operations or so-called punitive expeditions, such as the loot of the Benin bronzes. Or they were taken by missionaries, both catholic and protestant, sometimes as an exchange for Christian images. Colonial rulers received diplomatic gifts from local rulers. These were highly unequal situations, often excused by one-sided (military) law. Scientists 'discovered' new species or archaeological sites, but never without the help and knowledge of the local, colonised people. They gave animals and plants their own name, ignoring the long existing Indigenous names.

«The violence with which they were taken was neutralised and covered up in the museum that showed them in an anthropological or ethnographical context as interesting samples of how other cultures live»

Many of these cultural belongings ended in private collections or, right away or later, in museums. The violence with which they were taken was neutralised and covered up in the museum that showed them in an anthropological or ethnographical context as interesting samples of how other cultures live.

Maybe not always in an unequal situation or with the use of violence, objects were taken home by colonial employees, tourists and travellers, or were brought on the art market by traders or even missionaries who, by selling them, financed their mission. There was an extensive international market, especially in the later 19th and 20th centuries. Not only collectors but also artists were keen to acquire these objects, admiring the language of expression by their fellow artists in the colonies.

In that way, with the bequest of an artist, a mask from Papua New Guinea came into the collection of the Dutch State. It was probably made for the market in the 1950's, and we assume he bought it in the Netherlands [\[Fig. 4\]](#).

[> Español](#)



FIG. 4 *Mask from Papua New Guinea, c. 1950-1960, AB15394*
Wood and diverse materials, 85.5 x 32 x 8 cm
Collection Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Amersfoort
[> Volver al artículo](#)

[> Español](#)

Loss

Colonialism, slavery and the occupation of land implicated so much more than the loss of cultural property, which also included sacred objects and ancestral remains. It meant the loss of lives, freedom and rights, of family and community structures. The loss of language, culture, practices, tradition, religion, the connection with the ancestors – the loss of identity. The loss of land and history. Loss of knowledge: Indigenous and traditional knowledge, the knowledge of nature, ecosystems, botanical and medicinal knowledge. The consequences of these immense losses are still being felt: until today, many suffer from the intergenerational trauma of violence, from systemic racism, and from the lack of self-esteem because for generations they were imprinted with the feeling of “we are nothing”.

Reparation

Museums can take a significant role in the reparation of these multiple losses. They can work with communities, open for the process of Indigenisation in which people can reconnect with their culture, with their ancestors, practices and languages. They can rediscover traditional ecological knowledge, seek the consent of the communities concerned and respect their cultural rights. By dismantling colonial legacies, historical injustice and systemic racism can be addressed and thus museums can help to put an end to colonial structures.

«By confronting the past as it was, museums can help in undoing what colonialism did to the mindset of the colonised and help restore pride and self-esteem»

Through the recognition of injustice, the way to reconciliation and healing can be paved. In this process, due attention must be paid to mental health and well-being, for community members as well as museum staff. By confronting the past as it was, museums can help in undoing what colonialism did to the mindset of the colonised and help restore pride and self-esteem.

This means coming to terms with the past, globally. Coming to terms with the past involves, among other things, the restitution and return of cultural belongings, alongside with the restitution of knowledge. For this, museums must know what they have in their collections and where the objects come from. They must make their collections accessible in multiple ways: by publishing

[> Español](#)

them online, allowing online visits to their storages, creating fellowships and internships, and organising visitors' programmes, all of this to encourage research and knowledge exchange. Many collections were poorly documented, so museums have to take the effort to disclose the history or biography of the objects on their side and conduct proper provenance research. This includes archival research, taking into account that the archives were mostly written by white males in the position of the colonial ruler or administrator. It entails also research together with the country or community of origin or members of the diaspora, including local, Indigenous and spiritual knowledge. In this, oral history is an essential element. Finally, museums can conduct detailed laboratory research to discover where the materials of which an object is composed, come from. Unfortunately, for many objects and especially human remains, the origins will be impossible to find. Solutions have to be developed for museums on how to deal with this, together with the countries or communities of origin.

«...through the collections, communities find back their history and identity, and the museum reinterprets its collection with different knowledge systems and new partnerships»

Decolonisation of museums

All the above are forms and aspects of the decolonisation of museums. The concept of decolonising means different things in different parts of the world, or, in short: it depends on who you are and where you are. The institute of the museum is a colonial structure in itself; therefore, decolonisation means reviewing itself as an institute, reviewing the collections, reviewing the existing narratives. In practice it means democratic curatorship, co-curating, building new relationships, knowledge exchange. This works two ways: through the collections, communities find back their history and identity, and the museum reinterprets its collection with different knowledge systems and new partnerships. We need new scenarios, new models and multiple ways. The museum might evolve into a community museum or a House of Stories.

What we know for sure, is that decolonisation is not a tick box or a checklist. It is a long process and a transformation. We have to be patient and respect the delicate time it takes.

[> English](#)

La descolonización de los museos en un contexto internacional

> **Hanna Pennock**

Copresidenta del Grupo de trabajo sobre descolonización del ICOM
y asesora principal de la Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos

RESUMEN: La descolonización significa cosas diferentes en las distintas partes del mundo. Los museos pueden desempeñar un papel importante en la descolonización y la reparación de las pérdidas. Las colecciones pueden descolonizarse contando la historia completa, añadiendo nuevas narrativas relacionadas con la esclavitud y la historia colonial. Los museos deben revisarse a sí mismos como institución y revisar la historia de sus colecciones. En la práctica, esto significa una práctica curatorial democrática, co-comisariado, investigación de procedencias, construcción de nuevas relaciones e intercambio de conocimientos. Esto supone un largo proceso de transformación.

PALABRAS CLAVE: ICOM, descolonización, multivocalidad, diversidad, investigación de procedencias, reparación, indigenización

En el verano de 2023, ICOM creó un nuevo grupo de trabajo dedicado a la descolonización de los museos.¹ Como ya declaraba en su Plan Estratégico 2022-2028, uno de los objetivos de ICOM es abordar proactivamente la descolonización, apoyar a los museos para que se comprometan con las comunidades y encontrar soluciones al legado del colonialismo.

Este año, ese grupo de trabajo va a redactar su primer informe con recomendaciones para el Consejo Ejecutivo de ICOM. El documento se centra en la descolonización de los museos y el papel que puede desempeñar ICOM, así como en la descolonización del propio ICOM en tanto que organización cuyos miembros proceden en gran parte de Europa.

¹ [Grupo de trabajo sobre la descolonización. Consejo Internacional de Museos.](#)

[> English](#)

El grupo de trabajo está compuesto por diez miembros procedentes de diversas partes del mundo y de distintos ámbitos, así como por diferentes miembros del Consejo Ejecutivo. Está dirigido por dos copresidentes y cuenta con el firme apoyo de la Secretaría de ICOM en París. Entre otras actividades, envió encuestas a los comités de ICOM y mantuvo conversaciones en línea con diversos miembros para conocer sus puntos de vista sobre la descolonización. En 2024 sus miembros se reunieron en los Países Bajos y presentaron aspectos de su trabajo cotidiano en una conferencia dedicada a la descolonización de los museos en un contexto internacional.²

En este artículo destaco algunos aspectos de lo que significa la descolonización de los museos basándome en parte en mis propias experiencias como asesora superior de la Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos.³ Llevamos a cabo varios proyectos piloto centrados en la parte de la colección estatal que conservamos, que consta de 120.000 objetos.

Antecedentes

La descolonización de los museos tiene una larga historia dentro de ICOM. Se remonta a 1977, cuando un comité *ad hoc* redactó un estudio sobre los principios, condiciones y medios para la restitución o devolución de bienes culturales.⁴ Recientemente, el debate en torno al pasado colonial y el racismo se ha visto alentado de nuevo por movimientos como Rhodes Must Fall en 2015, con protestas contra la estatua colonial de Cecil Rhodes en la Universidad de Ciudad del Cabo, y especialmente por el movimiento Black Lives Matter. Este comenzó en 2013 en Estados Unidos como una reacción contra el racismo hacia la población negra y se avivó especialmente tras la muerte de George Floyd, asesinado por un policía blanco en Minneapolis en 2020. En el ámbito museístico, el movimiento Decolonize This Place o Decolonize The Museum vio la luz en 2016 en el Museo de Brooklyn

2 [International conference on the decolonisation of museums. ICOM Working Group on Decolonisation. Activity. Cultural Heritage Agency.](#) Para el streaming, véase [International conference on the decolonisation of museums.](#)

3 [Home. Cultural Heritage Agency.](#)

4 *Etude relative aux principes, conditions et moyens de la restitution ou le retour des biens culturels en vue de la reconstitution des patrimoines dispersés*, elaborado por el Comité ad hoc designado por el Consejo Ejecutivo del ICOM. Véase también Ganslmayr, H.; Landais, H.; Lewis, G. et al. (1979). «Study on the principles, conditions and means for the restitution or return of cultural property in view of reconstituting dispersed heritages». *Museum International*, vol. 31, n.º 1, pp. 62-66.

[> English](#)

en Nueva York. Después de eso, en el Día de la Raza, se organizaron protestas, los manifestantes se reunieron alrededor de la estatua (ahora retirada) de Theodore Roosevelt situada frente al Museo Americano de Historia Natural y posteriormente entraron en él para hacer un recorrido alternativo a lo largo de las colecciones.

«Los museos han asumido un nuevo papel, conscientes de que no basta con una historia unilateral, sino que se precisan múltiples perspectivas en las que se escuchen las distintas voces»

Todo ello condujo a la revisión crítica de la historia de los museos y sus colecciones en relación con el colonialismo. Los museos han asumido un nuevo papel, conscientes de que no basta con una historia unilateral, sino que se precisan múltiples perspectivas en las que se escuchen las distintas voces. Los textos que acompañan a las exposiciones tienen que adaptarse, y puesto que sus colecciones están publicadas en línea y son visibles para todo el mundo, los museos se han dado cuenta de que ciertas descripciones de objetos resultan incompletas, ofensivas o despectivas. Se han puesto en marcha proyectos para revisar la terminología –aunque en muchos casos los cambios han sido más bien superficiales– manteniendo la información original en partes menos visibles de la base de datos, como parte del registro histórico de la colección.⁵ Los países también han empezado a abrirse a la restitución o devolución de objetos, especialmente después de las famosas palabras de Macron en 2017 en Uagadugú, cuando afirmó que el patrimonio africano no puede ser «prisionero de los museos franceses» y que la restitución sería su prioridad.⁶

La «Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad» (UNESCO, 2015)

5 Véase, por ejemplo, *Words Matter. An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector*, compilado por el National Museum of World Cultures. Ámsterdam 2018, [Words Matter. Wereldmuseum Amsterdam](#).

6 En relación con la política francesa, véase [Devolución de bienes culturales. Ministerio de Asuntos Europeos y Exteriores](#). Véase también Sarr, F. y Savoy, B. (2018). *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Paris. http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf. Sin embargo, hasta ahora, no se han devuelto muchos objetos, véase «Seven years on from Emmanuel Macron's pledge to return Africa's heritage, frustration grows about the lack of progress». [The Art Newspaper](#).

[> English](#)

constituye un presagio de esta evolución en los museos⁷. En ella, la «diversidad» aparece mencionada varias veces como «diversidad de los museos y de la cultura», pero también como «diversidad cultural de la humanidad» y se menciona la «cohesión social y desarrollo sostenible». La Recomendación habla de comunidades, pero la palabra descolonización no aparece citada. Tampoco aparece en la nueva definición de museo del ICOM, aprobada en 2022, pero en ella se introduce el término «inclusivo».⁸

Incorporar nuevas narrativas

En los museos encontramos muchos objetos y colecciones que guardan una estrecha relación con la esclavitud y la historia colonial. Un ejemplo es el retrato de Adriana Burlamacchi en la colección de la Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos [\[Fig. 1\]](#). El título se refiere únicamente a la dama blanca, mientras que el joven negro aparece mencionado en la descripción del cuadro como «Chico n** con traje a rayas rojas y blancas y collar plateado». El collar es claramente un collar para personas esclavizadas; no sabemos quién era. Existen muchos cuadros en los que no se identifica a las personas negras, por lo que hay que seguir investigando. La forma ofensiva en que se describía al joven en la base de datos de la colección se adaptó posteriormente.

Otro ejemplo es un juego de azucareros de principios del siglo XVIII [\[Fig. 2\]](#). A la manera tradicional de la historia del arte, se describe técnicamente como de porcelana china, vidriada y decorada con un baño de azul sobre blanco, con un pomo de plata; data del periodo de la dinastía Qing. Lo que no se menciona es que en aquella época aún no se había inventado el azúcar de remolacha, lo que significa que el azúcar que se consumía procedía de plantaciones azucareras coloniales donde se obligaba a trabajar a personas esclavizadas en duras circunstancias.

Numerosas colecciones museísticas albergan retratos de mujeres y (sobre todo) de hombres de las clases altas que desempeñaron un papel en la historia colonial. Esta historia se encuentra en archivos y publicaciones, pero a menudo no aparece escrita en el inventario de la colección. Así, podemos contemplar el retrato de un hombre sin saber que vivió muchos años como gobernador en las Indias Orientales neerlandesas o que participó en la ocupación de Java.

7 [Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su papel en la sociedad.](#)

8 [Definición de museo. Consejo Internacional de Museos.](#)

[> English](#)



FIG. 1. Marcus Clifford, *Adriana Wilhelmina Burlamacchi con un sirviente*, 1730, LMo3297
Óleo sobre lienzo, 152.5 x 127.3 cm

Colección Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos, Amersfoort

[> Volver al artículo](#)

[> English](#)



FIG. 2. Azucareros, c. 1700-1720, AB1573-A-B
Porcelana, plata, h. 17 cm
Colección Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos, Amersfoort
[> Volver al artículo](#)

*«...el azúcar que se consumía procedía de plantaciones
azucareras coloniales donde se obligaba a trabajar a personas
esclavizadas en duras circunstancias»*

> [English](#)



FIG. 3 *Herraje de una vitrina de porcelana (detalle), c. 1700, NK253*
Colección Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos, Amersfoort

Para conocer mejor objetos de la colección como estos retratos, el retrato Burlamacchi o los azucareros se hace necesaria una investigación histórica e histórico-artística que incluya información completa desde diferentes perspectivas.

Investigamos la base de datos de nuestra colección con la ayuda de una lista de términos coloniales, nombres de personas, denominaciones geográficas, productos y materiales, sumados a los conocimientos de los conservadores, para descubrir lo que se ocultaba en nuestra colección en relación con la esclavitud y la historia colonial. Se trataba un proyecto revelador que sensibilizó a los colegas. Se hicieron hallazgos sorprendentes en los almacenes, como los herrajes de una vitrina de porcelana que representaban una figura indígena [Fig. 3] y que no estaban descritos. Para asegurarnos de que ahora encontramos fácilmente esos objetos entre nuestras grandes colecciones, y para futuras referencias, los etiquetamos en la base de datos de la colección como «relacionados con la esclavitud» o «relacionados con el pasado colonial».⁹

9 En relación con los resultados de nuestra investigación de la colección, véase Pennock, H. y Vermaat, S. (eds.). (2020). *Traces of Slavery and Colonial History in the Art Collection*, Cultural Heritage Agency of the Netherlands (1st ed. 2019), [Traces of Slavery and Colonial History in the Art Collection. Edition 2. Publication. Cultural Heritage Agency](#).

[> English](#)

Una de las vertientes de la descolonización de los museos pasa por incluir y contar la información sobre los objetos de nuestras colecciones relacionados con la esclavitud y la historia colonial: añadir nuevas capas y significados a los objetos, incorporar nuevas narrativas, contar la historia completa. De este modo, podremos dar voz a estos testigos del pasado que durante tanto tiempo han permanecido en silencio.

El coleccionismo en el contexto colonial

Muchos museos conservan colecciones que proceden directa o indirectamente de un contexto colonial. Fueron tomadas con violencia durante operaciones militares o en las llamadas expediciones de castigo, como el saqueo de los bronce de Benín. O fueron obtenidas por misioneros, tanto católicos como protestantes, a veces como intercambio por imágenes cristianas. Los gobernantes coloniales recibían regalos diplomáticos de los gobernantes locales. Se trataba de situaciones muy desiguales, a menudo excusadas por una ley (militar) unilateral. Los científicos «descubrían» nuevas especies o yacimientos arqueológicos, pero nunca sin la ayuda y el conocimiento de la población local colonizada. Dieron nombre propio a animales y plantas, haciendo caso omiso a los nombres indígenas existentes desde hacía mucho tiempo.

«La violencia con la que fueron sustraídas quedó neutralizada y encubierta en el museo que los mostraba, en un contexto antropológico o etnográfico, como interesantes muestras de la forma de vida de otras culturas»

Muchas de esas pertenencias culturales acabaron en colecciones privadas o, más tarde o más temprano, en museos. La violencia con la que fueron sustraídas quedó neutralizada y encubierta en el museo que los mostraba, en un contexto antropológico o etnográfico, como interesantes muestras de la forma de vida de otras culturas.

Quizá no siempre en situación de desigualdad o mediante el uso de la violencia, empleados coloniales, turistas y viajeros se llevaban a casa esos objetos o estos eran introducidos en el mercado del arte por comerciantes o incluso misioneros

[> English](#)



FIG. 4 *Máscara de Papúa Nueva Guinea, c. 1950-1960, AB15394*
Madera y materiales diversos, 85,5 x 32 x 8 cm
Colección Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos, Amersfoort
[> Volver al artículo](#)

[> English](#)

que, con su venta, financiaban su misión. Existía un gran mercado internacional, sobre todo a finales de los siglos XIX y XX. No solo los coleccionistas, sino también los artistas, estaban deseosos de adquirir esos objetos, admirados por el lenguaje de expresión de sus colegas de las colonias.

De este modo, a través del legado de un artista, una máscara de Papúa Nueva Guinea entró en la colección del Estado neerlandés. Probablemente se fabricó para el mercado en los años cincuenta y suponemos que la compró en los Países Bajos [\[Fig. 4\]](#).

Pérdida

El colonialismo, la esclavitud y la ocupación de tierras supusieron mucho más que la pérdida de bienes culturales, que también incluían objetos sagrados y restos ancestrales. Significó la pérdida de vidas, libertades y derechos, de estructuras familiares y comunitarias. La pérdida de la lengua, la cultura, las prácticas, la tradición, la religión, la conexión con los antepasados: la pérdida de la identidad. La pérdida de la tierra y de la historia. La pérdida de conocimientos: el conocimiento indígena y tradicional, el conocimiento de la naturaleza, el conocimiento de los ecosistemas, el conocimiento botánico y medicinal.

Las consecuencias de estas inmensas pérdidas todavía se dejan sentir: hasta nuestros días, muchos sufren el trauma intergeneracional de la violencia, del racismo sistémico y la falta de autoestima porque durante generaciones se les imprimió el sentimiento de «no somos nada».

Reparación

Los museos pueden desempeñar un papel importante en la reparación de estas múltiples pérdidas. Pueden trabajar con las comunidades, abrirse al proceso de indigenización en el que las personas pueden volver a conectar con su cultura, sus antepasados, sus prácticas y sus lenguas. Pueden redescubrir los conocimientos ecológicos tradicionales, buscar el consentimiento de las comunidades afectadas y respetar sus derechos culturales. Al dismantelar los legados coloniales, es posible hacer frente a la injusticia histórica y al racismo sistémico, por lo que los museos pueden contribuir a poner fin a las estructuras coloniales.

[> English](#)

A través del reconocimiento de las injusticias, es posible allanar el camino hacia la reconciliación y la curación. En este proceso, debe prestarse la debida atención a la salud mental y al bienestar, tanto de los miembros de la comunidad como del personal del museo. Enfrentándose al pasado tal y como fue, los museos pueden ayudar a deshacer lo que el colonialismo hizo a la mentalidad de los colonizados y ayudar a restaurar su orgullo y autoestima.

«Enfrentándose al pasado tal y como fue, los museos pueden ayudar a deshacer lo que el colonialismo hizo a la mentalidad de los colonizados y ayudar a restaurar su orgullo y autoestima»

Esto significa aceptar el pasado, a escala mundial. La reconciliación con el pasado implica, entre otras cosas, la restitución y devolución de los bienes culturales, junto con la restitución del conocimiento. Para ello, los museos deben saber qué albergan en sus colecciones y de dónde proceden esos objetos. Deben hacer accesibles sus colecciones de diferentes maneras: publicándolas en internet, permitiendo visitas en línea a sus almacenes, creando becas y pasantías, y organizando programas de visitas, todo ello para fomentar la investigación y el intercambio de conocimientos. Muchas colecciones estaban mal documentadas, por lo que los museos tendrán que esforzarse por divulgar la historia o biografía de los objetos y realizar una investigación adecuada de su procedencia. Esto incluye la investigación archivística, teniendo en cuenta que los archivos fueron escritos en su mayoría por hombres blancos en la posición de gobernantes o administradores coloniales. También implica investigar junto con el país o la comunidad de origen o los miembros de la diáspora, incluidos los conocimientos locales, indígenas y espirituales. En esto, la historia oral representa un elemento esencial.

Por último, los museos pueden llevar a cabo investigaciones de laboratorio pormenorizadas para descubrir de dónde proceden los materiales de los que está compuesto un objeto. Desgraciadamente, en el caso de muchos objetos y especialmente de los restos humanos, esos orígenes serán imposibles de rastrear. Es necesario desarrollar soluciones para los museos sobre cómo abordar esta cuestión junto con los países o comunidades de origen.

[> English](#)

La descolonización de los museos

Todo lo anterior son formas y aspectos de la descolonización de los museos. El concepto de descolonización significa cosas diferentes en distintas partes del mundo: en pocas palabras, depende de quién se sea y dónde se esté. La institución museo es una estructura colonial en sí misma; por lo tanto, descolonizar significa revisarse a uno mismo como institución, revisar las colecciones, estudiar las narrativas existentes. En la práctica, implica una práctica curatorial democrática, un co-comisariado, la construcción de nuevas relaciones y el intercambio de conocimientos.

«...a través de las colecciones, las comunidades recuperan su historia e identidad, y los museos, por su parte, reinterpretan sus colecciones con diferentes sistemas de conocimiento y nuevas asociaciones»

Esto funciona en dos sentidos: a través de las colecciones, las comunidades recuperan su historia e identidad, y los museos, por su parte, reinterpretan sus colecciones con diferentes sistemas de conocimiento y nuevas asociaciones. Necesitamos nuevos escenarios, nuevos modelos y múltiples vías. Los museos podrían convertirse en museos comunitarios o en una casa de las historias.

Lo que sabemos con certeza es que la descolonización no es una casilla de verificación ni una lista de tareas. Supone un proceso largo y una transformación. Debemos ser pacientes y respetar el delicado tiempo que lleva.

Entrevista a Walter Mignolo «La decolonialidad implica la reconstitución de memorias robadas»

> **Luis Pérez Armiño**

Museo Nacional de Antropología

[Walter Mignolo](#) es referencia en el pensamiento decolonial que surge a finales del siglo XX. Las teorías decoloniales sitúan el foco sobre las formas como se ha construido el conocimiento moderno-occidental-colonial, privilegiando unas estructuras en detrimento de otras. Primero, ¿cómo se definiría brevemente esa teoría decolonial? ¿Qué papel han jugado los museos en la construcción de estas perspectivas y miradas coloniales? ¿Cómo ha contribuido el museo a la creación de un imaginario del mundo colonial?

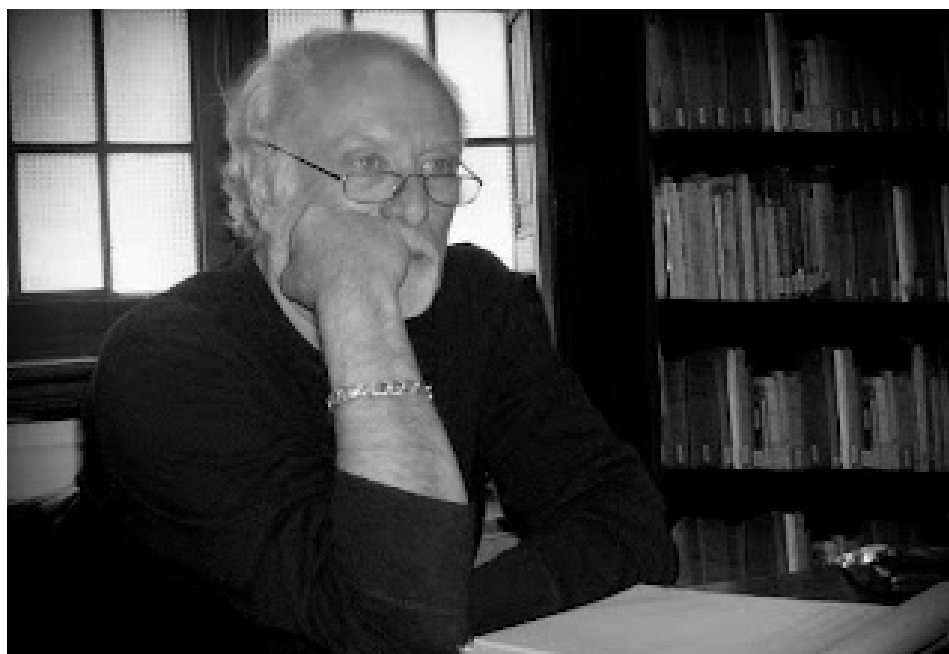


FIG. 1 Walter Mignolo

Walter Mignolo: Antes de empezar, quiero expresar mi agradecimiento por la invitación y la oportunidad de conversar alrededor de estos temas. Digo «alrededor» en sentido lato ya que conversar, *con+versus*, significa dar vueltas juntas/os.

Aníbal Quijano entendió la decolonialidad como una perspectiva que involucra el saber y el hacer. La teoría, del griego *theoros*, implica solo contemplación. Por eso, en Occidente, existe la distinción entre teoría y praxis.

Los conceptos clave de la perspectiva decolonial abierta por Quijano son la colonialidad, la colonialidad del poder y el patrón colonial del poder. Pedagógicamente, estos conceptos cumplen una función similar a la del inconsciente en el psicoanálisis. Es decir, así como el inconsciente es un concepto fundamental en el psicoanálisis, la colonialidad en sus tres vertientes es una estructura conceptual esencial en la decolonialidad. Tanto en el psicoanálisis como en la decolonialidad, uno no puede existir sin el otro. Lo enunciado –inconsciente o colonialidad– es consustancial con la enunciación –psicoanálisis, decolonialidad–, ya que ninguno de ellos existe fuera de la perspectiva que los crea.

*«Junto con los mapamundis y las descripciones
etnológicas escritas por misioneros y viajeros europeos
desde el siglo XVI, la institución del museo ha contribuido
a la apropiación cultural del mundo»*

La colonialidad revela el lado oscuro de la modernidad, de ahí la conjunción que une y separa modernidad/colonialidad. La colonialidad del poder implica una voluntad colonial de poder, paralela a la voluntad moderna de poder de la que hablaron Schopenhauer y Nietzsche. El patrón colonial de poder es un complejo mecanismo que controla y disputa en cuatro dominios de existencia: conocimiento y comprensión, gobernabilidad, economía y humanidad/naturaleza. Estos cuatro dominios están gobernados por una estructura profunda, la enunciación, que consiste en actores, instituciones y lenguas, específicamente las seis lenguas vernáculas modernas europeas fundadas en el griego y el latín. Invocar la decolonialidad es inseparable de la analítica y la prospectiva (desprendimiento) de estos dominios y niveles. El museo y la universidad son instrucciones moderno/coloniales inseparables de los dominios y los niveles.¹

¹ Una exposición detallada en Walter D. Mignolo, *The Politics of Decolonial Investigations*. Durham; Duke University Press, 2021, Introduction.

En este contexto, el museo, al igual que la iglesia y la universidad, son instituciones básicas en la fundación, gestión y control de la colonialidad del saber (conocimiento y comprensión), así como de la idea de modernidad y civilización occidental. En lo que respecta al museo, sabemos que su función fue, por un lado, coleccionar piezas y saberes constitutivos de la civilización occidental y sus fuentes (Grecia y Roma). Y por otro lado, coleccionar piezas adquiridas de las culturas y civilizaciones colonizadas. Junto con los mapamundis y las descripciones etnológicas escritas por misioneros y viajeros europeos desde el siglo XVI, la institución del museo ha contribuido a la apropiación cultural del mundo.

Recordemos que los museos occidentales surgieron de los gabinetes de curiosidades y de la mutación del sentido original de *museion*, lugar dedicado a las Musas. La Biblioteca de Alejandría fue originalmente *museion*. Ahí convivían

**«el museo, al igual que la iglesia y la universidad,
son instituciones básicas en la fundación, gestión y control
de la colonialidad del saber (conocimiento y comprensión),
así como de la idea de modernidad y civilización occidental»**

retórica y poesía (Caliope); historia (Clio); elegía y poesía (Erato); música (Euterpe); tragedia (Melpómene); comedia (Talía); danza (Terpsícore), a las cuales fue agregada la astronomía (Urania). Museos como el del Louvre (1792) y el Británico (1753) modificaron el sentido de *museion*. Fundado por Tolomeo I a comienzos del siglo III ac, el Museo de Alejandría fue destruido antes de la llegada de los árabes. De modo que la mutación del legado de *museion* en museo es sólo occidental, ajena a la civilización árabe y al Magreb.²

El museo moderno/colonial y euro-centrado fue, desde su fundación, el lugar dedicado a la colección de dos conjuntos de obras: aquellas que contribuyen a la idea de civilización occidental y aquellas provenientes de áreas de expansión colonial. Estos museos dividen la memoria en dos: constituyen la memoria de Occidente al mismo tiempo que despojan (roban) la memoria de civilizaciones coexistentes y áreas colonizadas. Despojan las piezas adquiridas de los saberes y memorias que las crearon y las convierten en objetos, privándolas de sus

² Ricardo H. Elía, «El incendio de la biblioteca de Alejandría por los árabes: una historia falsa». *Byzantion Nea Hellás*, núm. 32, 2013, pp. 37-69

relatos y de sus relaciones con la praxis de vida. El Museo Etnológico de Berlín (1873-1876), fundado durante la expansión colonial, contiene únicamente piezas adquiridas y memorias robadas.

La fundación de la forma estado-nación y los estados-nacionales que siguieron a las independencias de las excolonias en las Américas, África y Asia fue una transposición de la forma de estado-nación creada en Europa después del Tratado de Westfalia. Eran autodenominadas «repúblicas». En su momento, los

«Estos museos dividen la memoria en dos: constituyen la memoria de Occidente al mismo tiempo que despojan (roban) la memoria de civilizaciones coexistentes y áreas colonizadas. Despojan las piezas adquiridas de los saberes y memorias que las crearon»

estados nacionales adoptaron la institución del museo y la universidad para constituir sus culturas nacionales, ocultando las praxis de vida de las culturas originarias o indígenas. El Museo Antropológico en México es un ejemplo de estos procesos, en los cuales la influencia colonial persiste incluso después de la finalización formal del colonialismo

Sería interesante que nos definiese qué entiende por «retórica de la modernidad» y, sobre todo, qué papel tiene el museo en la elaboración de esa «retórica». Partiendo de esta realidad, ¿qué puede hacer el museo para revertir esa «retórica» o para cuestionarla? Muchas veces se ha optado por estrategias que toman como referencia la creación contemporánea. Pero ¿puede el museo disponer de un lenguaje propio más allá de la creación artística contemporánea que ponga en tela de juicio esa «retórica de la modernidad»?

Por «retórica de la modernidad» concebimos, siempre en la perspectiva abierta por Quijano, el imaginario de la civilización occidental constituido por el conjunto de relatos, sagrados y seculares, disciplinas en todos los órdenes del saber, mapas, imágenes fijas y móviles. Relatos que prometen la salvación, la civilización, el progreso, el desarrollo, la democracia de mercado, el bien universal contra el mal universal, etc. Empleo el vocablo «retórica» en su función persuasiva. La modernidad es el horizonte, mientras que la modernización alude a las distintas

instancias, condiciones y procesos para montarse al tren de la modernidad. Ambas son palabras clave de ese imaginario. ¿Quiénes deben montarse en el tren de la modernidad? Los bárbaros, los paganos, los primitivos, los subdesarrollados. Es decir, todas aquellas culturas y civilizaciones no-modernas que fueron relegadas de los relatos constitutivos de la modernidad. Relegadas, claro está, no de sus propios futuros, sino del futuro universal que la retórica de la modernidad inventa como único. Fuera de este futuro, todo es pasado.

La retórica de la modernidad es simultánea con la lógica de la colonialidad. Es decir, la constitución de la idea de modernidad implica la lógica destitutiva de la colonialidad. Por lo tanto, escribimos modernidad/colonialidad. Constitución y destitución son dos conceptos clave de la analítica decolonial. Del conflicto que provocan las destituciones en nombre del horizonte presuntamente universal e inevitable de la modernidad, surge la gramática de la decolonialidad. Las tareas básicas de la decolonialidad son el desprendimiento de la retórica de la modernidad y la reconstitución de los horizontes destituidos por la lógica de la colonialidad.³

Para revertir la retórica de la modernidad en la administración y gestión de los museos, pienso que es necesario comenzar con un análisis histórico de la colonialidad del museo, tanto como institución general como en el caso específico de «tu» museo. La perspectiva decolonial implica el saber y el saber hacer. Este análisis es esencial para el siguiente paso: la reconstitución de lo que la constitución del museo y su retórica positiva destituyeron.

Ahora bien, lo decolonial no surgió de abstracciones racionales sino de vivencias arraigadas en historias locales. Plantear esta pregunta en España no es lo mismo que hacerlo en Hungría, Turquía o China. Revertir la retórica de la modernidad requiere un trabajo de lenguaje verbal (oral y/o escrito) acompañado de imágenes, fijas y móviles, que contribuyan a cambiar los relatos que constituyen la institución museo, la exhibición de las piezas, las funciones que se le atribuyen, los objetivos que se buscan. Es decir, revertir la imagen moderna/colonial constitutiva de la idea de museo. El museo no existe fuera de la retórica y las imágenes, verbales y visuales, que lo constituyen. El museo no es un edificio y «objetos» exhibidos. Es una entidad ontológica, no una entidad óptica.

3 Estos conceptos están explicados en *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

Las lenguas (los idiomas) en las que son constituidas la retórica de la modernidad y la imagen del museo importan porque, como nos recordó Frantz Fanon, hablar una lengua no es sólo dominar una gramática sino acarrear el peso de una civilización. El museo es una institución moderna/colonial cuya imagen fue creada en relatos y descripciones en lenguas vernáculas modernas/imperiales: el Museo Británico está inseparablemente ligado al inglés, el Louvre, al francés, y el Etnológico de Berlín, al alemán.

En cuanto a su última pregunta: ¿puede el museo tener un lenguaje propio más allá de la creación artística contemporánea que cuestione la «retórica de la modernidad»? La palabra «lenguaje» tiene aquí dos sentidos: el idioma y el vocabulario que constituye «el lenguaje propio» del museo y de «tu» museo.⁴

«Las tareas básicas de la decolonialidad son el desprendimiento de la retórica de la modernidad y la reconstitución de los horizontes destituidos por la lógica de la colonialidad»

El museo ni habla ni escribe. Tener un lenguaje propio es responsabilidad de la administración, curaduría, gestión y diseño. La creación artística es solo un aspecto del museo. Si nos limitamos a los museos de arte, debemos analizar los conceptos de arte y estética, ya que son parte de la colonialidad del saber y del sentir. El pensar decolonial no toma da por sentado que conceptos como arte y estética. Ni son universales ni «representan» algo que existe. Cada tipo de museo (arte, etnológico, historia natural, militar, regional, etc.) requiere tanto el análisis de la institución museo como el análisis de la configuración de «tu» museo y del vocabulario que lo identifica (arte, etnología, naturaleza, militarismo, región, etc.)

En la perspectiva decolonial que practico no damos por sentada la institución museo ya que hacerlo así nos atrapa en la retórica de la modernidad que define la imagen y la idea del museo. Si no cuestionamos la imperialidad/colonialidad (y su colonialidad/nacionalidad en las excolonias), caemos en la

⁴ Américo Castilla, ed. *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de los museos*. Buenos Aires: Fundación TyPA y WikiMedia, 2024.
https://www.typanet.org.ar/archivos/publicaciones/TyPA_-_Acciones_y_exhibiciones_para_descolonizar_las_narrativas_de_los_museos.pdf.

trampa que Giuseppe Tommasi de Lampedusa entendió bien: que las cosas cambien para que sigan igual. Esta postura progresista (liberal o de izquierda en sentido amplio) cambia el contenido, pero no los términos de la conversación. La perspectiva decolonial busca cambiar los términos de la conversación cuestionando la institución y sus funciones y el vocabulario de sus narrativas constitutivas. No digo que la perspectiva decolonial sea la única y universal y que las perspectivas progresistas no tengan lugar. Son opciones, junto con otras (las conservadoras, por ejemplo), que coexisten con la opción decolonial. Cada una de ellas opera en relación con las otras. No hay UNA opción absoluta y universal. Las opciones que se dicen universales no pueden ser sino particulares, y las globales no pueden ser sino locales.⁵

En ocasiones ha defendido la imposibilidad de descolonizar el museo ya que es la institución colonial por excelencia, el centro donde se ha creado el conocimiento colonial junto con, por ejemplo, las universidades. Sin embargo, sí considera que los museos pueden adoptar una estrategia de trabajo decolonial. ¿Cómo se pueden concretar estas estrategias? ¿Qué tipo de museos están en mejor situación para llevarlas a cabo?

La descolonización del museo, la universidad, la iglesia o el estado-nación es imposible por dos razones. Primero, porque son instituciones fundacionales del patrón colonial de poder, el cual es una estructura conceptual/institucional, política, económica, cultural y religiosa occidental. No hay otra modernidad, porque la modernidad es una idea, una retórica, no una realidad histórica universal. Segundo, descolonizar el museo o el estado-nación significa mantener la institución museo y la institución estado-nación, pero que sean decoloniales. Lo cual es un contrasentido. Sin duda, tiene sentido el cambio de los contenidos (tareas progresistas) de las instituciones, aunque no se cambien los términos de la conversación (tareas decoloniales). Al mismo tiempo no olvidemos que no se puede comer la torta y tenerla también. En cambio, si la propuesta es des-occidentalizar el museo, la universidad, el estado, tiene sentido porque lo que proponemos es mantener esas instituciones, desobedeciendo el sentido que estas tienen en Occidente. Y eso está ocurriendo: China, Rusia, Irán son estados-nacionales a su manera y ahora están planteando que son estados civilizacionales. Así, desoccidentalizan también el capitalismo ya que mantienen la economía de explotación y acumulación, pero rechazan la retórica liberal

⁵ Esta es la tesis de mi libro de 2000, traducido al español, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

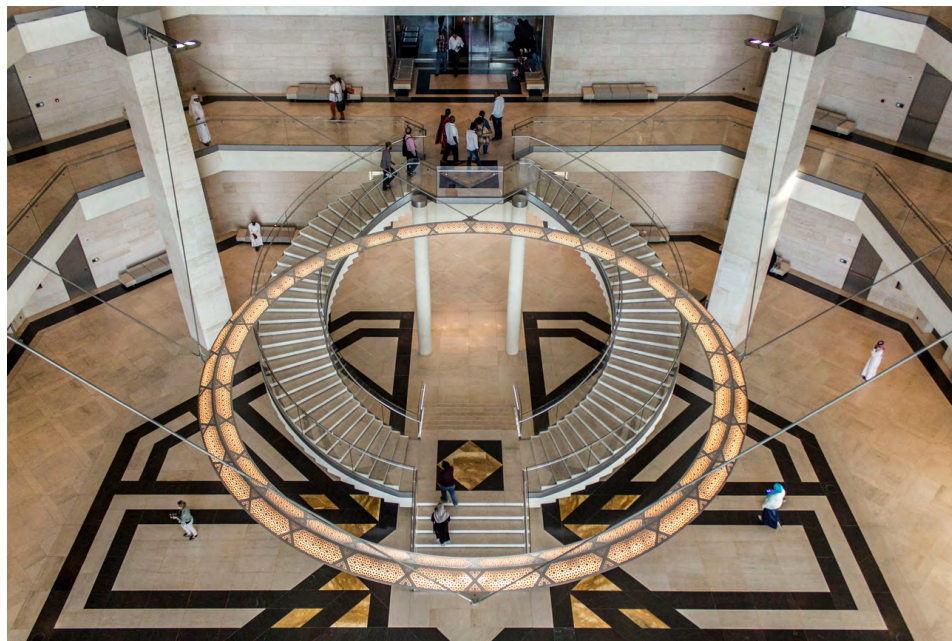


FIG 2 Museo de Arte Islámico de Doha, Qatar
Pedro Paulo Palazzo / flickr.com/arqpalazzo. CC BY 2.0

y occidentalizante. El Museo de Arte Islámico de Doha [Fig. 2] y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur [Fig. 3] son dos ejemplos de la desoccidentalización del museo.⁶ Des-occidentalizar la institución iglesia cristiana, en cambio, es un asunto mucho más complicado, si acaso fuera posible.

La institución museo tiene una doble cara: la constitutiva de la civilización occidental en Europa (siglos XVIII y XIX) y la constitutiva de las colonialidades nacionales. El Museo de Antropología de México, por ejemplo, contribuyó a constituir la nacionalidad mexicana y a destituir por apropiación la memoria nahual/azteca, ya que los actores que diseñaron, montaron y gestionan el museo lo hicieron para constituir sus propias nacionalidades, reconociendo al mismo tiempo que marginan a los pueblos originarios de la reconstitución de sus propias memorias.

6 Walter D. Mignolo, «Enacting the Archive, Decentering the Muses. The Museum of Islamic Art in Doha and the Museum of Asian Civilizations in Singapore». *Ibraaz. Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East*. Nov 6, 2013. Reimpreso en EastEast, <https://easteast.world/en/posts/391>

Ahora bien, la institución museo no es indispensable. Decolonizar (en vez de modernizar) el museo implicaría: a) demostrar su no-necesidad y b) determinar qué necesitamos, qué queremos hacer actualmente, para lo cual el museo puede ser o no necesario. Si es necesario, se requerirá un cambio radical, un desprendimiento de su fundación, historia y funciones, y cuestionar para qué y por qué es necesario. Pero si empezamos por aceptar el museo y queremos cambiarlo, ya estamos atrapadas y atrapados.

«El Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur son dos ejemplos de la desoccidentalización del museo»

Al cuestionar la institución, debemos preguntarnos: ¿quiénes la crearon, para qué, con qué motivos, para cubrir qué necesidades? Si aceptamos que el museo constituye y controla relatos, conocimientos y sensibilidades mientras destituye gnoseologías y sensibilidades ajenas –por ejemplo, la apropiación o compra de piezas de civilizaciones colonizadas–, lo que nos interesa decolonialmente es la reconstitución de gnoseologías y sensibilidades destituidas. Como nada escapa a la colonialidad del poder, del saber, del creer y del sentir, toda reconstitución requiere gnoseologías y *aesthesis* fronterizas, es decir, aquellas cuyos puntos de partida serán actores que puedan reprogramar la reconstitución de sus memorias destituidas y robadas.⁷

Le preguntamos a un intelectual y artista indígena (Benjamín Jacamajay Tisoy) en Colombia cómo se traduciría «colonialidad» en su lengua y memoria. Después de pensarlo, respondió: «memoria robada». En este sentido, la decolonialidad implica la reconstitución de memorias robadas, entrelazadas con las memorias que las robaron. La gnoseología de frontera es está imbricada en la decolonialidad.

En cuanto a las estrategias, el trabajo decolonial en los museos hoy es posible y necesario, aunque sin perder de vista el contexto colonial en el que operamos.

7 Acerca de *aesthesis* ver Walter D. Mignolo, «La *aesthesis* decolonial», *Calle 14. Revista de Investigación en el campo del arte*. Bogotá: Universidad Distrital, 2010, 4/4, pp. 10-25. https://www.researchgate.net/publication/44708361_Aiesthesis_Decolonial.

Si partimos del museo como una institución marcada por sus circunstancias de creación, es decir, una estructura de conocimiento preferentemente capitalista, occidental y urbana propia del siglo XIX, ¿cómo insertar en una estructura tan institucional y posicionada como el museo una perspectiva decolonial a la hora de abordar no solo los discursos, también sus prácticas?

Si comenzamos cuestionando la institución del museo, su historia y sus funciones, las prácticas no podrán basarse en una intuición de lo que significa decolonial. Todo trabajo decolonial requiere la analítica de la colonialidad del poder en la situación que consideremos. En este caso, la colonialidad del museo. Del análisis surgirán visiones o concepciones decoloniales diseñadas colectivamente por quienes las proyectan.

La estrategia decolonial depende del contexto local y la historia particular de cada museo. Por ejemplo, en Madrid (o Castilla), se podrían considerar tres dimensiones:

1. La historia local e imperial de Castilla en relación con sus colonias en América del Sur y el Caribe hispánico.
2. La historia local de Castilla en relación con otras lenguas y memorias en España (vasca, gallega, catalana, valenciana, andaluza) y sus relaciones con el mundo árabe y judío desde finales del siglo XV y XVI.
3. La historia local de Castilla y España en relación con las lenguas, memorias e imperios que desplazaron su dominio imperial: Francia, Inglaterra, Holanda (en el ámbito político-económico) y Alemania (en el ámbito filosófico y filológico).

Si consideramos un proyecto decolonial en España, Castilla y Madrid, podríamos preguntarnos: ¿qué queremos hacer, por qué, para qué y para quiénes? ¿Es necesaria la institución del museo para lo que queremos hacer? Si lo es, ¿qué función tendría? Si no lo es, ¿qué otras instituciones sería necesario fundar o cómo remodelar para convertir el museo en otro tipo de institución?

Si la decolonialidad (en vez de la modernidad o la postmodernidad) es el horizonte, estos cuestionamientos son inevitables y todo lo que se haga tendrá que apuntar hacia esos futuros horizontes.

Las prácticas presuponen saber qué queremos hacer, explícitas o implícitas. Presuponen también las preguntas: ¿por qué y para qué lo queremos hacer? ¿A beneficio de quiénes y cuáles serían las consecuencias? Las prácticas sin

dirección no llevan a buen puerto. Una vez respondidas estas preguntas (el qué, el para qué, el porqué), surge la pregunta final: ¿cómo lo hacemos? ¿Cuáles serían las estrategias y los caminos para lograrlo? El «cómo», el método, llega al final. Por lo tanto, si no comenzamos por cuestionar la existencia de la institución museo y no nos preguntamos por qué y para qué queremos hacer lo que queremos hacer, caemos siempre en la trampa de dar por sentado que lo que es no es cuestionable. Sólo podemos transformarlo o preservarlo.

Atendiendo a distintas formas de pensamiento sobre el museo-institución, el museo se ha relacionado con su pretendido carácter universal, ¿es posible que exista un museo universalista, capaz de albergar en sus discursos todas las formas de pensamiento que existen o han existido, o nos encontramos ante una pretensión de carácter etnocéntrica que responde a una necesidad europea-occidental de clasificar y apropiarse de cualquier forma de conocimiento nacida al amparo de la Ilustración? Es más, ¿es deseable que el museo aspire a este carácter universalista?

La institución museo-universalista es deseable en un horizonte neoliberal puesto que en este horizonte la ambición es homogeneizar el planeta y adaptar todas las sociedades al eurocentrismo o al atlanticismo (UE, US, OTAN). Hoy este horizonte está cerrado, ya es improbable que avance. El tema abarca toda la gama y niveles del patrón colonial de poder: dominios (conocimiento y comprensión, gobernabilidad, economía y concepto de lo humano-naturaleza) y enunciación (actores, instituciones y lenguas moderno-imperiales derivadas del griego y del latín).

El museo fue globalizado, pero no es universal. Fue adoptado y adaptado en la expansión europea colonial. De ahí la desoccidentalización del museo que mencioné más arriba. Ninguna de las regiones donde Europa se expandió tenían museos ni razón para tener una institución creada por Europa para sus propias necesidades. Lo que es universal son las memorias de las gentes (y de todo organismo viviente). El museo es la institución creada por Europa para conservar y promover su propia memoria y apropiarse de obras y memorias de las culturas colonizadas. Estas obras, o piezas, estaban acompañadas de relatos, memorias, rituales y praxis de vida de la gente. Las obras fueron convertidas, semánticamente, en objetos resignificados en las historias de los museos europeos. Si se mantuvieron los relatos originales, lo hicieron en el trabajo de antropólogos y etnólogos, dándole sentido para la audiencia europea.

No solo el museo fue globalizado, sino también todas las instituciones que constituyen el patrón colonial de poder: los colegios, los conventos, la

universidad, lo cual explica que haya surgido la idea de decolonizar el museo. Ahora bien, si no es descolonizar el museo, por lo dicho antes, es posible y necesario el trabajo decolonial en los museos. Ni los aztecas, ni los chinos, ni los persas tenían museos o universidades (no había necesidad de tenerlos), pero sí tenían, obviamente, memoria y educación, y sabían conservar sus memorias y transmitir los saberes a las futuras generaciones. No tenían estado monárquico ni estado nación, sino sus propias estructuras gubernativas, que eran «deficientes» según el criterio de los invasores, prestos a instalar las suyas.

*«El museo es la institución creada por Europa
para conservar y promover su propia memoria y apropiarse
de obras y memorias de las culturas colonizadas»*

Con la segunda expansión europea en el siglo XIX, el estado-nación fue globalizado y hoy tenemos 193 estados-nacionales. La mayoría, si no todos, tienen sus propios museos nacionales. Algunos de estos estados-nacionales (China, Rusia, India, Turquía, Irán) se están reconstituyendo como estados-civilización, construyendo sus propios relatos desprendidos de la tradición europea después del tratado de Westfalia. Estos son procesos de desoccidentalización que abarcan todos los dominios y niveles del patrón colonial de poder.

En el siglo XVI, los mapas de Mercator y Ortelius complementaron los relatos etnológicos en los que los viajeros y narradores europeos describían y explicaban las civilizaciones coexistentes, destituyendo al mismo tiempo los relatos propios de esas civilizaciones y la interpretación que estas tenían sobre los viajeros, misioneros y colonos europeos que llegaban, sin invitación y sin pasaporte, a sus tierras. Lo cual revela el dilema de la historia única que Chimamanda N. Adichie describió con justeza y justicia. Por ejemplo, la idea de que los orientales son despóticos proviene de John Locke, lo cual no significa que lo fueran en realidad. Las descripciones de Locke son ontológicas, es decir, discursivas y expresan su propia opinión.

Los museos han sido considerados, tradicionalmente, espacios de poder y de imposición de discursos de autoridad. Pero, desde los años 60 del siglo XX y al amparo de las corrientes de la nueva museología, se han elaborado metodologías que insisten en las prácticas colaborativas para generar conocimientos. El museo como espacio de privilegio ha tratado de convertirse en foro de diálogo abierto

y diverso, con mayor o menor éxito, de acuerdo con las nuevas ideas en torno a la museología social. ¿Qué puede aportar la teoría decolonial en este proceso de apertura del conocimiento generado desde los museos?

En los años 70, un tsunami global inquietó la dirigencia de los museos en Occidente, cuyos efectos aún sentimos hoy. El romanticismo en Europa tardó 50 años en reaccionar a la revolución industrial. La descolonización en África y Asia no podía ser ignorada por occidente en los años 70. El movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos provocó la aparición de nuevas áreas de estudio en las universidades: *Women Studies*, *Afro-American Studies*, *Native American Studies*, *Gay and Lesbian Studies*, *Latino Studies*, etc. El impacto de Mayo de 1968 en Francia, la invasión soviética en Checoslovaquia, la teología de la liberación y los debates sobre la dependencia en América Latina también influyeron.

Estas áreas emergentes contribuyeron, introduciendo y bosquejando lo que hoy sería la desmodernidad (y la desmodernización) en la esfera pública del Atlántico Norte. Para más detalles sobre el concepto de «des-modernidad», remito a los textos y trabajos de Charles Esche, exdirector del Van Abbe Museum of Contemporary Art de Eindhoven, Países Bajos.⁸

Lo que ocurrió en las universidades con la creación de nuevas áreas de estudio, que las disciplinas tradicionales no podían controlar, es similar a lo que ocurrió con los museos. En ambos casos, las aperturas pueden ir en dos direcciones. Una es ampliar lo que ya existe, como el auge de la interdisciplinariedad para ampliar los límites de las disciplinas. Esto creó tensiones, ya que los defensores de las disciplinas consideraron poco serios los estudios culturales, de área, feministas, afroamericanos, *gay and lesbian*, latinos/as, *Native American*, etc. Otra, cuestionar la colinealidad de la universidad y del museo, lo cual apunta no dar por sentado lo que está, y abre el horizonte a preguntas decoloniales que, en estas dos instituciones, está relacionado con el saber y la memoria. Saber y memorias son lo fundamental. Universidad y museo son circunstanciales.

8 Sandi Hillal and Alessandro Petti: *In Conversation with Charles Esche*, Eindhoven 2018. In *Permanent Temporalities*, edited by Sandi Hillal and Alessandro Petti. Published by Art and Theory and the Royal Institute of Art | English | 348 pp. | ISBN: 9789188031709, 2018. <https://www.decolonizing.ps/site/wp-content/uploads/2019/01/in-conversation-with-Charles-Esche.pdf>

También «Sortir des temporalités dominantes : démoderniser le musée?Entretien avec Charles Esche », par Hélène Valance, en *Perspective*, no 2025 – 2 : Anachronismes <https://journals.openedition.org/perspective/26303>

En el ámbito museográfico, algo similar ocurrió en Chile en 1972.⁹ La mesa redonda sobre el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo comenzó con la declaración: «Los cambios sociales, económicos y culturales que se están produciendo en el mundo y, sobre todo, en muchas de las zonas subdesarrolladas, constituyen un reto a la museología». No cuestionaron los fundamentos del museo, sino que buscaron ampliar los contenidos hacia prácticas colaborativas, paralelas a la interdisciplinaridad en la academia. En ambos casos, los estudios de áreas y el «desarrollo» del museo dejan intactos los principios de la modernidad occidental, que es precisamente donde comienzan los planteamientos decoloniales.

La perspectiva decolonial en la apertura de los museos depende de varios factores: las historias locales y la actitud de la dirección y las curadurías de los museos. Aunque no pertenezco a ese rubro, observo lo que se ha hecho o se está haciendo. Me interesan tres direcciones museográficas: la decolonial, la des-occidentalizante y la des-modernizante. De las dos últimas ya comenté antes. La decolonial sigue:

El MEMORIAL ACTe (Centro caribeño de expresión y memoria de la trata de humanos y de la esclavitud) en la isla de Guadalupe es un excelente ejemplo. Según una nota periodística de Sol Duarte publicada en octubre de 2024:

Más allá de ser un museo tradicional, el Memorial ACTe es un espacio vivo. En su concepción, los creadores del proyecto buscaron trascender los límites físicos del museo. El pilar «MACTe An Dewò» es un ejemplo de esto: una apuesta por llevar la cultura fuera de las paredes del edificio, conectando con la comunidad guadalupeña y fomentando la participación en actividades externas. El «MACTe Lab» también ofrece un horizonte prometedor para la investigación, convirtiéndose en un espacio donde académicos, artistas y activistas pueden converger y trabajar en proyectos relacionados con la memoria y la historia.¹⁰

La relación entre el MEMORIAL ACTe y la población afrocaribeña en Guadalupe y todo el Caribe, especialmente en el Caribe francés, inglés y holandés, es significativa. En contraste, el Museo de la Esclavitud de Liverpool tiene una historia local centrada en el comercio, mientras que la de Guadalupe se enfoca

9 Mesa Redonda de Santiago, 1972. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, <https://www.museoschile.gob.cl/mesa-redonda-de-santiago/la-mesa-redonda-de-santiago-1972>

10 Sol Duarte, «Memorial ACTe. Sitio de Memoria en el Caribe». Buenos Aires: *Página 12*, 13 de octubre de 2024, <https://www.pagina12.com.ar/774209-memorial-acte-sitio-de-memoria-en-el-caribe>



FIG. 3 Museo de las Civilizaciones Asiáticas, Singapur.

Irwan Shah Bin Abdullah / <https://ehalal.io/muslim-friendly-travel-2024/Singapore>, CC BY 3.0

> [Volver al artículo](#)

en el trabajo en las plantaciones y la población afrodescendiente. Ambos museos cambian los términos de la conversación, no solo los contenidos, avanzando la perspectiva decolonial.

Sol Duarte, intelectual y activista afro-argentina de DIAFAR (Diáspora africana en Argentina), escribió sobre el Museo de la Esclavitud en Liverpool. Federico Pita, líder de la organización, ha organizado eventos con el grupo *Siembra Decolonial*, cuyos miembros son de ascendencia europea. Estos casos contribuyen al pensamiento y acción decolonial. También menciono el Museo del Indio Americano.¹¹

¹¹ Sol Duarte, «El museo internacional del a esclavitud en Liverpool». *Página 12*, 14 de julio de 2024, <https://www.pagina12.com.ar/751812-el-museo-internacional-de-la-esclavitud-en-liverpool-como-cr>. Ver también Stephen Small, «Contextualizing the Black Presence in British Museums». In *Cultural Diversity. Developing Museums Audience in Britain*. Eilan Hooper Greenhill. London: Leicester University, 1997, 50-65.

La perspectiva decolonial comienza siempre con la pregunta sobre la colonialidad en cuestión. En este caso, se trata de la colonialidad de la institución museo o de un museo en particular (de «tu» museo). Américo Castilla, gestor cultural y director de TyPA (Teoría y Práctica de las Artes), organizó varias actividades en los últimos cinco años sobre la colonialidad de los museos.¹² Toda pregunta sobre la «colonialidad de X» es una pregunta decolonial. Sin esta pregunta, la decolonialidad queda flotando en un vacío impreciso

El colonialismo institucionaliza una estructura asimétrica de poder. A veces lo ha referido en el sentido de amos y esclavizados, un sistema de poder que solo es capaz de generar conflicto. Esta idea parece contradecirse con aquellas corrientes que desde la museología defienden el museo como espacio de diálogo y entendimiento. Tomando como referencia esta aparente contradicción, ¿cómo puede realmente el museo-institución revertir su posición de justificar un sistema de dominación colonial a ser espacio de diálogo donde remediar-reparar las violencias coloniales?

Uno de los principios del pensar y hacer decolonial es que el colonialismo de asentamiento ya se cerró (con excepción de Israel), pero la colonialidad continúa vigente. Ya no necesita colonos asentados en las colonias; hoy hay bases militares, bancos controlados por Europa occidental o Estados Unidos, el Fondo Monetario Internacional y el control digital de la información en inglés.

«La lógica de la colonialidad actúa oculta bajo la retórica de la modernidad. La decolonialidad y la desoccidentalización son respuestas a esta asimetría por parte de actores e instituciones que ya no la aceptan»

Los mandatarios chinos, rusos o iraníes deben usar el inglés en sus medios de comunicación para participar en la conversación global, mientras que el mandarín, el ruso o el persa son para consumo local. La colonialidad se ejerce además a través de *lobbies*, diplomacia y disuasión armamentista, o simplemente a través de la confrontación armada, como en Palestina/Israel o OTAN/Rusia en Ucrania.

¹² «Eurocentrismo, colonialidad y museos: Charla abierta Rita Segato y Walter Mignolo. Modera: Américo Castilla». Fundación TyPA, 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=59T_hON4v4U

En nombre de la modernidad (conversión, civilización, desarrollo, globalismo) se instauraron relaciones asimétricas de poder, analizadas en dos conceptos decoloniales claves: diferencias coloniales e imperiales.¹³ La lógica de la colonialidad actúa oculta bajo la retórica de la modernidad. La decolonialidad y la desoccidentalización son respuestas a esta asimetría por parte de actores e instituciones que ya no la aceptan. La institución museo (al igual que la universidad, la iglesia y el estado-nación) es concebida y descrita por la retórica de la modernidad que promueve la modernización; modernidad/modernización, colonialidad/colonización, decolonialidad/descolonización.

«Debemos preguntarnos si el museo es una institución necesaria, y si lo es, ¿por qué, para qué y para quiénes? Y si no lo es, ¿qué es lo que queremos hacer que la institución museo destituyó?»

Partiendo de estas premisas, la pregunta «¿cómo el museo puede...?» habría que reformularla ya que el museo no es un actor, sino una institución creada por actores para implementar los diseños de la dirección y curaduría museológica. Por tanto, la cuestión debe dirigirse a las personas que gestionan el museo. Estas personas pueden orientar sus diseños a preservar (conservatismo), transformar (liberalismo), socializar (socialismo) o cuestionar las bases fundacionales de la institución museo (decolonialidad). Debemos preguntarnos si el museo es una institución necesaria, y si lo es, ¿por qué, para qué y para quiénes? Y si no lo es, ¿qué es lo que queremos hacer que la institución museo destituyó?

Lo que queremos hacer puede o no necesitar la institución museo, como dije antes. No deberíamos asumir que el museo es necesario y preguntarnos cómo adaptarlo a las circunstancias actuales. Depende de la historia local y puede ocurrir que el museo sea útil para la población afrodescendiente en Guadalupe para reconstituir historias que han sido destituidas por las historias eurocéntricas.

La tarea en la perspectiva decolonial comienza con la pregunta sobre la colonialidad del museo y el análisis de la diferencia colonial e imperial. Si queremos «revertir su posición», debemos preguntarnos: ¿por qué, para

¹³ Introduce estos conceptos en *Historias locales/Diseños globales...* op.cit. Ver también Madina Tlostanova, «Can the post-Soviet think: on coloniality of knowledge, external imperial and double colonial difference». *Intersection. East European Journal of Society and Politics*.1/2, 2015. <https://intersections.tk.mta.hu/index.php/intersections/article/view/38>

qué, a beneficio de quiénes y qué consecuencias tendrá? Finalmente, debemos preguntarnos cómo hacer esto partiendo de la colonialidad del museo-institución, en el lugar y la historia local que nos constituye. Madrid y España no son lo mismo que Point-à-Pitre en Guadalupe. La decolonialidad no puede ser un universal abstracto como la democracia o la felicidad, ya que estos universales son categorías de la modernidad para justificar la colonialidad. La defensa verbal de la democracia, por ejemplo, puede ser una excusa para reprimir y/o destituir las diferencias.

No sé si estará al tanto del debate mediático que ha supuesto en España un reciente anuncio del ministro de Cultura en el que indicaba que los museos españoles debían abandonar el marco colonial. El debate se ha polarizado sin llegar a considerar la complejidad del pensamiento decolonial. Se ha tratado de reducir a la simple cuestión de si los territorios administrados por las autoridades españolas eran colonias o no, o se ha recurrido a la supuesta amenaza de la «restitución» y el «expolio» de las colecciones de los museos españoles. ¿Cómo se puede evitar desde los museos estos debates que solo generan ruido? ¿Cómo abordar de una manera comprensible este «abandono» del marco colonial?

Sí, he leído las declaraciones de Ernest Urtasun en su momento. No he seguido los detalles, pero tres asuntos me llamaron la atención. Primero, el reconocimiento del ministro de Cultura de la colonialidad de los museos en España. Es importante que las políticas públicas estatales destaquen este aspecto, oculto por el progresismo autoritario (neo) liberal y el conservadurismo. Su asociación con Sumar y la izquierda española lo sitúa, a mi entender, en la larga historia de las tres ideologías mayores seculares moderno-coloniales: Conservadurismo secular, Liberalismo y Socialismo.

El hecho de que Urtasun creció y estudió en Cataluña, aunque en un colegio privado francés, me sugiere que su actual percepción de la colonialidad de la institución museo es un aspecto de un fenómeno más amplio. No hablo de determinismo biológico, sino de atmósferas culturales y del lenguaje que configura el sensorium de nuestros organismos.¹⁴ Por cierto, que crecer y ser educado en un determinado lugar no lleva automáticamente ni a la izquierda, ni a la derecha, ni al centro, pero sí configura el sistema de opciones. En Perú, por

¹⁴ «Lenguaje» es un concepto creado por Humberto Maturana que exploré en un capítulo de *Historias Locales/Diseños Globales. Colonialidad, conocimientos subalternos, y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

ejemplo, surgieron José Carlos Mariátegui, Aníbal Quijano y José María Arguedas, pero también Alberto Fujimori, Mario Vargas Llosa y Dina Boluarte; distintas respuestas a los mismos legados coloniales. Los organismos humanos somos seres vivientes modelados por dos factores concurrentes: las energías cósmicas que generan y mantienen la vida (*natura*) y los castillos imaginarios construidos por los organismos humanos (*cultura*)

Segundo punto: aunque la revelar de la colonialidad del museo por parte del Estado es bienvenida, no debemos confundir las políticas públicas estatales con la decolonialidad. El enunciado de Urtasun estaría alineado con la desmodernidad. La decolonialidad y el estado-nación no son buenos compañeros. Cuando el gobierno de Evo Morales y García Linera creó la Secretaría de Descolonización, fue un intento de controlar la decolonialidad. Algo similar ocurrió en el Gobierno de Maduro, pero no pasó de las reuniones iniciales. Las políticas estatales que revelan la colonialidad son bienvenidas, pero no son propuestas decoloniales, ya que el estado-nación es una institución moderna-colonial surgida después del Tratado de Westfalia (1648) para solucionar problemas europeos. El problema surge cuando el estado-nación se convierte en un instrumento de expansión colonial gubernamental, como el museo y la universidad lo son de la expansión colonial cultural.

El tercer asunto es una anécdota reveladora. Hace varios años, dicté una conferencia en Harvard. Después de la conferencia, en una cena con colegas y estudiantes, un prestigioso profesor español del departamento de Estudios Hispánicos comentó: «Usted habla de las colonias hispánicas en América. Pero en verdad no fueron colonias, fueron virreinos». Sonreí porque, en cierto sentido, tenía razón. Fueron extensiones del rey de España al virrey de los territorios controlados: el virreinato del Perú, el de Nueva Granada y el de Nuevo México. Este comentario me aclaró cómo la retórica de la modernidad (virreinos) oculta la lógica de la colonialidad (colonias). En ello aparece claramente la diferencia colonial y cómo esta diferencia habita los cuerpos, el de un español y el de un suramericano.

Una de las preocupaciones que ocupa a la profesión museística al referirse a la decolonización es la «restitución» de bienes culturales expoliados. ¿Qué papel puede jugar la «restitución» en la práctica decolonial del museo? Podemos recordar, por ejemplo, a Achille Mbembe, que se posiciona contrario a las restituciones al considerarlas un intento de los expoliadores por borrar las huellas del crimen; según él, las obras expoliadas deben permanecer en el museo para recordar las atrocidades cometidas. ¿Qué le parece esta opinión?

La perspectiva decolonial que profeso surgió en una historia local específica: las excolonias luso-hispánicas en América del Sur y el Caribe, y en los debates sobre la dependencia económica en la segunda mitad del siglo XX. En estos debates participaron brasileños, chilenos, peruanos y argentinos. La pedagogía del oprimido surgió en Brasil, la filosofía de la liberación, en Argentina, y la teología de la liberación, en Perú, propagándose también a Brasil. La dependencia no es solo económica, sino que abarca todas las áreas de la existencia, siendo sensorial y racional.

En este contexto, Aníbal Quijano abrió la perspectiva decolonial derivada, no me cabe duda; estuvo muy involucrado en los debates sobre la dependencia política, económica y subjetiva. Asumimos que la constitución de la idea de modernidad fue simultánea con la colonialidad, es decir, la destitución de todo aquello ajeno a la modernidad. Esta destitución genera conflictos, de los cuales surgieron tanto la resistencia como la re-existencia. La re-existencia es ejercida y vivida en los procesos reconstitutivos de lo destituido.

En 2009, participé en una experiencia interesante en el Museo de Göteborg (hoy, Museo de las Culturas del Mundo), organizada por la curadora argentina Adriana Muñoz. Se trataba de decidir qué hacer con la colección Niño Korín, adquirida en 1973, por Henry Wassén, en aquel entonces director del Museo Etnográfico, ya que el gobierno de Evo Morales solicitaba, por medio de la Embajada de Bolivia, su devolución.¹⁵

Una de las mayores enseñanzas que extraje de esta experiencia fue que la restitución, sin la reconstitución gnoseológica por parte de la población heredera de los relatos que acompañaban la creación y el uso de las piezas robadas o compradas por bagatela, mantiene el carácter objetual de las piezas. Los relatos y motivos que generaron la creación de las piezas mal podrían ser reconstituídos por antropólogas y antropólogos del Atlántico Norte. Eso ya lo han hecho. Una cosa es la memoria vivencial y otra la disciplina.

Además, la reconstitución al gobierno nacional de Bolivia, aunque el presidente fuera Evo Morales, podría reforzar el nacionalismo estatal en lugar de reconstituir las culturas de los pueblos originarios. La restitución también

¹⁵ Adriana Muñoz, editor. *The Power of Labelling*. Göteborg: Museum of World Culture. 2009. https://www.academia.edu/125987634/THE_POWER_OF_LABELLING
Ver también la entrevista con Adriana Muñoz acerca de «decolonization of data» y sus comentarios de la colección Niño/Korin. London: Goethe Institute, <https://www.goethe.de/ins/gb/en/kul/zut/her/ota.html>, s/f. Consultado en 03/02/2025.

necesita la reconstitución epistemológica que borre la diferencia colonial que convirtió las piezas en objetos.

En cuanto a la opinión de Achille, la entiendo como parte de los debates que la restitución provocó entre los africanos. Mi opinión es ajena a los debates en la historia local de África. Lo que digo se basa en mi experiencia y en la diferencia colonial anexa a toda pieza trasladada de las regiones colonizadas a los coleccionistas y museos de Europa.

«En la perspectiva decolonial, la restitución implica la reconstitución gnoseológica de los saberes tanto disciplinares como no-disciplinares en las memorias de las gentes, tan relevantes como los saberes disciplinares. Esto devuelve el sentido a las piezas restituidas y las «limpia» de los saberes museográficos europeos en los que fueron envueltas»

En las últimas décadas, los debates sobre la colonialidad de la modernidad han llegado a los gobiernos. Las actitudes de Urtasun y Macron, actores en Estados con una amplia historia imperial y colonial, son diferentes entre sí y distintas a la de Morales, entonces presidente de un Estado con una larga historia colonial. Entre Urtasun y Macron media la diferencia imperial intramuros, es decir, la imperialidad del norte y del sur, mientras que con Morales media la diferencia colonial. Estas cuestiones son relevantes para pensar y orientar la administración y gestión de los museos.

Habría que investigar más a fondo la actitud de los Estados africanos involucrados en la restitución, que no conozco. El asunto es complejo porque implica, por un lado, la política pública del Estado francés, que mantenía bases militares e intereses económicos en las excolonias del SAHEL, y la política pública del Estado español, cuyos vínculos imperiales con América del Sur y el Caribe se limitan a relaciones diplomáticas. Las declaraciones de Urtasun no implican restitución, sino reconocer y abordar la colonialidad de los museos. Para Morales, la restitución de piezas de la civilización aymara significaba un apoyo para la reconfiguración del Estado nacional en Estado plurinacional. Además, hay que considerar las políticas de administración y gestión de los museos en la restitución de piezas en sus relaciones con el Estado.

En la perspectiva decolonial, la restitución implica la reconstitución gnoseológica de los saberes tanto disciplinares como no-disciplinares en las memorias de las gentes, tan relevantes como los saberes disciplinares. Esto devuelve el sentido a las piezas restituidas y las «limpia» de los saberes museográficos europeos en los que fueron envueltas. Este asunto es independiente de las políticas públicas de los Estados e involucra la política de las instituciones que acogen las piezas restituidas. No se trata solo de exhibir las piezas en instituciones, sino de reconstituir los saberes de los cuales fueron despojadas en el momento del robo o adquisición para su trasplante a instituciones y países que las convirtieron en objetos interesantes o curiosos.

Un gesto ligero, mínimo. La potencia de lo –casi– imperceptible en un museo de antropología

> **Fernanda Celis**

Miembro científico de la École de Hautes Études Hispaniques et Ibériques
Casa de Velázquez

RESUMEN: Los museos de etnografía nos ponen delante de alteridades lejanas en el tiempo, en el espacio y en el sentimiento. El presente texto describe prácticas expográficas que acercan esas alteridades mediante recursos narrativos, comprendiendo estos gestos como una forma de acción descolonial. En concreto, se explora el caso de dos objetos extraeuropeos, un cuadro de castas y un tocado de plumas, que han sido expuestos, bajo diferentes lógicas, en el Museo Nacional de Antropología de Madrid.

PALABRAS CLAVE: museos, descolonización, presente, exposiciones, museología, escritura de la exposición

ABSTRACT: Ethnography museums place us in front of alterities that are distant in time, space and feeling. This text describes exhibition practices that approach these alterities through narrative resources, understanding these gestures as a form of decolonial action. Specifically, it explores the case of two extra-European objects, a *caste* painting and a feather headdress, which have been exhibited, under different logics, at the National Museum of Anthropology in Madrid.

KEYWORDS: museums, decolonization, present, exhibitions, museology, exhibition writing

En tiempos recientes, la descolonización de los museos ha pasado a formar parte de la agenda cultural en España, reavivando debates que, aunque por momentos se muestran como nuevos, hunden sus raíces en desasosiegos centenarios. La herida de la identidad nacional: la España de la leyenda negra y la España orgullosa de la gesta civilizadora no parecen más que reeditar un enfrentamiento en el que el pasado, visto desde el presente, se materializa en silicio y en medalla. ¿Qué objeto de los dos elegimos exponer? Esa es la pregunta que nos hacemos en el presente, la pregunta que quisiéramos que respondan los museos, aunque cualquier respuesta resulte irremediabilmente incorrecta (aunque no errónea).

No vamos a entrar en el debate de si es necesario o no descolonizar los museos. No caeremos tampoco en las redes semánticas que buscan atrápanos para resolver sus acertijos –¿fueron diferentes las colonias de España a las de otros países de Europa?, ¿comerció este país con esclavos?, ¿es pertinente descolonizar una historia de hace cinco siglos?–. Estas preguntas, aunque apasionantes, tienen respuestas que van mucho más allá de los museos. Es más, desde mi punto de vista, querer responder a la descolonización simbólica del mundo, centrando el debate en los museos (y cerrándolo incluso más, al reducirse a los de etnografía, y aún más, a sus colecciones), es olvidar que la «colonialidad»,¹ aquello que posibilita la colonización, es una lógica inmaterial, que vive de maravilla *fuera* de los museos, exorcizada de los objetos etnográficos, en nuestras casas, escuelas, parejas, gobiernos, trabajos. El museo, y tal vez esa es su cruz, lo que tiene son los *testigos*, los rastros materiales de la colonialidad que operó, y opera, en el mundo en el que vivimos. ¿Qué hacer con ello? Creo que es una pregunta más ajustada –y por ello puede que más justa–, que debemos hacernos. Tal vez, siendo irreprochablemente finos, tendríamos que hablar de –como dicen Julien Bondaz y Sarah Frioux-Salgas– «descolonializar» los museos, más que de descolonizarlos.² El neologismo está disponible; la polémica, servida.

1 El concepto de colonialidad ha sido acuñado por el grupo llamado «grupo modernidad/colonialidad» que reúne a intelectuales como Aníbal Quijano, Walter Dignolo o Ramón Grosfoguel. Una publicación que recoge líneas claves del pensamiento descolonial latinoamericano es: Palermo y Quintero (2014), *Aníbal Quijano, textos de fundación*. Buenos Aires, Ediciones del signo.

2 BONDZ, Julien y FRIUX-SALGAS, Sarah (2022), «Utopies, continuités et discontinuités muséales à l'ère des décolonisations», *Gradhiva*, 34. Disponible en línea: consultado en línea el 23 diciembre 2023.
<http://journals.openedition.org/gradhiva/6304>

Entonces, de lo que estamos hablando es de algo tan simplemente complejo como de «qué hacer con el pasado en el presente». Porque eso son los museos: lugares del pasado en el presente, no solo heterotopías, como nos los presentó Michel Foucault,³ sino, a su vez, paradojas heterocrónicas, como las ha pensado Peter Pels.⁴ «En un espacio, en estos mil metros de exposición –imaginemos la voz de la audioguía– caben todos los tiempos». Todos los tiempos tocándose unos con otros, descargando sus materialidades unos en otros, contagiándose. Pero si bien –por simple matemática, por la acumulación que conlleva su función como conservadores de objetos inalienables– los museos están llenos de cosas del pasado, su papel actual, cada vez más compartido y aceptado, es el de estar al servicio del presente, anclados en él, y en el deseo de ser significativos para la presencia de sus visitantes. El trabajo de los museos, aunque fundamentalmente material, visible, tangible y evidente, no es más que el que invisiblemente se opera en todos los aspectos de nuestras vidas, el de negociar el lugar que ocupa el pasado en el presente, cómo lo entendemos, lo ordenamos, y nos posicionamos con respecto a él.

He ahí un primer descentramiento de los museos: son lugares del pasado en el presente, pero añadamos un segundo descentramiento. En el caso de los museos de etnografía, son lugares de lo Otro en lo propio, de lo extraño en lo familiar, del allá en el aquí. ¡Qué lejano resulta lo que muestran los museos de etnografía! No solo está velado por la distancia del pasado –quién sabe *ahora* cómo ponerse un polisón–, no sólo extraño por pertenecer a otras culturas –quién sabría *aquí* lo que es un *eyema bieri*–, y no sólo por ser raro,

3 cf. La conferencia de Foucault de 1976 que trata sobre las heterotopías se recoge en la publicación póstuma: Foucault, Michel (2004), «Des espaces autres», en *Empan*, vol. 2, n° 54, pp. 12-19. Disponible en la dirección URL:

<https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>

[en línea] consultado el 16 de enero de 2025.

La noción de heterotopía aplicada específicamente a los museos de etnografía, es revisitada por Fernando Estévez en: Estévez González, F. (2015). «El futuro ya pasó, el presente está por venir. Heterotopía y modernidad paradójica en los museos de Canarias», conferencia de clausura del Encuentro de Museos de Canarias, en el Museo de la Naturaleza y el Hombre de Santa Cruz de Tenerife, celebrado el 12 y el 14 de noviembre de 2015. Disponible en línea: consultado el 12 de enero de 2025.

<https://www.museosdetenerife.org/assets/downloads/file-741-6b358b2f47.pdf>

4 Peter Pels habla de los museos como paradojas heterocrónicas en su conferencia de inauguración al ciclo «Museum Temporalities, Time, History and the (ethnographic) museum». PELS Peter, *Museum Temporalities*, Research Center For Material Culture, Amsterdam, 29min, 15 de febrero de 2016. Vídeo disponible en línea: consultado el 12 de enero de 2025.

<https://youtu.be/dKuh-iOZUFg?feature=shared>

en el sentido de único, singular, especial... valores tan buscados por la lógica museal; no sólo son todas esas distancias las que en un museo de etnografía operan un extrañamiento,⁵ un alejamiento, entre quienes estamos aquí y aquello que (paradójicamente) tenemos delante. También operan otras formas de distanciamiento simbólicas, la distancia que se necesita para cristalizar la diferencia, para crear el exotismo, para asegurar la objetividad. Todas estas operaciones, enraizadas en las formas de conocer, crear, nombrar y dar a ver en los museos, tienen origen en un marco moderno-colonial y sirven a su lógica. Es una política de la distancia,⁶ del alejamiento de todo aquello que está en el sujeto, de creación de la diferencia, tanto por pertenecer a otro tiempo como a otro espacio, a otra cultura, a otras formas y a otras estéticas. Por unas cosas y por otras, los museos de etnografía no solo son lugares de objetos lejanos, sino lugares de creación de distancias. Temporales, geográficas y simbólicas.

Entonces, de lo que estamos hablando es, no solo de qué hacer con el pasado en el presente, sino qué hacer con todo lo Otro, con todo eso que no es el aquí, el ahora, lo propio, el yo. Es siguiendo esta lógica como podemos considerar que una forma de descolonización, de operar en lógicas que escapan a la colonialidad, es mediar entre las distancias, es repensar las dicotomías y, en suma, renegociar la relación con la alteridad.

Las colecciones de los museos etnográficos, como todos sabemos, tienen muchas veces un origen colonial (por pertenecer a ese marco histórico-político), y proceden de relaciones no sólo asimétricas, sino propiamente violentas. En el movimiento descolonial que se ha propagado entre los museos europeos se ha acordado una atención importante a conocer estos orígenes de las colecciones, a buscar comprobar la legitimidad (o la ausencia de esta) que tiene un museo sobre un cierto objeto, para poder asegurar su continuidad en las colecciones o abrir la posibilidad de devolverlo –bajo marcos diferentes: restitución, repatriación– a aquellos a quienes legítimamente pertenecería.

5 Sobre la noción de extrañamiento de Ginzburg, ver: Landi, Sandro (ed.) (1983), «L'étrangement : Retour sur un thème de Carlo Ginzburg» en *Essais, Revue interdisciplinaire d'Humanités*, número fuera de serie.

6 La crítica de la construcción de los objetos de la antropología en un tiempo fuera del tiempo compartido fue abierta en los años ochenta en la obra de Johannes Fabian. Aunque la reflexión de Fabian no estaba dirigida a los museos sino más bien a la producción de conocimiento antropológico académico a partir de la experiencia de trabajo de campo, su obra ha sido ampliamente recuperada para comprender la negación de la contemporaneidad de la alteridad, que es común en los museos de etnografía. Ver: Fabian, Johannes (1983). *Time and the Other, how anthropology makes its object*, New York: Columbia University Press.

Estas iniciativas de «investigación de procedencia» de los objetos, han aportado informaciones valiosas para esclarecer estos orígenes y dar cauce a solicitudes que reparen simbólicamente los pasados violentos. El caso del informe Savoy-Sarr,⁷ encargado por el gobierno francés para conocer los orígenes de una gran cantidad de objetos africanos en las colecciones nacionales, se enmarca en esta lógica, y uno de sus resultados fue la restitución de la colección de bronce del reino de Abomey, custodiados y expuestos hasta entonces en el parisino Musée du Quai Branly-Jacques Chirac.⁸ La observación de este caso nos permite comprender cómo la restitución de unos bienes –cuyos orígenes de pillaje han sido debidamente probados– puede resultar, por un lado, una acción descolonial (desde el punto de vista del país que los recupera) mientras que el museo despojado de estas colecciones continúa inalterado en la colonialidad de sus estructuras, de sus gestos, de sus prácticas y sus representaciones. Inalterado en la colonialidad de sus potentes mensajes capaces de llegar a tanta gente.

La experiencia nos confirma que más allá del contento para unos, descontento para otros, que implican las acciones de restitución de colecciones, estas pueden ser el vehículo para la creación de una retórica de buena conciencia: reduciendo la colonialidad hasta atraparla entre las cuatro paredes de los museos y materializándola en sus colecciones, se consigue pasar en silencio sobre las prácticas, gestos y estructuras profundamente coloniales que perviven en el corazón de los museos (al mismo nivel que en otras partes de nuestras vidas, como apuntaba antes). Al final, algunas de estas iniciativas se clausuran con una mediática foto en la que vemos a los poderes públicos de países colonos y colonizados estrechándose una mano mientras en la otra sostienen el objeto contencioso cuya desaparición de las colecciones pretendidamente «descoloniza el museo».

Por ello, resulta importante ampliar el espectro de análisis y dedicar una especial atención al medio de comunicación más propio de los museos,

7 El 28 de noviembre de 2017, en una conferencia en la Universidad de Uagadugú (Benín), el Presidente de la República Francesa, Emmanuel Macron, hizo las siguientes declaraciones: «Quiero que en un plazo de cinco años se den las condiciones para la restitución temporal o definitiva del patrimonio africano a África. (...) El patrimonio africano no puede ser prisionero de los museos europeos». A partir de entonces, se encargó la investigación que dio lugar al *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique*, elaborado por Felwine Sarr y Bénédicte Savoy. El informe completo, consultado en línea el 10 de agosto de 2020, puede descargarse en la URL: <https://bj.ambafrance.org/Telecharger-L-integralite-du-Rapport-Sarr-Savoy-sur-la-restitution-du>

8 En octubre de 2021, el Museo du Quai Branly-Jacques Chirac realizó una exposición temporal para mostrar por última vez el tesoro de Abomey, antes de su restitución a Benin.

de creación de representaciones de la alteridad: las exposiciones. Identifiquemos en ellas los gestos que son más inaprensibles, que están naturalizados en sus prácticas y también en los ojos de sus visitantes. Es precisamente el carácter velado de estos gestos, su falta de frontalidad, su neutralidad aparente, lo que ha hecho especialmente poderosas estas prácticas expográficas cargadas de narrativas y retóricas coloniales. Por ello, en este texto abordaremos gestos de naturaleza igualmente discreta, acciones *humildes* (entiéndase como un halago), que, sin pretensiones grandilocuentes, sin posado ante cámaras, sin estridencias, dinamitan la colonialidad del museo. Desarticular los impensados coloniales, trabajar sobre lo que está fuera de campo, cambiar el ruido de fondo al que nos hemos acostumbrado tanto que ya no escuchamos... es descolonizar desde dentro la institución. Estos gestos mínimos, que trabajan a profundidad, reformando lo que no se pone en cuestión, lo naturalizado y lo aparentemente inocuo (las formas de nombrar, los usos del tiempo, la construcción alejada de los objetos), tienen una gran potencia para establecer, desde la sutileza, una retórica descolonial que cala (con la misma fuerza silenciosa que nos ha moldeado la colonialidad) en el imaginario colectivo. Pongamos un ejemplo.

La detención del testigo

La exposición permanente del Museo Nacional de Antropología de Madrid está dividida por áreas culturales. A simple vista, pareciera que la repartición estuviera hecha por continentes, siguiendo una lógica geográfica de apariencia neutral (aunque sabemos que ninguna clasificación es neutral); pero basta una segunda mirada para darse cuenta de que las áreas culturales no son «Asia, África y América» (la exclusión de Europa en los museos etnográficos es ya todo un clásico), sino que Asia es más bien Filipinas. Filipinas fue colonia de España, circunstancia por la cual se conservan en este país tan prolíficas colecciones. Este condicionamiento colonial, presente en el primer nivel de lectura del discurso expográfico, es decir, en la forma en la que se clasifican los objetos en el espacio, no se explica en la propia exposición. Sirva este como un mínimo ejemplo de los diversos rastros coloniales silenciados que podemos encontrar mirando con un poco de detenimiento la exposición permanente. Sin embargo, sabemos que el Museo Nacional de Antropología busca desde hace tiempo reformularse. En efecto, su director actual, Fernando Sáez, fue uno de los primeros miembros del cuerpo de museos estatales, de España en significarse públicamente en pro de una descolonización de los museos, que pasa por la revisión crítica de la historia que cuentan. Si bien la intención

de refundar completamente la exposición permanente sigue siendo un proyecto por desarrollar,⁹ en el museo se han llevado a cabo diversas acciones, exposiciones temporales, actividades públicas, talleres, etc., y algunos cambios en la exposición permanente,¹⁰ que trabajan desde esta óptica. El caso que propongo en este texto no es, a mi conocimiento, reivindicado como una acción descolonial en sí, pero creo importante llamar la atención sobre gestos como este, especialmente ricos científicamente.

La sala de América del Museo Nacional de Antropología [Fig. 1] –segunda planta, a nivel casi del techo– es probablemente la que más ha cambiado en los últimos años.¹¹ Lo sé porque durante el trabajo de campo que hice para la tesis doctoral visité tantas veces la exposición que casi sabía de memoria dónde estaba cada objeto de la sala. Un día, en una visita, noté que uno de ellos, un «cuadro de castas», había desaparecido y había sido sustituido por un tocado de plumas. Al redactar la tesis, consultando la documentación fotográfica que había hecho cuando el cuadro de castas estaba expuesto y leer el texto que se desplegaba en su cartela, algo retuvo mi atención, algo me pareció muy diferente entre el tratamiento del cuadro de castas y el del tocado de plumas que se exponía ahora¹². El cuadro (que ya no está expuesto) se acompañaba de la siguiente explicación:

-
- 9 El Ministerio de Cultura, en diálogo con el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología, designó en el primer semestre de 2024 una comisión de expertos para la evaluación de cada una de estas instituciones. Dichos expertos, de orígenes y formaciones muy diversas, entregaron a finales de ese año sus reportes para comenzar el proceso de descolonización de estos museos. Para conocer la composición de las comisiones ver: Kosch, Tommaso y Marcos, Ana, «Cultura impulsa dos comités de expertos para actualizar y descolonizar el Museo de América y el de Antropología», *El País*, 7 de julio de 2024 <https://elpais.com/cultura/2024-07-07/>
- 10 La conservadora de la colección americana en el Museo Nacional de Antropología, Patricia Alonso Pajuelo, reflexiona sobre los cambios que se han llevado a cabo en la exposición permanente y hacia donde deberán tender estas acciones cuando se proponga una nueva exposición en el texto «Pensando en la nueva exposición permanente del Museo Nacional de Antropología Repensando el MNA».
- 11 Los cambios en el discurso de esta sala dejan ver una clara intención en re-elaborar el punto de vista desde el que se construye el relato de la exposición permanente, aunque los márgenes y restricciones impuestas por el formato de dicha exposición sigan siendo los mismos.
- 12 Retomo este caso que propuse en mi tesis doctoral. Tanto la tesis como el libro publicado a partir de esta están redactados completamente en francés, por lo que encuentro oportuno recuperarlos y ampliarlos, esta vez en español y en el marco del estado actual de la descolonización de los museos en España.

La pintura de castas o mestizaje es un género que surge en el Virreinato de la Nueva España en el siglo XVIII, tenía por objeto representar el mestizaje surgido de la unión de españoles, indígenas y africanos. El afán taxonómico de la Ilustración llega con estas obras también a clasificar a los seres humanos. Generalmente son series de dieciséis cuadros que siguen un esquema muy similar: mujer, hombre y el fruto de su unión. Los cuadros están numerados y tienen un orden que suele comenzar con la unión de español e india, que produce mestizo como en este caso. Su iconografía tiene un importante valor documental para conocer cómo era la indumentaria y el adorno personal de la época, así como el mobiliario, utensilios domésticos y alimentos, al tiempo que introduce aspectos externos, como elementos de la flora local. Estas series también suponen un acercamiento a las costumbres y oficios de la época, que aparecen representados en ellas. Este cuadro pertenece a una serie de castas realizada en la segunda mitad del siglo XVIII por el pintor mexicano Joaquín Magón, uno de los artistas más reconocidos de este género. Es el número uno de la serie, la obra representa la unión de español e india que produce mestiza.¹³

Analizar este texto nos permite comprender tanto el estatus del objeto, como la lógica museográfica subyacente en la exposición. Las primeras líneas, que sitúan las pinturas de castas como productos del pensamiento ilustrado, ofrecen una información en fase con la Historia como disciplina, que nos habla del objeto en su contexto de origen. Enseguida, el texto recoge información más típica de la Historia del Arte, describiendo los aspectos generales de las series de castas para luego destacar la importancia y el valor iconográfico del cuadro. Finalmente, y siguiendo en esta línea, se presenta al autor de la obra, sus orígenes culturales y el periodo de producción del objeto. A la luz de este texto veremos entonces que la obra es movilizada en el discurso museográfico (elegida para ser expuesta) principalmente por dos motivos: por su valor como «documento de su contexto de origen» –información como: «gracias a esta pintura podemos saber cómo comía la gente, qué frutas existían, cómo se vestía en aquella época», etc.– y por su valor patrimonial –normalmente el que hace referencia a la importancia de la obra, su singularidad, la pertenencia a una colección o una escuela–.

Esta comprensión de los objetos del museo como documentos es la que prima en las museologías científicas, en los museos de disciplinas como la historia, la

¹³ Texto en la cartela del cuadro en el año 2016.



FIG. 1. Sala «América» del Museo Nacional de Antropología de Madrid, en 2016, antes de que la pintura de castas fuera sustituida por el adorno de plumas.

Foto: Fernanda Celis

[> Volver al artículo](#)

arqueología, las ciencias naturales o la etnografía. El estatus del objeto es el de «testigo»¹⁴ Testigo del tiempo del que proviene, del espacio del que proviene, de la cultura de la que proviene. En el caso de este cuadro de castas, como vemos, el objeto se comprendía «exclusivamente» como documento de un espacio, un tiempo, una cultura, «otra». Testigo, embajador de otros mundos, viajero en el tiempo que nos permite acceder a una realidad ausente, desaparecida «aquí» en el museo. Esta es, en general, la forma en la que se presentan los objetos en la exposición permanente del Museo Nacional de Antropología, como en muchas otras exposiciones permanentes de museos de ciencias, justificando la presentación del objeto como soporte para el conocimiento de una la realidad lejana, ausente, la realidad del «contexto de origen del objeto».

¹⁴ A este respecto, James Clifford reflexiona sobre los términos jurídicos utilizados por los etnógrafos en sus descripciones, ver: Clifford, James. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge Massachusetts/London: Harvard University Press. Para una vista general sobre el nacimiento del objeto como testigo, ver el subcapítulo «Le poids génétique d'un objet dit témoin», p. 105, en : Celis, Fernanda. (2024). *Musées d'ethnographie et temps présents*. Col. Musées-Mondes, Paris: La Documentation Française.

Esta información, que normalmente encontramos en los catálogos e inventarios, la información que (idealmente) genera el objeto como soporte de conocimiento, en el caso que nos ocupa, se calcaba al pasar a la exposición. El objeto no mutaba al salir de los almacenes y pasar a formar parte de un discurso museográfico, asumiéndose, entonces, que su identidad, su función, su estatus, su importancia, la justificación de su presencia en la exposición, es la misma para el investigador que para el visitante, la misma en los almacenes que en las vitrinas, es decir, que si leemos este objeto con los conocimientos necesarios, accederemos a una realidad ausente que el objeto guarda en él, una realidad alterna, desconectada del presente, del aquí de la exposición, del ahora del visitante que tiene delante.

Entendido así, el objeto solo está autorizado para hablar desde la distancia de aquellos otros mundos que le vieron nacer. Poniendo en valor sólo su función como documento fuera de este tiempo y de este espacio, se vela su presencia aquí y ahora, delante del visitante, se impide vislumbrar la relación de copresencia que de facto existe en la sala. Un efecto de esta desconexión con el visitante puede ser simplemente la pérdida de interés al no tener un espacio en el que inscribir, un puente con el que enlazar, lo otro con lo propio. Luego, a nivel científico, podemos pensar que, fijando al objeto en su tiempo, en su espacio, en su significado interno para la cultura «otra», se anula completamente una parte de la vida del objeto, de su significado y de su potencia, que es igualmente importante, valiosa y válida: lo que el objeto es aquí y ahora, en el lugar en el que nos encontramos, en el presente. Porque, aunque (en el mejor de los casos) este objeto/documento de lo «otro» guarde en su alma la espectral visión de un mundo desaparecido, no podemos negar su presencia delante de nosotros, formando parte del mundo de los visitantes que lo estamos mirando. Ese objeto del pasado forma parte del presente, este objeto de lo «otro», tiene un significado en lo propio, simplemente que el prisma desde el que se le mira, el relato en el que se construye, está abocado a la desconexión, al alejamiento.

Tratado así, abordado así, ese cuadro de castas, testigo de esos otros tiempos, lugares y costumbres, estaba detenido lejos de aquí, paralizado en su contexto. Así, inmovilizado, aparecía desconectado del mundo en el que se encuentra, de la exposición en donde se despliega, de las colecciones patrimoniales españolas a las que pertenece hoy, de los visitantes que lo tienen delante. Su identidad

como *expôt*,¹⁵ como parte del relato de la exposición (un relato que siempre está elaborado desde el presente), quedaba anulada. El pasado, ausente, se volvía «todo», el presente, el aquí y ahora, se diluía en la nada.

Un gesto mínimo

La otra mitad de las cosas, la que me hizo evidente la parte faltante en el relato anterior, surgió entonces al comparar el texto de la cartela del cuadro de castas, con la del objeto que vino a sustituirlo en la exposición permanente, el tocado de plumas [Fig. 2]. El texto del tocado dice:

Para los pueblos indígenas de las Llanuras, lucir un tocado de plumas de águila era un símbolo masculino de honor y prestigio fruto de la destreza militar, razón por la cual sólo los guerreros más experimentados podían llevarlo. Para liderar un grupo, había que ser un guerrero experimentado: por eso los líderes llevaban tocados como éste. El tocado de plumas de águila representaba el valor, el respeto, el orgullo y el éxito. En la batalla, las plumas ofrecían una protección sobrenatural contra el enemigo, ya que en ellas residía el poder protector del águila. Incluso cuando los nativos de las Llanuras fueron confinados en reservas, los hombres influyentes siguieron llevándolas. Muchas culturas indígenas que no utilizaban este tipo de adorno las adoptaron en el siglo xx. Hoy en día, las comunidades indígenas regalan adornos de plumas de águila a los soldados que regresan de Afganistán o Irak, así como a hombres prominentes.¹⁶

Los indicios son sutiles y, probablemente, como decía al inicio del texto, es esta sutileza, este no romper la cosa sino alterar completamente su sentido con un gesto mínimo, de donde proviene su fuerza. El texto comienza por situar la función simbólica del objeto en su contexto de origen: un tiempo «otro» (en el pasado), un lugar «otro» (los Estados Unidos de América), una cultura «otra» (los indios de las Grandes Llanuras). Poco a poco, el alma del objeto empieza

¹⁵ El *expôt* es un «concepto que se refiere a todos los objetos en el sentido más amplio, incluidos los materiales visuales, sonoros, táctiles u olfativos, susceptibles de transmitir un significado en el contexto de la exposición» (traducción del francés hecha por mí). Gonseth, Marc-Olivier. (2010). «L'illusion muséale», en Gonseth, Marc-Olivier et al. (éd.), *La Grande illusion*, p. 157, catálogo de exposición. Musée d'ethnographie de Neuchâtel, del 21 de octubre del 2000 al 21 de octubre 2001. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.

¹⁶ Texto en la cartela Adornos de plumaria, exposición permanente del Museo Nacional de Antropología, 2019.



FIG. 2 Adorno de plumas expuesto en la Sala de América. Exposición permanente en el Museo Nacional de Antropología, 2019.

Foto: Fernanda Celis

[> Volver al artículo](#)

a alejarse de su materialidad, empieza a abandonar ese contexto de origen para moverse, para acercarse. Dejando de ser solo testigo, convirtiéndose en viajero, comienza a hablar también de otro tiempo y otro espacio, que no son el contexto de origen, que siguen estando lejos de aquí y ahora (aunque menos): un tiempo en el que: «cuando los nativos de las Llanuras fueron confinados en reservas, los hombres siguieron llevándolas» (las plumas). Es más, en este punto, el objeto no es solo testigo de aquello que no es su tiempo, sino que representa también una historia de discontinuidad, de cambio cultural, perceptible en la mención de la «recuperación» de su uso en otros tiempos, como cuando leemos: «Muchas culturas indígenas que no utilizaban este tipo de adorno las adoptaron en el siglo XX».

El objeto se sigue despegando de su materialidad. El cordón de plata aguanta y llega a encontrarnos en el «hoy en día» (como leemos en la apertura de la última línea del texto), insertándose en un presente contemporáneo, en el sentido de que sujeto y objeto comparten un tiempo común. Esta inserción del objeto en el presente es generada en un gesto mínimo, apelando a referentes globales, señalando la pertenencia a un solo mundo, con construcciones como: «las comunidades indígenas regalan adornos de plumas de águila a los soldados que regresan de Afganistán o Irak», que recuperan –desvelan– la relación, la conexión del «aquí» y el «ahora» con el «allá y entonces».¹⁷ Así, el texto enlaza el tiempo del objeto con el mío –la lectora, la visitante– llevándolo de viaje a mi encuentro.

La visión del objeto expuesto recogía ahora no sólo su materialidad (representante de la ausencia), sino que, alejándose de ella, en su viaje astral, espectralmente el objeto representaba el presente. El presente con un objeto del pasado. Este gesto, infectado con un germen al que solemos huir, el anacronismo, libera al objeto de su función de exclusivo testigo de ahí y entonces (función que no se niega sino que se amplía), enriqueciendo sus significados en otros contextos: el contexto temporal más cercano –el de una historia de recuperación en el siglo XX– y el contexto de un presente –el de hoy en día–. No es un presente desconectado del presente del visitante, sino un presente contemporáneo, en la medida en la que se inscribe en un marco con el que el visitante puede compartir referentes. En suma, esta manera de construcción del objeto prima la relación entre este y el visitante. Resistiéndose a detener a los objetos como testigos, hace un uso heurístico del anacronismo,

¹⁷ Retomamos las nociones de *There and Then*, usadas en la obra *Time and the other*, de Johannes Fabian, citada más arriba.

recordándonos la posición de Walter Benjamin cuando proponía presentar las obras no solo en su contexto de origen –o sea, la cosa en su tiempo–, sino darles sentido «en el tiempo que las conoce, es decir, en nuestro tiempo».¹⁸

Al primar la función expográfica del objeto poniendo en valor la exposición como lugar de presencia y dando importancia a la dimensión relacional de la construcción de la realidad, la cosa expuesta deja de ser un «valor estable», importante únicamente por el conocimiento objetivo desconectado de la subjetividad de quien lo tiene delante, y se enriquece en su encuentro con el visitante por la relación que se establece al ponerlo en presencia de alguien. Superando su papel de objeto-documento, el ornamento de plumas se presentaba como *expôt*. Al revelar su presencia, su existencia en el presente, el objeto no sólo se exhibía por su valor como documento de su tiempo, sino que se hacía evidente su lugar en el nuestro.

Con un gesto, el del acercamiento, el texto me había devuelto al presente, al mundo que compartimos ese tocado de plumas y yo. Señalando mi propia presencia en este lugar y este tiempo (el aquí y el ahora, el *origo*), se hacía evidente mi subjetividad, el tiempo y el lugar desde el que miro. Se desvelaba la existencia de un punto de vista: el mío. Es esta conciencia de la presencia la que parece susurrar que, si miro desde «alguna parte», aquello mirado, nunca será solo «lo mirado», sino aquello «mirado por mí». ¿No es esto una desestabilización de la objetivación de las culturas «otras»?

La conciencia de mirar desde aquí y ahora para entender el allá y el entonces, sugiere un cierto equilibrio entre el pasado y presente, que hace que la dicotomía, la separación entre ambos, pese menos y nos acerquemos a aquello que en palabras de Marshall Sahlins es «la síntesis indisoluble de pasado y presente, del sistema y el acontecimiento, de la estructura y la historia».¹⁹

¿No es esto, una desarticulación del pensamiento moderno-colonial?

¹⁸ Benjamin, Walter. (1931). *Histoire littéraire et science de la littérature*, en Benjamin, Walter. *Œuvres*, tome II, p. 283. (Folio, essais. 2000). Paris: Gallimard.

¹⁹ Sahlins, Marshall. (1988). *Islas de la historia: la muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*, p. 144. Barcelona: Gedisa.

Conclusión

Los museos, todos, no sólo los de antropología, son instituciones nacidas en una lógica colonial. Su proyecto, su forma de conocer y dar a conocer, está marcado por la colonialidad. Es en este sentido como podemos comprender a Walter Mignolo cuando habla de que descolonizar el museo es imposible.²⁰ Descolonizar el museo, efectivamente, lo convertiría en otra cosa, en algo que tal vez no podría llevar el mismo nombre. No obstante, la descolonización comprendida como proceso, como idea a la que se tiende (como cuando x tiende a...), no es solo posible sino deseable. Trabajar en este sentido, con esta conciencia, incluye revisar los gestos mínimos, las lógicas más naturalizadas en nuestras prácticas, los impensados en nuestras formas de conocer y dar a conocer los objetos científicos.

La construcción alejada del objeto en las ciencias humanas, y su cristalización en la figura del «objeto-testigo», como se le ha llamado en antropología, forma parte de las lógicas moderno-coloniales que subyacen en los fundamentos de los museos. Aprendidas sin cuestionar, estas prácticas terminan por fosilizarse y por reducir nuestro hacer científico a la reproducción de esquemas: la concepción del anacronismo como una «falta de ortografía» en la escritura de la historia, como dice François Hartog, es una de ellas.²¹ La construcción alejada de los objetos, la desconexión entre el pasado y el presente, como forma de apariencia científica es, desde luego, otra. La confusión entre rigor científico y textos crípticos desconectados del visitante, una más.

El análisis de los casos aquí presentados nos permite recordar que el alejamiento, la extrañeza, el exotismo, no son inherentes al objeto, sino más bien deudoras de la forma en la que se construyen los objetos. Un cuadro de estética occidental puede resultar más lejano y desconectado de nosotros que un tocado en plumas –¡plumas!, material emblemático del exotismo–, según la forma en la que se le trata. La capacidad que tienen los museos para abrir la realidad del aquí y el

²⁰ Así lo afirmaba en su reciente conferencia *La modernidad de los museos y la colonialidad de sus expresiones* que inauguró el seminario «Museos, Colecciones y Memoria. Diálogos interculturales para la descolonización», celebrado en el Museo de América y en el Museo Nacional de Antropología consecutivamente los días 23 y 24 de octubre de 2024.

²¹ Hartog explica que precisamente la preocupación por no cometer errores de anacronismo (como si fueran errores gramaticales) es un síntoma de la temporalización del tiempo. Hemos creado espacios estancos para organizar el tiempo, y nos cuidamos de separarlos, de mantener el orden y de no mirar nunca el pasado con los ojos del presente. Hartog, François. (2010). «La temporalisation du temps: une longue marche», pp. 9-30. En André, Jacques; Dreyfus-Asseo, Sylvie y Hartog, François (dir.), *Les récits du Temps*. Paris: Presses Universitaires de France.

ahora para establecer lazos, puentes, narrativas que nos acerquen a eso que, en efecto, tenemos tan cerca, delante, encerrado en una vitrina, es una capacidad de dinamitar, desde dentro, un instrumento del pensamiento colonial.

Este gesto mínimo conlleva algunos efectos poderosos. Desde mi punto de vista, lo más interesante de buscar recuperar el «acercamiento» es que esto nos permite escapar del pensamiento dicotómico –basado en el alejamiento, en la desconexión– y por tanto escapar también de operaciones como la temporalización del tiempo y el presentismo²² que resulta de separar el pasado del presente y trazar una línea divisoria entre ellos, lo que achata la realidad multitemporal del mundo. Recuperar el acercamiento, la relación entre los tiempos, los mundos, las realidades diversas, no borra las fronteras de la diferencia, sino que, concentrándose en la porosidad de las cosas, muestra el artificio de la línea continua que modernamente hemos impuesto para ordenar las cosas. Esta forma de entender y presentar los objetos –metonimias de lo «otro» y por tanto una forma de construir, entender y presentar la alteridad– reconoce y hace patente la presencia del pasado en el presente –revelando la inútil y sobre todo artificial tarea de intentar separar los tiempos–, desdibuja las líneas divisorias entre modernidad y tradición –mostrando la tradición como una práctica mutante, dicha siempre desde aquí y ahora–, des-exotiza los objetos –insertándolos en una lógica conectada con la del visitante que los mira–. Este camino, esta conexión entre el hoy y el ayer, entre lo impreciso «de siempre» y lo puntualmente nuevo, entre lo ajeno y lo propio, es un gesto descolonial centrado en la puesta en relación del objeto con el visitante, del objeto con el mundo que habita y, más aún, centrado en la puesta en evidencia de esa relación que existe, de esa co-presencia del objeto y del sujeto, en un lugar preciso: la sala de exposición.

Bibliografía

ALONSO PAJUELO, PATRICIA. (2018). «Pensando en la nueva exposición permanente del Museo Nacional de Antropología, Repensando el MNA», en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 20, pp. 126-148.

²² Presentismo es el nombre dado por François Hartog al régimen de historicidad que, cercano a las nociones de espacio de experiencia y al horizonte de expectativa formulados por Reinhart Koselleck, nos explica una forma de experimentar el tiempo marcada por un pasado y un futuro de los que desconfiamos, tanto cuando nos asustan por inciertos, como cuando se vuelven previsibles y su predicción es catastrófica. Nos anclamos en un presente que se convierte en nuestro único punto de referencia. Ver: Hartog, François. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris: Le Seuil.

BENJAMIN, WALTER. (1931). *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard (coll. Folio, essais, 2000).

BONDAZ, JULIEN y FRIUX-SALGAS, SARAH. (2022). «Utopies, continuités et discontinuités muséales à l'ère des décolonisation», *Gradhiva*, 34/2022, consultado en línea el 23 diciembre 2023. <http://journals.openedition.org/gradhiva/6304>

CELIS, FERNANDA. (2024). *Musées d'ethnographie et temps présents*, Col. Musées-Mondes, Paris: La Documentation Française.

CLIFFORD, JAMES. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge Massachusetts/London: Harvard Univ. Press.

Durán Rodríguez José. (2023). «Descolonizar el museo: el arte de devolver lo robado», en *El Salto*, 18 de mayo. Consultado en línea el 13 de enero de 2025. <https://www.elsaltodiario.com/instituciones-culturales/descolonizar-museos-arte-devolver-robado>

ESTÉVEZ GONZÁLEZ, FERNANDO. (2015). «El futuro ya pasó, el presente está por venir. Heterotopía y modernidad paradójica en los museos de Canarias». Conferencia de clausura del *Encuentro de Museos de Canarias*, en el Museo de la Naturaleza y el Hombre de Santa Cruz de Tenerife, el 12 y el 14 de noviembre. Consultado en línea el 12 de enero de 2025. <https://www.museosdetenerife.org/assets/downloads/file-741-6b358b2f47.pdf>

FABIAN, JOHANNES. (1983). *Time and the Other, how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.

FOUCAULT, MICHEL. (2004). «Des espaces autres». *Empan*, vol. 2, n.º 54, pp. 12-19. Consultado en línea el 16 de enero de 2025. <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>

GONSETH, MARC-OLIVIER. (2000). «L'Illusion muséale». Gonseth, Marc-Olivier, et al. (éd.), *La Grande illusion*, catálogo de exposición. Musée d'ethnographie de Neuchâtel, del 21 de octubre del 2000 al 21 de octubre 2001. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.

HARTOG, FRANÇOIS. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris: Le Seuil.

HARTOG, FRANÇOIS. (2010). «La temporalisation du temps: une longue marche». André, Jacques; Dreyfus-Asseo, Sylvie y Hartog, François (dir.), *Les récits du Temps*. Paris: Presses Universitaires de France.

KOSCH, TOMMASO y MARCOS, ANA. (2024). «Cultura impulsa dos comités de expertos para actualizar y descolonizar el Museo de América y el de Antropología». *El País*, 7 de julio. Consultado en línea el 16 de enero de 2025. <https://elpais.com/cultura/2024-07-07/>

LANDI, SANDRO (éd.). (2013). «L'étrangement: Retour sur un thème de Carlo Ginzburg». *Essais, Revue interdisciplinaire d'Humanités*, número fuera de serie.

MIGNOLO, WALTER. (2024). «La modernidad de los museos y la colonialidad de sus expresiones». Conferencia inaugural del seminario «Museos, Colecciones y Memoria. Diálogos interculturales para la descolonización», celebrado en el Museo de América y en el Museo Nacional de Antropología consecutivamente los días 23 y 24 de octubre de 2024. Inédito.

PALERMO, ZULMA y QUINTERO, PABLO. (2014). *Aníbal Quijano, textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del signo.

PELS, PETER. (2016). «Museum Temporalities», Research Center For Material Culture, Amsterdam, Vídeo, 29 min. 15 de febrero de 2016. Consultado en línea el 16 de enero de 2025.

<https://youtu.be/dKuh-iOZUFg?feature=shared>

SARR, FELWINE y SAVOY, BÉNÉDICTE. (2018). «Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique». Consultado en línea el 16 de enero de 2025.

<https://bj.ambafrance.org/Telecharger-l-integralite-du-Rapport-Sarr-Savoy-sur-la-restitution-du>

SAHLINS, MARSHALL. (1988). *Islas de la historia: la muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. P. 144. Barcelona: Gedisa.

Ficha del museo

Denominación: Museo Nacional de Antropología

Dirección: C/ Alfonso XII. 28014 Madrid

Teléfonos: 91 530 64 18 / 91 539 59 95

E-mail: antropologico@cultura.gob.es

Web: <https://www.cultura.gob.es/mnantropologia/portada.html>

Instagram: @museo_nacional_antropologia

Facebook: Museo Nacional de Antropología (Madrid)

(poniendo el @ delante del nombre)

X: @MNdAntropologia

Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UC5AMjN7aMu-oSLkEilsuESw>



Museos de Antropología y Etnografía
Identidad, comunidades y prácticas decoloniales

Sección abierta

- > **Museos etnográficos y nuevas cartografías curatoriales.
Hacia una transición decolonial**
Alejandra Linares-Figueruelo
- > **Una experiencia colaborativa-participativa
para transformar el Museo Nacional de Antropología**
Eloisa Pérez Santos, Alicia Castillo Mena y Fernando Sáez Lara
- > **Una «sala árabe» para el siglo XXI**
María de la Cerca González Enríquez y María Sanz Cubells

Museos etnográficos y nuevas cartografías curatoriales Hacia una transición decolonial

> Alejandra Linares-Figueruelo

Universitat de Barcelona

RESUMEN Este artículo explora de manera crítica las prácticas museológicas a través de marcos decoloniales concentrándose en casos prácticos de modelos de comisariado que van desde la preservación poscolonial hasta la transformación decolonial. Pone de relieve las principales tensiones entre las dinámicas de poder, el enfoque del comisariado y la intención. A partir de las contribuciones teóricas de Walter Dignolo, Ariella Azoulay y Okwui Enwezor, entre otros, el estudio defiende que la verdadera decolonización exige una reestructuración fundamental de la producción de conocimiento y la dismantelación de las epistemologías coloniales en los museos. Para convertirse en espacios de justicia y equidad, los museos deben reconfigurar activamente las narrativas históricas, diseñando un futuro más equitativo combinado con un compromiso crítico con sus fundamentos coloniales.

PALABRAS CLAVE: museos etnográficos, decolonialidad, cartografías curatoriales, multivocalidades, epistemologías del Sur, justicia social

ABSTRACT: This article critically explores museological practices through decolonial frameworks, focusing on case studies of curatorial models ranging from postcolonial preservation to decolonial transformation. It highlights key tensions between power dynamics, curatorial focus and intent. Drawing on the theoretical contributions of Walter Dignolo, Ariella Azoulay and Okwui Enwezor, among others, the study argues that true decolonisation demands a fundamental restructuring of knowledge production and the dismantling of colonial epistemologies in museums. To become spaces of justice and equity, museums must actively reshape historical narratives, envisioning a more equitable future alongside a critical engagement with their colonial foundations.

KEYWORDS: Ethnographic museums, Decoloniality, Curatorial cartographies, Multivocalities, Epistemologies of the South, Social Justice

Introducción

Los museos etnográficos han encarnado tradicionalmente narrativas culturales moldeadas por el imperialismo, perpetuando jerarquías de poder asimétricas. Estas instituciones contribuyeron a legitimar sistemas de conocimiento eurocéntricos, relegando epistemologías no occidentales. En el siglo XXI, las fracturas en los mapas epistémicos y en la geopolítica del conocimiento han abierto paso a un cuestionamiento crítico de los legados coloniales en estos museos, exigiendo un replanteamiento de sus enfoques curatoriales. Este artículo examina cómo la decolonialidad desafía los marcos coloniales en la museología contemporánea a través de estudios de caso internacionales y cómo el futuro de los museos etnográficos reside en su capacidad para evolucionar su legado colonial, promoviendo prácticas inclusivas y equitativas. No basta con reconocer su complicidad en las estructuras coloniales, sino que además deben transformarse en espacios donde se tracen nuevas cartografías anticoloniales e imaginarse como foros vivos que den voz a narrativas multivocales, adoptando el Sur como un espacio geopolítico de conocimiento para crear nuevas rutas curatoriales que reflejen la diversidad de historias globales.

«Los museos etnográficos deben transformarse en espacios donde se tracen nuevas cartografías anticoloniales e imaginarse como foros vivos que den voz a narrativas multivocales»

Marco teórico

Los museos etnográficos han sido históricamente herramientas del poder colonial que han utilizado marcos eurocéntricos para configurar la representación cultural y marginar epistemologías no occidentales. En las últimas décadas, han surgido demandas para que estas instituciones enfrenten sus legados coloniales mediante una praxis decolonial que reestructure sus fundamentos epistemológicos. Este enfoque no solo critica el colonialismo, sino que busca dismantlar la «colonialidad» que aún persiste en sus prácticas. La distinción entre enfoques poscoloniales y decoloniales es crucial para comprender esta transformación. Mientras que el poscolonialismo (Said 1978, Bhabha 1994) se enfoca en los efectos continuos del colonialismo, el decolonialismo, según autores como (Quijano 1992, Mignolo 2011), busca la desvinculación de epistemologías eurocéntricas y la liberación epistémica de las comunidades marginadas. Este enfoque requiere una transformación

profunda, como señala Mignolo, para contrarrestar los sistemas de conocimiento que históricamente han sostenido el poder colonial. Mary Louise Pratt (1991) ofrece el concepto de «zona de contacto» para describir estos espacios en los que las culturas interactúan bajo condiciones de poder asimétrico. Los museos etnográficos deben reconfigurarse en espacios donde los legados coloniales se cuestionen y reimaginen mediante un diálogo equitativo con las comunidades de origen. Silvia Rivera Cusicanqui (2010) añade que es esencial permitir la coexistencia cultural sin forzar una asimilación jerárquica, un reto que los museos deben afrontar si desean crear narrativas auténticas. Finalmente, Ariella Azoulay (2019) critica la violencia inherente a los museos como archivos coloniales, señalando cómo han legitimado narrativas eurocéntricas al seleccionar qué objetos y conocimientos preservar. Para que las instituciones adopten verdaderamente una praxis decolonial, deben ceder el control de la representación cultural a las comunidades de origen (Villegas y Sissokho 2021). Esto implica transformar radicalmente el poder curatorial, pasando de meros gestos inclusivos a una verdadera redistribución del poder en las prácticas museológicas.

«...transformar radicalmente el poder curatorial, pasando de meros gestos inclusivos a una verdadera redistribución del poder en las prácticas museológicas»

Enfoques curatoriales en la transición hacia la decolonialidad

Los esfuerzos por decolonizar las prácticas museológicas en el siglo XXI revelan una tensión entre los marcos coloniales persistentes y enfoques emergentes inclusivos. El análisis de la [Figura 1](#) ilustra este espectro, desde prácticas poscoloniales hasta aquellas que abordan de manera transformadora las asimetrías coloniales. La afirmación de Olu Oguibe de que «toda diferencia cultural es una diferencia colonial» (Enwezor 2003) sirve como principio rector, desafiándonos a examinar cómo se construyen las narrativas institucionales y cómo se siguen reforzando las distinciones jerárquicas entre Norte y Sur global. Los museos perpetúan ideologías coloniales a través de sus prácticas curatoriales (de Sousa Santos 2014), algo que Hicks (2020, 15) define como «almacenes del capitalismo-colonialismo del desastre», donde se prolonga la violencia colonial. Como resultado, la transición decolonial no es lineal,

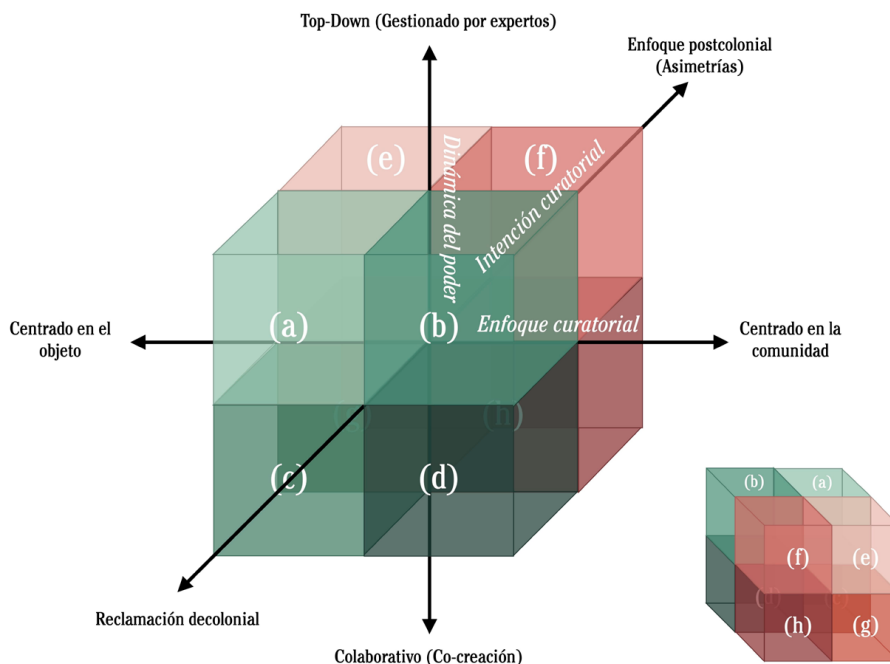
sino que está marcada por la contestación y la negociación. Para Anzaldúa (1987) y Bhabha (1994), este proceso debe considerar la hibridez y los «espacios fronterizos», donde las culturas se cruzan y se desafían las narrativas dominantes, promoviendo una reestructuración radical en los museos.

«Este análisis sirve como algo más que una mera categorización de enfoques museológicos, actuando como una herramienta de diagnóstico que expone las limitaciones de las prácticas actuales y señala caminos para una auténtica transformación»

Este análisis profundiza en cómo los museos ilustran estos diversos grados de compromiso con las prácticas decoloniales. El objetivo no es sólo trazar la progresión hacia una práctica museística integradora y orientada a la comunidad, sino evaluar críticamente en qué aspectos estos esfuerzos perpetúan las mismas estructuras coloniales que pretenden dismantelar. Este análisis sirve como algo más que una mera categorización de enfoques museológicos, actuando como una herramienta de diagnóstico que expone las limitaciones de las prácticas actuales y señala caminos para una auténtica transformación [\[Fig. 1\]](#). No obstante, esta transición está plagada de riesgos de cooptación, ya que las instituciones pueden adoptar el lenguaje de la decolonización mientras mantienen el control sobre las narrativas y los procesos, aquello que von Bose (2017) denomina «reflexividad estratégica», en la que los museos abordan superficialmente su colonialidad, pero sin cuestionarse a sí mismos como instituciones (Aguigah 2023, 166).

Marcos de transición decolonial

- (a) **DECOLONIAL (REFLEXIVO)** — *Top-Down, centrado en el objeto, enfoque decolonial*. Repatriación de objetos coloniales — Museo Nacional de Indonesia (Jakarta, Indonesia).
- (b) **DECOLONIAL (DIALÓGICO)** — *Top-Down, centrado en la comunidad, enfoque decolonial* — Equipo de Investigación Museológica y Curatorial - Museo Afro (Bogotá, Colombia).
- (c) **TRANSFORMATIVO (INCLUSIVO)** — *Colaborativo, centrado en el objeto, enfoque decolonial*. The District Six Huis kombuis Food and Memory Cookbook — District Six Museum (Ciudad del Cabo, Sudáfrica).
- (d) **DECOLONIAL (TRANSFORMADOR)** — *Colaborativo, centrado en la comunidad, enfoque decolonial* — Museu da Maré (Rio de Janeiro, Brasil).
- (e) **COLONIAL (EXCLUYENTE)** — *Top-Down, centrado en el objeto, asimetrías postcoloniales* — 'Bosquimano de Banyoles', Museu Darder (Banyoles, España).
- (f) **TRANSICIONAL (SEMI-INCLUSIVO)** — *Top-Down, centrado en la comunidad, asimetrías postcoloniales* — Renovación del AfricaMuseum (Tervuren, Bélgica).
- (g) **POSCOLONIAL (PARTICIPATIVO)** — *Colaborativo, centrado en el objeto, asimetrías postcoloniales*. 'Nuestra herencia colonial', Wereldmuseum Amsterdam (Amsterdam, Países Bajos).
- (h) **INCLUSIVO (COLABORATIVO)** — *Colaborativo, centrado en la comunidad, asimetrías postcoloniales* — 'The Collaborative Museum', ethnologisches museum & museum für asiatische kunst (Berlin, Alemania).



Matriz de enfoques curatoriales

(e)	(f)	(f)	(b)	(a)	(e)	(g)	(h)	(e)	(f)	(a)	(b)
(g)	(h)	(h)	(d)	(c)	(g)	(c)	(d)	(a)	(b)	(c)	(d)
Asimetrías postcoloniales	Centrado en la comunidad	Centrado en el objeto	Colaborativo (Co-creación)	Top-Down (Gestionado por expertos)	Reclamación decolonial						

FIG. 1 Matriz de enfoques curatoriales donde se trazan las transiciones de las prácticas poscoloniales a las decoloniales. Destaca el espectro que va desde los modelos centrados en el objeto y descendentes hasta los enfoques colaborativos y centrados en la comunidad a través de diversos estudios de caso.

© autora, Alejandra Linares-Figueruelo

- a. **DECOLONIAL (REFLECTIVO).** Esta categoría incluye instituciones que, aunque centradas en modos de gestión tradicionales, han comenzado a reevaluar críticamente sus legados coloniales. Un ejemplo de ello es la restitución de objetos en el Museo Nacional de Indonesia, que marca un avance hacia la reinterpretación de narrativas coloniales (Bubalo 2023). Sin embargo, el control institucional sigue limitando el impacto de este proceso, reflejando la tensión entre la restitución y las estructuras de poder subyacentes. Walter Mignolo (2011) aboga por un cambio epistémico profundo, más allá de añadir nuevas narrativas, pero el enfoque del museo sigue siendo vertical y autoritario, sin una plena participación comunitaria. Saidiya Hartman (2008) subraya que es necesario cuestionar los relatos históricos dominantes, y aunque el museo muestra un compromiso reflexivo con la restitución, este es insuficiente para una reimaginación radical que rompa completamente con los legados coloniales.
- b. **DECOLONIAL (DIALÓGICO).** Esta categoría abarca instituciones que, aunque mantienen un control institucional considerable, fomentan un diálogo activo con las comunidades para redefinir sus narrativas. Un ejemplo es el Museo Afro de Colombia, donde un equipo multidisciplinar trabaja junto con comunidades afrocolombianas para co-crear el marco conceptual del museo (Museo Afro 2024). Este enfoque busca que las comunidades negras, raizales y palenqueras no solo participen, sino que construyan el museo. Según Mignolo (2011), abrirse a epistemologías alternativas es esencial para superar raíces eurocéntricas, y el Museo Afro avanza en esta dirección al involucrar a las comunidades en la reinterpretación de sus colecciones. Este proceso, como señala Christina Sharpe (2016), contribuye al reconocimiento y reparación del legado colonial. Sin embargo, el reto radica en equilibrar el control institucional con una participación comunitaria auténtica, evitando que estos diálogos se queden en lo superficial (Hall 1997).
- c. **TRANSFORMATIVO (INCLUSIVO).** Este cuadrante analiza proyectos colaborativos que integran principios decoloniales en la reinterpretación y participación comunitaria. Un ejemplo es el Huis Kombuis Memory Project del Museo del Distrito Seis en Sudáfrica, que utiliza gastronomía, memoria y artesanía tradicional para recuperar el patrimonio cultural de los residentes desplazados por el *apartheid* (District Six Museum 2024). El proyecto involucra a la comunidad como co-creadora en la preservación de su historia a través de talleres, la edición de un libro de cocina y memoria, y una exposición colaborativa. Sharpe (2016) subraya que recordar y narrar vidas afectadas por injusticias históricas es una

forma de resistencia. Esta unión entre memoria histórica y expresión cultural contemporánea se alinea con el «pensamiento fronterizo» de Walter Mignolo (2011), donde las comunidades marginadas participan en la producción de conocimiento, desafiando los marcos coloniales.

*«recordar y narrar vidas afectadas por injusticias históricas
es una forma de resistencia»*

- d. **DECOLONIAL (TRANSFORMADOR).** Esta categoría representa un enfoque colaborativo, comunitario y de co-creación que transforma activamente las narrativas culturales, priorizando voces marginadas. El Museu da Maré en Río de Janeiro (2006), creado por un grupo de residentes y miembros del Centro de Acción Solidaria de Maré (CEASM), involucra a los residentes de la favela de Maré en la preservación y reinterpretación de su historia y patrimonio cultural, alineándose con la propuesta de Okwui Enwezor (2003) de que los museos dismantelen marcos coloniales y promuevan el diálogo y la reivindicación cultural. En un contexto de desigualdades sociales, proyectos como el Museu da Maré desafían las narrativas excluyentes, garantizando el derecho a la memoria de comunidades marginalizadas como afrodescendientes e indígenas, y revisando las narrativas excluyentes de los museos tradicionales (Neu 2020). En línea con la «desobediencia epistémica» de Walter Mignolo (2011), rechaza las epistemologías eurocéntricas, priorizando las experiencias locales de forma que no solo reinterpreta narrativas, sino que crea nuevas formas de conocimiento comunitario. Esta colaboración transforma el museo en un espacio de diálogo y empoderamiento cultural, abogando por una museología verdaderamente decolonial y redistributiva (Villegas y Sissokho 2021).
- e. **COLONIAL (EXCLUYENTE).** Esta categoría describe instituciones arraigadas en prácticas coloniales que preservan narrativas jerárquicas y ejercen una interpretación descendente. Un ejemplo clave es el caso del Negro de Banyoles, un cuerpo humano expuesto en el Museo Darder hasta el año 2000, reflejo de cómo las ideologías coloniales tratan a los cuerpos no europeos como objetos de estudio. La resistencia del museo a retirar esta exhibición, hasta que las presiones externas aumentaron, ilustra la negativa institucional a enfrentar las implicaciones éticas del dominio

colonial. Ariella Azoulay lo define como la «violencia del archivo,» donde las decisiones sobre qué y cómo preservar refuerzan narrativas eurocéntricas, y donde las instituciones ven sus colecciones como activos de control.

- f. **TRANSITIONAL (SEMI-INCLUSIVO).** Esta categoría describe instituciones que, aun incorporando perspectivas comunitarias, continúan operando dentro de un marco colonial descendente liderado por expertos. Un ejemplo es la renovación del AfricaMuseum (Tervuren, Bélgica) donde los esfuerzos por involucrar a sus comunidades locales no terminaron de suponer una ruptura con el relato poscolonial institucional (Brown 2018). Villegas y Sissokho (2021) advierten del peligro de actuaciones que, a pesar de ser bienintencionadas, son percibidas como performativas al no abordar la violencia epistémica de las narrativas coloniales. Hall (1997) advierte de que la inclusión real requiere reimaginar cómo se integran las voces marginadas en las estructuras de poder. Este enfoque, aunque es un paso hacia la inclusividad, sigue siendo insuficiente para una verdadera decolonización, ya que no redistribuye el poder curatorial ni deconstruye su marco epistémico.
- g. **POSCOLONIAL (PARTICIPATIVO).** La exposición «Nuestra herencia colonial» del Wereldmuseum, representa un esfuerzo por comprometerse con su pasado colonial mediante un enfoque «multi-vocal» (Wereldmuseum Ámsterdam 2023), que pero falla a la hora de desafiar las narrativas coloniales y las dinámicas de poder que han moldeado históricamente las colecciones del museo. Enwezor (2003) señala que una decolonización real exige una crítica más profunda de las estructuras institucionales que perpetúan las jerarquías coloniales. En este sentido, la iniciativa del Wereldmuseum es limitada al no desestabilizar ni dismantelar el marco eurocéntrico y reducirse a hacer uso de sus colecciones para reflexionar sobre su pasado dentro del marco poscolonial.
- h. **INCLUSIVO (COLABORATIVO).** The Collaborative Museum del Ethnologisches Museum de Berlín marca un avance hacia prácticas museológicas inclusivas y colaborativas, involucrando a comunidades de origen en sus procesos curatoriales. Sin embargo, su énfasis en la conservación y reinterpretación de sus colecciones encarna la idea de la «zona de contacto» de Mary Louise Pratt (1991), caracterizada por los encuentros interculturales en los que las asimetrías de poder favorecen las epistemologías occidentales. Hall (1996) afirma que la verdadera transformación cultural no solo implica incluir voces diversas, sino también reconfigurar las dinámicas de poder que deciden qué historias

se cuentan y cómo. Aunque el proyecto reconoce estas dinámicas, su enfoque en la investigación de procedencia sustituye a una reimaginación transformadora de las narrativas museológicas.

Discusión

Las interconexiones entre los cuadrantes [\[Fig. 1\]](#) reflejan las transformaciones complejas que los museos enfrentan al abordar sus marcos coloniales. Este proceso es dinámico, negocia identidades, historias y poder, y destaca la necesidad de comprometerse con epistemologías diversas que desafíen narrativas eurocéntricas. Se insta a los museos a pasar de ser instituciones autoritarias a convertirse en espacios de diálogo e intercambio cultural en la línea de la desobediencia epistémica de Mignolo (2011), en la que se rechazan los marcos occidentales y se priorizan las comunidades y los conocimientos indígenas en prácticas curatoriales. Asimismo, la crítica de Azoulay (2019) al archivo colonial, señalando la violencia en los modos de categorización históricos, subraya la necesidad de que los museos reevalúen no solo lo que exhiben, sino cómo enmarcan esas narrativas para adoptar estrategias más inclusivas. El desafío no consiste simplemente en actuar como depositarios del pasado, sino en convertirse en agentes activos de la creación de nuevos imaginarios culturales. Las implicaciones más amplias de esta transformación son profundas y sugieren un futuro en el que los museos puedan servir no sólo como educadores, sino como catalizadores del cambio social y político. [\[Fig. 2\]](#)

«El desafío no consiste simplemente en actuar como depositarios del pasado, sino en convertirse en agentes activos de la creación de nuevos imaginarios culturales»

Al analizar estas interconexiones, la noción de «hibridez cultural» de Bhabha (1994), donde la identidad se construye a través de la interacción y negociación de diversas influencias, resulta esencial. Esto se refleja en la transición de modelos colaborativos centrados en el objeto y enmarcados en enfoques poscoloniales hacia prácticas multi-vocales transformadoras centradas en la comunidad. Esta progresión muestra el compromiso de los museos con el



FIG. 2 HO.o.1.3865, collection RMCA Tervuren. Chéri Samba. Réorganisation. 2002
Oil on canvas

Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

[> Volver al artículo](#)

«Tercer espacio», donde se crean nuevos significados e identidades a través del diálogo y el intercambio cultural (Bhabha 1994). Gilroy (1993) propone una visión transnacional y fluida de la identidad cultural, algo que resulta crucial para aquellos museos que avanzan hacia la decolonialidad por medio del compromiso con comunidades transculturales y la superación de fronteras coloniales. Al integrar las experiencias de grupos marginados, estas instituciones desmantelan marcos jerárquicos, alineándose con la idea de Gilroy de una identidad cultural en constante transformación. Sharpe (2016) resalta el impacto continuo de los legados violentos del pasado, instando a los museos no solo a reconocer sus historias coloniales, sino a repararlas activamente. Las transiciones entre los cuadrantes, especialmente de enfoques inclusivos a prácticas transformadoras, implican un compromiso más profundo, en el que las instituciones no se limitan a añadir voces diversas a las narrativas existentes, sino

que reconfiguran cómo se cuentan esas historias. En esencia, la [Figura 1](#) ilustra el potencial de transformación de las prácticas museológicas y apunta hacia un futuro en el que los museos puedan convertirse en lugares de compromiso crítico, reivindicación cultural y justicia social, subrayando que el paso de la conservación colonial a la reivindicación decolonial no es sólo un cambio de narrativa, sino una profunda reconfiguración del poder, el conocimiento y la representación cultural. Esta transición, de la conservación poscolonial a la reivindicación decolonial, requiere una reconfiguración profunda del poder, el conocimiento y la representación cultural, que desafíe el statu quo eurocéntrico.

«Esta transición, de la conservación poscolonial a la reivindicación decolonial, requiere una reconfiguración profunda del poder, el conocimiento y la representación cultural, que desafíe el statu quo eurocéntrico»

Conclusión

Este artículo ha examinado las prácticas museológicas desde marcos decoloniales y transculturales en el contexto del pensamiento poscolonial. El análisis destaca tensiones entre modelos centrados en el objeto y en la comunidad, así como entre enfoques jerárquicos y colaborativos, abarcando desde la preservación poscolonial hasta la transformación decolonial. No obstante, la decolonización requiere más que gestos superficiales o recontextualización de objetos, pues implica un replanteamiento estructural del museo como productor de conocimiento y el dismantelamiento de epistemologías coloniales (Enwezor 2003). Para que los museos se conviertan en espacios dinámicos de producción cultural y compromiso político, deben ir más allá de la inclusión y ser agentes activos en la remodelación de relatos históricos. Las prácticas decoloniales no solo reivindican el pasado, sino que buscan un futuro más equitativo. El reto está en enfrentar activamente los cimientos coloniales con un proceso lleno de tensiones que exige reflexión constante donde los museos deben transformarse en espacios de intercambios interculturales auténticos, basados en la justicia y la equidad.

Bibliografía

- AGUIGAH, E. (2023). «Restitution of looted artefacts: a politico-economic issue». En *Review of African Political Economy*, 50 (176), pp. 156-172.
<https://doi.org/10.1080/03056244.2023.2196715>
- ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands*. Aunt Lute Books.
- AZOULAY, A. A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. Verso.
- BHABHA, H. K. (1994). *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial.
- BOSE, FRIEDRICH VON. (2017). «Strategische Reflexivität: Das Berliner Humboldt Forum und die post- koloniale Kritik» [Reflexividad estratégica: el Foro Humboldt de Berlín y la crítica poscolonial]. En *Historische Anthropologie*, 25 (3), pp. 409-417.
<https://doi.org/10.7788/ha-2017-0307>
- BROWN, K. (2018, 8 de diciembre). «With a \$84 Million Makeover, Belgium's Africa Museum Is Trying to Appease Critics of the Country's Colonial Crimes». En *Artnet News*.
<https://news.artnet.com/art-world-archives/africa-museum-restoration-1408924>
- BUBALO, M. (2023, 6 de julio). «Netherlands to return treasures to Indonesia and Sri Lanka». En *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/world-europe-66125072>
- District Six Museum (2024). *Huis Kombuis Memory Project*.
<https://www.districtsix.co.za/project/huis-kombuis-design-and-craft-memory-project/>
- ENWEZOR, O. (2003). «The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition». En *Research in African Literatures*, 34 (4), pp. 57-82.
<http://www.jstor.org/stable/4618328>
- DE SOUSA SANTOS, B. de (2014). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Lom Ediciones.
- GILROY, P. (2014). *Atlántico negro: Modernidad y doble conciencia* [The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness]. Madrid: Ediciones Akal.
- HALL, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications & Open University.
- HARTMAN, S. (2008). «Venus in two acts». En *Small Axe*, 12 (2), 1-14.
<https://doi.org/10.1215/-12-2-1>
- Hicks, D. (2020). *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. London: Pluto Press.
- Museo Afro (2024). «El Museo Afro ya tiene su equipo humano de investigación museológica y curatorial».
https://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Equipo_MuseoAfro.aspx

NEU, M. M. (2020). «Sociomuseology as a school of thought and Museologia Social as a practice. How can Museums help to transform the reality of groups under the effect of marginalization?». En *Cadernos de Sociomuseologia*, pp. 117-146.

[10.36572/csm.2020.vol.60.07](https://doi.org/10.36572/csm.2020.vol.60.07)

OGUIBE, O. (2004). *The culture game*. University of Minnesota Press.

PRATT, M. L. (2017). *Imperial eyes : travel writing and transculturation*. Routledge, Taylor & Francis Group.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

SAID, E. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

SHARPE, C. (2016). *In the Wake: On Blackness and Being*. Duke University Press.

SMB (2023). CoMuse: The Collaborative Museum. Staatliche Museen Zu Berlin.

<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/ethnologisches-museum/about-us/comuse-the-collaborative-museum/>

VILLEGAS, F. & SISSOKHO, C. (2021). «Decolonizar el museo no es una performance ni una metáfora». En *Rumores. Epistemologías racializadas y saberes anticoloniales*. República Dominicana: Contranarrativas.

Wereldmuseum Amsterdam (2024). «Our Colonial Inheritance» (exposición)

<https://amsterdam.wereldmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/our-colonial-inheritance>

Una experiencia colaborativa/ participativa para transformar el Museo Nacional de Antropología

> Eloísa Pérez Santos

> Alicia Castillo Mena

> Fernando Sáez Lara

Este artículo está firmado por **Fernando Sáez Lara**, director del Museo Nacional de Antropología, y por **Alicia Castillo Mena** y **Eloísa Pérez Santos**, profesoras de la Universidad Complutense de Madrid y directoras del grupo de investigación Gestión del Patrimonio Cultural, en representación de un numeroso grupo de personas que han formado parte de los equipos del propio museo, entre ellas, Susana Álvarez y Beatriz Estirado, y de investigadoras de la Complutense como Gloria Pérez Novillo, Josefina Vargas y Constanza Segovia, a las que queremos agradecer su excelente trabajo.

RESUMEN: Los museos de antropología se enfrentan a desafíos significativos debido a sus orígenes coloniales y a la forma en que han representado las culturas a lo largo del tiempo. La decolonización de los museos es un tema crucial y complejo, especialmente en países con una historia colonial como España. La museología crítica ha sido fundamental para repensar el papel de los museos, transformándolos en espacios de participación comunitaria y mediación social. Este enfoque busca no solo conservar y exhibir objetos, sino también involucrar a las comunidades en la creación y narración de sus propias historias.

El Museo Nacional de Antropología (MNA) es uno de los museos nacionales españoles con más tradición en establecer diálogos con sus públicos. Enfrentado al desafío de la decolonización y coincidiendo con su 150º aniversario en 2025, se dispone a acometer una renovación integral de su identidad, objetivos, imagen y discurso, con especial énfasis en la activación de nuevos mecanismos narrativos que integren distintas perspectivas culturales, desde los principios de la museología social. La materialización de estos cambios será el diseño, planificación y desarrollo de una nueva exposición permanente con formatos y estrategias museográficas menos convencionales en torno a nuevas narrativas mixtas que también incluyan los problemas sociales actuales. Para ello, el museo colabora desde 2022 en dos proyectos de investigación con la Universidad

Complutense de Madrid que están permitiendo un debate abierto con públicos presenciales y virtuales, con comunidades de intereses y representantes de la sociedad civil, además de expertos, museólogos y equipos del propio museo que de forma colaborativa contribuyen al diseño de la nueva exposición.

PALABRAS CLAVE: Descolonización, participación, diversidad cultural, museología social, proyectos colaborativos

ABSTRACT: Anthropology museums face significant challenges due to their colonial origins and the way they have represented cultures over time. The decolonization of museums is a crucial and complex issue, especially in countries with a colonial history such as Spain. Critical museology has been fundamental in rethinking the role of museums, transforming them into spaces for community participation and social mediation. This approach seeks not only to preserve and exhibit objects, but also to involve communities in the creation and narration of their own histories

The Museo Nacional de Antropología (National Museum of Anthropology, MNA) is one of the Spanish national museums with the longest tradition in establishing dialogues with its audiences. Facing the challenge of decolonization and coinciding with its 150th anniversary in 2025, it is about to undertake a comprehensive renovation of its identity, objectives, image and discourse, with special emphasis on the activation of new narrative mechanisms that integrate different cultural perspectives, based on the principles of social museology. The materialization of these changes will be the design, planning and development of a new permanent exhibition with less conventional museographic formats and strategies based on new mixed narratives that also include current social problems. To this end, the museum has been collaborating since 2022 in two research projects with the Complutense University of Madrid that are enabling an open debate with on-site and virtual audiences, communities of interest and representatives of civil society, as well as experts, museologists and teams from the museum itself to collaboratively contribute to the design of the new exhibition.

KEYWORDS: decolonization, involvement, cultural diversity, social museology, collaborative projects

En casi todas partes y muy especialmente en Europa, los museos de antropología tienen desafíos comunes que durante mucho tiempo han lastrado su transformación hacia la modernidad. Son los herederos de un mundo colonial con una visión eminentemente eurocéntrica que se tradujo en su momento en una manera de conceptualizar los objetos a través de diferentes estrategias de recontextualización (pero a la postre de descontextualización), con la finalidad de exhibir la cultura de los «otros», a menudo no exenta de una gran dosis de exotismo.

«No es de extrañar, pues, que la llamada ‘decolonización de los museos’ forme parte aún de un debate encendido y excesivamente polarizado en la conversación social española, muy alejado de la reflexión profunda sobre la dimensión participativa e inclusiva que este tipo de iniciativas debería conllevar»

Por ello, para poder entender los museos antropológicos actuales, es fundamental tener siempre en cuenta dichos orígenes y el impacto que los museos han ejercido, y continúan ejerciendo, en la formación de las identidades nacionales, sobre todo en aquellos Estados donde dicha identidad forma parte de complejos procesos históricos coloniales, como es el caso de España.

No es de extrañar, pues, que la llamada «decolonización de los museos» forme parte aún de un debate encendido y excesivamente polarizado en la conversación social española, muy alejado de la reflexión profunda sobre la dimensión participativa e inclusiva que este tipo de iniciativas debería conllevar. Porque, a pesar de que las raíces de los museos de antropología actuales se siguen sustentando en ese contexto, a lo largo de los años también han sido repensados y transformados gracias a la contribución de giros reflexivos provenientes de la museología social.

En la actualidad, en estos museos la teoría y su aplicación dialogan con diferentes corrientes teóricas que han profundizado en las reflexiones emergidas en las dos últimas décadas del siglo pasado. Entre ellas, la museología crítica, un paradigma que tiene como finalidad replantearse la definición de museo (Lorente, 2015) y que ha propiciado la comprensión de estas instituciones como espacios de participación comunitaria (Dewhurst, 2014; Lorente, 2015) o como zonas de mediación social (Clifford, 1999; Núñez, 2007; Stanish, 2008) en las que

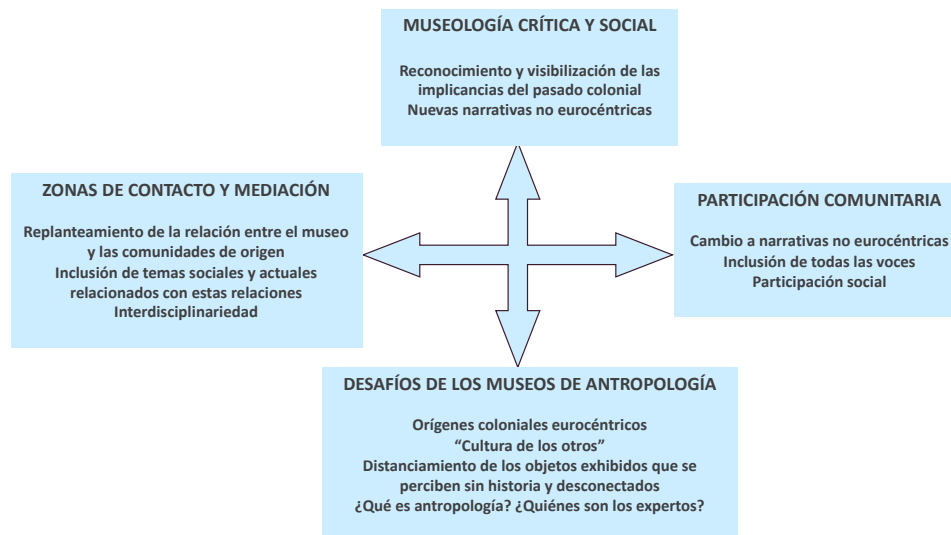


FIG.1 Esquema teórico de la encrucijada de los museos de antropología

diferentes agentes en diversas posiciones de poder históricas se encuentran vinculados (Clifford, 1999). Desde este punto de vista el museo se concibe como una institución social con agendas políticas y prejuicios inherentes que aboga por la necesidad fundamental de incluir a los grupos sociales multiculturales a quienes representa y atiende (Stam, 1993). El museo ostenta un rol de mediador que intenta llegar a todos los públicos posibles y relevantes a la vez que fortalece identidades a través de estos intercambios (Nuñez, 2007). Esta es la razón por la que estos museos ocupan un lugar fundamental en la promoción del diálogo intercultural (Stanish, 2008). [Fig. 1]

En el contexto europeo, sin embargo, la praxis de esta nueva forma de entender este tipo de museos no es sencilla ya que las comunidades de origen no se encuentran en estos países y los museos siguen estando pensados por occidentales, gestionados por occidentales y tienen un público potencial que transita entre la diversidad cultural y el apego a las tradiciones identitarias establecidas a lo largo del tiempo. Por ello, la importancia del enfoque participativo para la decolonización de museos de antropología es doble. Por un lado, la participación ayuda a la conexión de las comunidades con sus propios patrimonios culturales, incluso para grupos migrantes en museos que tienen colecciones de sus países de origen (Kleiber-Schwartz, 1992; Pabón Cadavid, 2021;

Olivares y Piatak, 2022). Por otro, la participación apela al público y a todos los agentes sociales que, lejos de ser receptores pasivos, son llamados a implicarse en la construcción de nuevas narrativas menos eurocéntricas donde se ponen en juego distintas formas de comprender y mostrar la realidad. Para una revisión reciente del tema puede consultarse Pérez Santos, Vargas y Castillo (2025).

En 2025, el Museo Nacional de Antropología cumplirá 150 años de historia. Fue el primer museo dedicado a esta ciencia que se creó en España. Con una larga historia, ha tenido distintas denominaciones y funciones. Primero fue Museo Anatómico o Antropológico, y posteriormente Museo de Ciencias Naturales; posteriormente Museo de Antropología, Etnografía y Prehistoria, para convertirse a mediados del siglo pasado en Museo Nacional de Etnología y más tarde de Antropología, dedicado casi exclusivamente a la antropología cultural.

Este museo, gestionado de forma directa por el Ministerio de Cultura a través de la Subdirección General de Museos Estatales, alberga una colección heterogénea y singular. Fundado en 1875 como una colección particular de anatomía y antropología física, se fue nutriendo a lo largo del tiempo con objetos procedentes de diferentes expediciones organizadas por las instituciones científicas españolas en los siglos XVIII y XIX, incluida la colección etnográfica que formó parte de una exposición sobre Filipinas organizada en 1887 en el Parque del Retiro de Madrid, la última gran muestra colonial del imperio español.

Como todos los museos de antropología del mundo, el Museo se enfrenta hoy al desafío de la interculturalidad, especialmente desde 2014, cuando, de la mano de una nueva dirección, se ha potenciado una línea renovadora en la que el museo hace de mediador entre la divulgación y el marco académico, promoviendo la integración de diferentes narrativas y puntos de vista, además de fomentar la participación como método de la transformación social (Sáez, 2013).

Con una orientación muy influenciada por los planteamientos de la museología crítica y social, ha creado programas de participación social, comunicación y mejoras en la accesibilidad física, cognitiva y sensorial de sus salas expositivas. Su amplia trayectoria de diálogo con los públicos (García Blanco, Pérez Santos y Andonegui, 1999; Laboratorio Permanente de Público de Museos, 2011) le ha permitido obtener un conocimiento preciso de su audiencia real y potencial, adaptando sus programas expositivos a sus intereses y preferencias.

En los últimos 10 años, el MNA ha desarrollado una serie de exposiciones temporales y actividades asociadas a ellas a través de proyectos colaborativos

e, incluso, cocreados con representantes de las propias comunidades de origen cuyas culturas están representadas en el museo y colectivos minoritarios tradicionalmente excluidos de este tipo de instituciones. Estas exposiciones proponen nuevos discursos y canales de participación con los públicos que integran las visiones de los agentes que colaboran, con el objetivo último de generar procesos de identificación y apropiación del Museo por parte de todas las personas participantes en ellos.

De ahí que el MNA sea actualmente un espacio abierto, un museo plural que da voz a múltiples realidades, lo que es ampliamente reconocido por la ciudadanía a tenor de las cifras de visitantes de sus exposiciones, la asiduidad con la que su público asiste a sus actividades, la audiencia digital que apoya y colabora con la difusión de las mismas a través de las redes sociales y la gran red de agentes sociales que junto con los públicos participantes conforman una comunidad amplia de colaboración.

*«el MNA es actualmente un espacio abierto, un museo plural
que da voz a múltiples realidades»*

Pero, en contraste con la frescura y la innovación que generalmente poseen las exposiciones temporales del Museo, la exposición permanente es una exposición estática, obsoleta, poco participativa y poco interactiva. Las pequeñas intervenciones realizadas en sus salas durante este tiempo –mejora de la cartelería, explicación del origen de algunas piezas, incorporación de distintas lecturas de los objetos a través, por ejemplo, de obras de arte, etc.–, han quedado invisibilizadas por un formato expositivo estático, carente de innovaciones, y por el discurso dominante ajeno a la integración de puntos de vista actuales más diversos e inclusivos.

En teoría, dicha exposición permanente está orientada a ofrecer una visión global de las culturas de diferentes pueblos del mundo para apreciar cómo esa diversidad cultural nos enriquece. Organizada por continentes, las diferentes manifestaciones se ordenan según un mismo esquema o patrón de contextos funcionales que se repite en cada sala. Concretamente, la exposición se ofrece en tres plantas organizadas por continentes: Asia, África y América; en la primera planta, se dispone además del espacio para la realización de las exposiciones temporales comentadas. Cada sala está ordenada de forma clásica, por medio

de categorías como ocio, religión, vestido, vida doméstica y modo de vida, con una perspectiva occidental aplicada a culturas muy distintas. Como algunos autores de la descolonización del conocimiento (Sousa Santos, 2010; Mignolo, 2000) han señalado, esta perspectiva pretendidamente universal es una práctica frecuente en los museos de antropología.

Los objetos se exponen sin una clara referencia temporal ni espacial y sin abordar a fondo los problemas actuales que afectan a las distintas culturas y a nuestro planeta (migración, globalización, cambio climático, etc.), perpetuando lo que la Unesco (1983) y otros autores como McDonald (1997) han denominado «atemporalidad de las culturas». Su presentación en vitrinas estáticas, sin elementos visuales que les doten de su significado cultural, potencia una visión reduccionista del mundo y provoca en el público una sensación de «exotismo» que potencia la descontextualización y la idea de otredad, como advierten algunos autores como Taylor (2020).

En junio de 2023, el MNA inició un proceso participativo que está contribuyendo a aportar nuevos formatos y estrategias museográficas menos convencionales en el diseño, planificación y desarrollo de una nueva exposición permanente. Dicho proceso se está llevando a cabo mediante un contrato de colaboración entre la Subdirección de Museos Estatales perteneciente al Ministerio de Cultura y el grupo de investigación Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad Complutense de Madrid ¹ (Sáez, Pérez-Santos, Álvarez, Pérez, y Estirado, 2024). Este trabajo se suma a un proyecto I+D de innovación social concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación español en 2022², en el que el Museo

1 Este contrato ha permitido realizar un trabajo de investigación colaborativa codirigido por Eloisa Pérez Santos, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, y Fernando Sáez, director del Museo Nacional de Antropología, en el que intervienen el grupo de investigación Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad Complutense además de investigadores de la universidad y cuerpos técnicos del propio museo. Hasta el momento, como resultado del trabajo se ha generado un informe de resultados titulado «#Tuopinión cuenta MNA. Proceso participativo para la nueva exposición del Museo Nacional de Antropología».

2 CIPAMUR: Cuidados, Personas y Arqueología en un mundo resiliente: innovando desde los procesos comunitarios y el trabajo en red en patrimonio cultural y museos para el contexto latino. PID2021-127248OB-I00. Convocatoria competitiva de ayudas a «Proyectos de Generación de Conocimiento 2021», en el marco del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica del Ministerio de Ciencia e Innovación de España. Período de Ejecución: 2022-2026. Investigadora principal. Alicia Castillo Mena.
<https://www.ucm.es/cipamur/>

Nacional de Antropología colabora con otros museos latinoamericanos con el objetivo de conectar espacios patrimoniales, como museos, con las comunidades locales a través del diseño de estrategias de investigación acción participativa que fomenten el sentido de co-creación o participación corresponsable con la gestión patrimonial (Castillo 2019, Castillo y Corpas, 2024).

«lo que se persigue es multiplicar las voces a considerar, más allá de las expertas o gestoras, e intentar generar discursos inclusivos, no excluyentes, con todas las partes por medio del patrimonio cultural que se expone en este centro»

El proyecto implica un debate abierto con públicos presenciales y virtuales, con comunidades de intereses y representantes de la sociedad civil, además de grupos expertos, museólogos/as y equipos del propio museo que de forma colaborativa contribuyan al diseño de la nueva exposición. En definitiva, lo que se persigue es multiplicar las voces a considerar, más allá de las expertas o gestoras, e intentar generar discursos inclusivos, no excluyentes, con todas las partes por medio del patrimonio cultural que se expone en este centro.

La metodología participativa empleada ha sido mixta. Se basa en experiencias previas en este ámbito (Pérez Santos, 2019; 2020) pero da un peso específico a lo cualitativo teniendo en cuenta la naturaleza de las variables a investigar: percepciones, actitudes, imagen social, intereses, motivaciones, experiencias, ideas, etc. Se han combinado técnicas analógicas y digitales, desde las más tradicionales –entrevistas, encuestas, observaciones en sala o grupos focales–, hasta las más innovadoras –estaciones de participación, encuestas on line, análisis de hashtags en redes sociales, recogida de datos con material audiovisual, aplicación de técnicas de investigación acción participativa desde la gamificación de visitas guiadas cocreadas, etc.–. [\[Fig. 2\]](#)

Hasta el momento, el proyecto ha interpelado a un número considerable de personas, que han aportado sus opiniones, comentarios, sugerencias, expectativas, etc. Estas han sido registradas, analizadas y valoradas para incorporar el conocimiento colectivo generado al diseño, contenidos y narrativa de la nueva exposición permanente del museo. Concretamente, se han recogido más de 3.000 opiniones de diferentes agentes: 494 de públicos visitantes y participantes del MNA por medio de cuestionarios en sala y 2.534 opiniones



FIG.2 Distintos momentos del desarrollo de los procesos participativos realizados en el Museo Nacional de Antropología durante 2023 y 2024.

[> Volver al artículo](#)

emitidas en redes sociales. Se han llevado a cabo grupos de discusión con públicos, personal del museo, educadores y representantes de comunidades de origen, en los que han participado 35 personas. Se han implementado cuestionarios cualitativos a través de los cuales se han consultado a 78 personas agentes clave, a representantes de asociaciones de migrantes y comunidades de origen, personas con diversidad funcional, representantes de la academia, cuerpos técnicos de museos, artistas y gestores/as culturales, activistas representantes de asociaciones de inclusión social y representantes del profesorado de primaria y secundaria. También se ha puesto en marcha un laboratorio de experiencias educativas basado en técnicas de investigación acción participativa que, utilizando objetos específicos de la colección del museo, ayuden a crear discursos multivocales y multifocales inclusivos y corresponsables con todos los actores sociales sobre la base de estrategias participativas y proactivas.

Los resultados de este proceso se han materializado en un extenso informe que proporciona una guía de actuación para el diseño de la nueva exposición del MNA (Pérez Santos (dir.), 2025). A modo de asesoramiento científico técnico, el informe se ve complementado con las aportaciones de las investigaciones del proyecto CIPAMUR. Aunque es imposible, dadas las limitaciones de este texto, exponer la totalidad de los resultados obtenidos, sí es interesante señalar la

importancia que el público visitante y demás agentes consultados otorgan a la inclusión de las voces de las comunidades de origen en el diseño de la nueva exposición. Las personas participantes en el proceso consultivo se han mostrado favorables a incluir una mayor diversidad de voces que remplacen a la de la autoridad institucional impuesta, de modo que se dé espacio a interpretaciones compartidas, se visibilicen las transformaciones del propio museo, se integren visiones y narrativas plurales, y se implemente la participación como motor de transformación social.

« Los y las participantes señalaron la visión eurocéntrica y el discurso colonial que subyace en el hecho de considerar el exotismo de los objetos por encima de su significado como representación de una cultura y una forma de vida »

Entre otros problemas, el público consultado y los agentes sociales que han participado en las distintas acciones realizadas *ex profeso* señalan también la falta de contextualización adecuada de los objetos expuestos en la actual exposición. Dicha carencia transmite una idea artificial de atemporalidad de las culturas representadas, en vez de una imagen de comunidades vivas y en evolución, influidas por los cambios sociales y políticos a lo largo del tiempo. Esta descontextualización también se extiende a la misma presentación de los objetos en vitrinas estáticas, sin elementos visuales que les doten de su significado cultural. Los y las participantes señalaron la visión eurocéntrica y el discurso colonial que subyace en el hecho de considerar el exotismo de los objetos por encima de su significado como representación de una cultura y una forma de vida. En este sentido, algunas de las recomendaciones propuestas han sido: destacar elementos comunes universales de todos los pueblos que configuran las grandes líneas de producción cultural y de convivencia social, no mostrar los objetos expuestos sólo como meras piezas exóticas extrañas y visibilizar su valor cultural, crear conexión entre el objeto a interpretar e interpelar a la experiencia personal del público visitante, y relacionar los contenidos expositivos y los objetos mostrados con las comunidades migrantes locales referentes de las culturas representadas.

Por otro lado, las personas visitantes del museo afirmaron que no sentían una experiencia narrativa que les permitiera entender lo que la exposición en su conjunto quiere contar y qué mensaje pretende transmitir. Sobre todo,

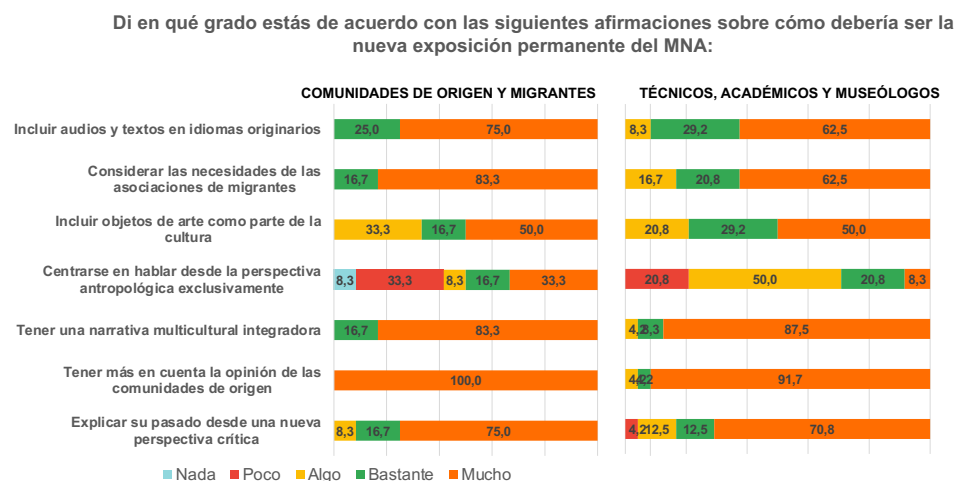


FIG.3 Diferencias entre las opiniones de los representantes de las comunidades de origen y migrantes, y los técnicos, académicos y museólogos sobre cómo debería ser la nueva exposición del Museo Nacional de Antropología. > [Volver al artículo](#)

por la ausencia de una verdadera «conciencia crítica», de un relato que haga reflexionar sobre la historia del museo y los procesos colonizadores en relación con temas sociales de actualidad, claramente herederos de estos procesos. Por ello, sería deseable articular un discurso que conecte con el público visitante y apele a lo emocional a través del tratamiento de temas sociales actuales como la inclusión, el género, el cambio climático, la interculturalidad y la visibilización de culturas minoritarias. Es decir, que la exposición se concibiera como un medio para plantear preguntas y reflexiones, fomentar la participación, atraer la atención y promover las comparaciones y conexiones con la realidad. Esto implicará potenciar una nueva forma de comunicación con el público, incluir distintos puntos de vista, historias y narrativas de personas pertenecientes a las culturas expuestas capaces de conectar con los y las visitantes, y, sobre todo, convertir el museo en un espacio dialogante y de cohesión social que fomente la inclusión en todas sus dimensiones: la accesibilidad, la diversidad, la igualdad de oportunidades y la interseccionalidad

Uno de los hallazgos de interés obtenidos en este estudio ha sido que, a pesar de que la mayoría de los participantes en el proceso están de acuerdo en la necesidad de un cambio en la exposición y en la visión distorsionada que el museo transmite de las culturas tratadas, los y las representantes de las comunidades de origen consultados/as fueron mucho más severos/as en sus

apreciaciones que, por ejemplo, los grupos expertos académicos o el público en general. Los y las representantes de las comunidades migrantes referentes de las culturas representadas en el museo aportaron visiones más complejas e innovadoras a tener en cuenta para el diseño de la exposición. [\[Fig. 3\]](#)

En definitiva, la experiencia del Museo Nacional de Antropología de Madrid muestra cómo la praxis decolonial, imprescindible hoy día en los museos de antropología, puede realizarse desde la generación de nuevos espacios dialógicos y de cocreación a través de procesos participativos diseñados a medida con objetivos transformadores en la gestión de los museos.

«la experiencia del Museo Nacional de Antropología de Madrid muestra cómo la praxis decolonial, imprescindible hoy día en los museos de antropología, puede realizarse desde la generación de nuevos espacios dialógicos y de cocreación a través de procesos participativos diseñados a medida con objetivos transformadores en la gestión de los museos»

Pero quizás, una de las conclusiones más importantes de esta experiencia está siendo el descubrimiento de que los procesos participativos no sólo permiten la inclusión de voces hasta ahora no escuchadas en la producción expositiva de los museos, sino que aumentan la capacidad de reflexión y autocrítica, incrementan las capacidades y aprendizajes del equipo interno, y promueven su cohesión. Además, mejoran los formatos de trabajo y favorecen la creación de vínculos afectivos entre los diversos actores, lo que facilita la apropiación y la utilización de los resultados obtenidos.

En resumen, gracias al proceso participativo iniciado se han fortalecido los vínculos entre las comunidades de origen, los agentes implicados y los gestores del patrimonio, lo que ha permitido entender y aprender del diálogo que el museo ha establecido con sus visitantes, favoreciendo la reflexión de los participantes sobre lo que el Museo Nacional de Antropología es y lo que desea llegar a ser.

Bibliografía

- CLIFFORD, J. (1999). Museums as Contact Zones. En D. Boswell y J. Evans (Edits.), *Representing the Nation: A Reader, Histories, heritage and museums*, (pp. 435-459). London and New York: Routledge.
- Dewhurst, C. Kurt. (2014). Folklife and Museum Practice: An Intertwined History and Emerging Convergences American Folklore Society 2011 Presidential Address. *The Journal of American Folklore*, 127(505), 247-263.
<https://www.jstor.org/stable/10.5406/jamerfolk.127.505.0247?typeAccessWorkflow=login>
- CASTILLO, A. (2019). Participative processes in cultural heritage management. Methodology and critical results based on experiences within the Spanish World Heritage context. *European Journal of Post-Classical Archaeologies*, 9: 61-76. PCA 9 (2019) ISSN: 2039-7895 (pp. 61-76) Post - Classical Archaeologies
http://www.postclassical.it/PCA_Vol.9.html
- CASTILLO, A., CORPAS, N., (2024). Participatory Processes and Conflict Resolution in Archaeology and Heritage. Rehren, T., Nikita, E. (Eds.), *Encyclopedia of Archaeology*, 2nd Edition, vol. 1, pp. 519-528, London: Academic Press. Elsevier.
<https://dx.doi.org/10.1016/B978-0-323-90799-6.00080-X>
- ISBN: 9780323907996
- GARCÍA BLANCO, A., PÉREZ SANTOS, E., y ANDONEGUI, M. O. (1999). *Los visitantes de museos: Un estudio de público en cuatro museos*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- KLEIBER-SCHWARTZ, L. (1992). From the colonial museum to the museum of the communities. *Museum*, XLIV (3), 137-141.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000092955/PDF/092980engo.pdf.multi.nameddest=92955>
- Laboratorio Permanente de Público de Museos (2011). *Conociendo a nuestros visitantes: Museo Nacional de Antropología*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- LORENTE, J. P. (2015). Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum*, 26(2), 111-120.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/50422/46844>
- MACDONALD, S. (Ed.). (1997). *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203838600>
- MIGNOLO, W. D. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press.
<http://www.jstor.org/stable/j.cttq94to>
- NÚÑEZ, A. (2007). El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. *Universitas humanística*, 63(63), 181-199.

- OLIVARES, A., PIATAK, J. (2022). Exhibiting inclusion: An examination of race, ethnicity, and museum participation. *VOLUNTAS: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, 33(1), 121-133.
- PABÓN CADAVID, JHONNY ANTONIO. (2021). Community Participation in the National Museum of Colombia from a Historical-Legal Analysis. *Chungará (Arica)*, 53(2), 329-340.
<https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562021005000501>
- PÉREZ SANTOS, E. (2019). Buenas prácticas en la investigación del público en museos. En: PÉREZ CASTELLANOS, L. (Coord.) *Estudios sobre públicos y museos. Volumen III. Referentes y experiencias de aplicación desde el campo*. Publicaciones digitales ENCRYM, INAH, (México)
- PÉREZ SANTOS, E. (2020). Best Practices in Visitors Studies. The Permanent Laboratory of Museum Audiences (Spain). ALONSO TAK, A., PAZOS-LÓPEZ, Á. *Socializing Art Museums. Rethinking the publics experiences*. De Gruyter.
- PÉREZ SANTOS, E. (dir.) (2025) #TuopinióncuentaMNA. *Proceso participativo para la nueva exposición del Museo Nacional de Antropología: Informe final de resultados de las fases exploratoria y previa*. Informe interno. Madrid: Museo Nacional de Antropología.
- PÉREZ SANTOS, E., VARGAS FERRER, J. y CASTILLO MENA, A. (2025). Aportaciones a la transformación de los museos antropológicos desde la mirada decolonial: estado de la cuestión y resultados preliminares en base a un estudio de caso. *El Futuro del Pasado*, 16, pp. 23-68. <https://doi.org/10.14201/fdp31790>
- SÁEZ, F. (2013). *El Museo Nacional de Antropología. El museo de la gente como Nos+otr@s*. Plan de Actuación. Madrid.
- SÁEZ, F.; PÉREZ-SANTOS, E.; ÁLVAREZ, S.; PÉREZ, G. y ESTIRADO, B. (2024). Un proyecto participativo-colaborativo para un museo renovado en Madrid: Nuevas narrativas para el Museo Nacional de Antropología. *Conferencia Internacional MINOM: Rethinking Museologies As Transformative Trans-Disciplinary Alliances For More Just Societies*. Catania, febrero 2024.
- SOUSA SANTOS, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce.
https://periferiaactiva.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/03/descolonizar-el-saber_final-de-souza-santos.pdf
- STAM, D. (1993). The informed muse: The implications of «the new museology» for museum practice. *Museum Management and Curatorship*, 12(3), 267-283.
[https://doi.org/10.1016/0964-7775\(93\)90071-p](https://doi.org/10.1016/0964-7775(93)90071-p)
- STANISH, CHARLES. S. (2008). On Museums in a Postmodern World. *Daedalus*, 137(3), 147-149.
<http://www.jstor.org/stable/40543808>

TAYLOR, A. C. (2020). On Decolonising Anthropological Museums: Curators Need to Take «Indigenous» Forms of Knowledge More Seriously. En M. von Oswald y J. Tinius (Eds.), *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial* (pp. 97–105). Leuven University Press.

<https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqxp.10>

UNESCO. (1983). Ethnographic museums: principles and problems. *Museum*, XXXV (139), 135-200.

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/>

[p0000127338?posInSet=1&queryId=a9ofbb85-1cff-4c32-9c07-5be515ade213](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/p0000127338?posInSet=1&queryId=a9ofbb85-1cff-4c32-9c07-5be515ade213)

Ficha del museo

Denominación: Museo Nacional de Antropología

Dirección: C/ Alfonso XII, 68. 28014 Madrid

Teléfono: 91 530 64 18 / 91 539 59 95

E-mail: antropologico@cultura.gob.es

Web: <https://www.cultura.gob.es/mnantropologia/portada.html>

RRSS

Instagram: @museo_nacional_antropologia

Facebook: Museo Nacional de Antropología (Madrid) (poniendo el @ delante del nombre)

X: @MNdAntropologia

Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UC5AMjN7aMu-oSLkEilsuESw>

Una «sala árabe» para el siglo XXI

> **María de la Cerca González Enríquez**

Departamento de Investigación y Colecciones, Museo Cerralbo

> **María Sanz Cubells**

Departamento de Investigación y Colecciones, Museo Cerralbo. Gestiona la colección de materiales cerámicos

RESUMEN: El debate actual en torno a las colecciones etnográficas, los museos que las custodian y los relatos que divulgan ha servido de acicate al Museo Cerralbo para poner en marcha un proyecto integral en torno a uno de sus espacios museográficos más característicos, la Sala Árabe, y su colección etnográfica. Un proyecto que parte de la reflexión y autoevaluación y que gira en torno a la investigación, la revisión de la terminología y clasificación de las colecciones, su correcta catalogación y, por último, la difusión, tanto de la Sala Árabe como de la colección. Todo ello en consonancia con las necesidades de la sociedad actual.

En esta comunicación presentamos brevemente estas reflexiones y trabajos iniciales. En primer lugar, partimos de una exposición de motivos que justifican la inclusión del Museo Cerralbo en este debate, pasando por el análisis de la Sala Árabe, sus características, museografía y colecciones expuestas, pero también por sus posibles significados y roles desde su origen, como una estancia típica del coleccionismo decimonónico en los palacios de la nobleza madrileña, hasta su conversión en sala de museo. Tras esta introducción y planteamiento del estado de la cuestión, se esbozan las líneas de actuación y trabajos iniciados desde el museo en torno a la Sala Árabe y la colección etnográfica. Un proyecto todavía en curso que va acompañado de una serie de reflexiones con las que finalizamos esta comunicación.

PALABRAS CLAVE: Museo Cerralbo, museografía, orientalismo, etnografía, coleccionismo

ABSTRACT: The current debate around ethnographic collections, the museums that guard them and the stories they disseminate has served as an incentive for the Cerralbo Museum to launch a comprehensive project around one of its

most characteristic museographic rooms, the Arab Room, and his ethnographic collection. A project that starts from reflection and self-assessment and revolves around research, the review of the terminology and classification of the collections, their correct cataloging and, finally, the dissemination of both the Arab Room and the collection. In this communication we briefly present these reflections and first works.

KEYWORDS: Cerralbo Museum, museography, orientalism, ethnography, collecting

Somos seres creadores de relatos. A través de ellos hemos construido el mundo, nuestras realidades e incluso las de otros. De eso sabemos mucho en los museos. A lo largo de la historia, los protagonistas de dichos relatos, así como los propios discursos, han ido cambiando según la época, pero siempre han servido para comunicar lo trascendente. Los museos hemos construido nuestros propios relatos de acuerdo a nuestra disciplina científica y a las ideologías imperantes en el contexto en el que nos encontramos.

En la actualidad, vivimos un momento en el que los discursos vigentes se están enjuiciando, resultado de las demandas de la sociedad del siglo XXI, que exige dar visibilidad a lo hasta ahora silenciado y protagonismo a lo tradicionalmente infravalorado. Para ello, la sociedad reclama no solo la revisión de los discursos museísticos, sino también la participación de todos los colectivos en los museos. En definitiva, el contexto actual exige una nueva realidad contada a través de otras narraciones, otros protagonistas y un enfoque inclusivo. Esta circunstancia afecta sobre todo a los museos del mundo occidental que custodian colecciones etnográficas.

El Museo Cerralbo, como institución pública que conserva, entre otras muchas, una colección de carácter etnográfico, no puede permanecer al margen de este debate. En la actualidad se configura como una casa museo de coleccionista que alberga los objetos y colecciones reunidas por la familia de los marqueses de Cerralbo y Villa-Huerta. Tanto las colecciones como su disposición en el palacio familiar responden a los gustos personales de sus propietarios y al contexto histórico, social y cultural en el que vivieron. De hecho, la característica principal del museo reside precisamente en que dichas colecciones se exponen, en su mayor parte, tal y como se encontraban en el momento de fallecer el marqués de Cerralbo, en 1922, conservándose así las estancias originales creadas por la familia.

La Sala Árabe del Museo Cerralbo

Entre estas estancias se cuenta la denominada Sala Árabe, ubicada en el piso principal, planta noble de la casa-palacio¹ destinada a la exposición de colecciones y donde tenía lugar la vida social de la familia.

Desde la Armería, una sala de armas concebida para impresionar y señalar la antigüedad del linaje familiar, que servía además de lugar de recepción de invitados, podemos trazar un eje formado por dos estancias contiguas que reflejan la personalidad del marqués: la Sala Árabe y el Salón Estufa, esta última como reflejo de una de sus grandes pasiones, la arqueología.

De las tres, la más reducida es la Sala Árabe. Se trata de un espacio que transporta a países lejanos, una estancia de evocación producto de la moda de la época, una opción de estilo en la decoración de interiores que refleja la atracción por Oriente en la Europa del siglo XIX. Precisamente, dicha ubicación confiere a la Sala Árabe un tono diferente en comparación con otros espacios similares surgidos en el mismo contexto decimonónico.² En este caso, según Blanco Conde (1998), se trata de una sala «decorada a capricho» en un marco arquitectónico de inspiración nazarí, concebida como sala de estar, de esparcimiento, usada como *fumoir* y que reúne la colección etnográfica, rememorando las cámaras de maravillas o gabinetes dieciochescos.

Su decoración refleja un claro horror vacui, con paredes forradas de *kilims*. En la sala se despliegan panoplias de armas junto a una gran variedad de objetos procedentes de los cinco continentes. En las esquinas de la estancia, cuatro armaduras orientales marcan el espacio, mientras que en su interior se distribuyen objetos variopintos como utensilios para fumar, recipientes, instrumentos musicales y mobiliario hindú o árabe. Es aquí donde se encuentran la mayoría de referencias al pasado islámico presentes en el museo.

Cabe destacar que estos objetos nunca se expusieron ni reunieron con el fin de ser interpretados sino tan solo contemplados. La disposición de los objetos

1 La construcción de la casa-palacio se inició en 1883 y en 1893 se celebró el baile de inauguración.

2 Juan Cabré (1928), primer director del museo, consideró la sala casi como una prolongación de la Armería por su contenido. Por su parte, Varela Braga (2017) alude también a esta circunstancia y la pone en relación con la posible función y simbolismo de la estancia, así como su vinculación a la concepción del pasado islámico español en la mentalidad decimonónica del marqués de Cerralbo.



FIG. 1 Vista general de la Sala Árabe. Museo Cerralbo
© [JRB-2017] Archivo Museo Cerralbo, Madrid.



FIG.2 Detalle de una de las paredes de la Sala Árabe. Museo Cerralbo.

© [JRB- 2017] Archivo Museo Cerralbo, Madrid.

responde a un criterio estético, decorativo, sin ningún afán de contextualización.³ Por el momento, desconocemos qué motivó al marqués a crear una sala de este tipo, al margen del prestigio que conllevaba, en el Madrid del momento, disponer de un espacio así, al que muy pocas familias podían aspirar. En definitiva, tanto la estancia como la colección etnográfica conforman un espacio congelado en el tiempo, testigo y reflejo de una época.

La procedencia de dicha colección comparte las mismas características que se observan en el resto de colecciones de los marqueses de Cerralbo y Villa-Huerta. Los objetos fueron adquiridos en subastas –sobre todo las celebradas en hoteles parisinos–, en tiendas y anticuarios de Madrid, o en ciudades que visitaron durante sus numerosos viajes,⁴ pero también fueron

3 Lo mismo sucede en el resto de estancias del palacio, donde los objetos se distribuyen de forma aleatoria siguiendo criterios estéticos y decorativos y no tanto en función de las épocas, escuelas, procedencias, etc.

4 Entre ellas, Cádiz y Sevilla, conocidas por ser puerta de ingreso del comercio colonial e internacional, donde la familia adquirió numerosos objetos, algunos de ellos procedentes de China, Japón y América, entre otros territorios.

regalos de familiares, amigos y conocidos.⁵ La colección se compone de una selección de objetos originarios de los actuales territorios de Asia Oriental (China y Japón), Asia Occidental (Turquía), Sudeste Asiático (Filipinas, Borneo y Malasia), Oceanía (Melanesia y Nueva Zelanda), África (Marruecos, Guinea Ecuatorial y Senegal) y América. En total, más de cien objetos que incluyen armas, complementos, ajuar doméstico, instrumentos musicales, esculturas, materiales textiles y joyería.

Hay que señalar que parte de la colección no europea del museo tiene unas características particulares que la definen como bienes de exportación, realizados ex profeso para el comercio entre Asia y Europa. Es el caso de los objetos realizados por artesanos y con materiales y técnicas locales pero adaptados al «cliente» o receptor europeo.⁶ A este respecto, consideramos que son el resultado de un proceso histórico muy concreto que aúna elementos de todas las culturas implicadas en un ejercicio de sincretismo que da muestra de las circunstancias históricas, cambios sociales y consecuencias de la colonización, expansiones territoriales y posterior globalización.

Por último, si atendemos a la distribución espacial de esta colección dentro del palacio en su conjunto y no solo en la Sala Árabe, podemos comprender la consideración y connotaciones que tuvo la misma para la familia. En este sentido, un importante número de cerámicas y porcelanas de China y Japón, junto a algunas piezas lacadas, están dispersas por las diferentes salas del palacio al ser considerados objetos decorativos más afines a la mentalidad, tradición cultural y material europea, mientras que otros bienes de la misma procedencia, pero vinculados a aspectos como el tabaco o la guerra, se expusieron desde un principio en la Sala Árabe. En definitiva, la agrupación de colecciones de la Sala Árabe revela que la configuración histórica de la misma gira en torno a los temas o aspectos vinculados a los objetos y no tanto a la cuestión de su procedencia.

5 Todo ello como resultado de la circulación internacional de este tipo de objetos «exóticos», derivada del colonialismo y la expansión territorial de las potencias europeas, mediante diversas vías de acopio, como los envíos por parte de miembros de la administración de ultramar, objetos obtenidos en conflictos armados o a través de la demanda comercial sobre estos bienes, por citar algunos ejemplos.

6 Entre ellas, las denominadas «chinerías», sobre todo objetos de mobiliario y materiales cerámicos realizados por los mercados asiáticos para su exportación y venta en Europa. Un ejemplo son los llamados «jarrones del Regente», del duque Felipe de Orleans (1674-1723), expuestos en la Galería Segunda del museo.

En qué estamos trabajando

Como resultado de los debates surgidos en torno a estas colecciones en el contexto museístico actual, el Museo Cerralbo ha iniciado un proceso de reflexión en torno a la Sala Árabe, la colección etnográfica en su conjunto y los relatos que las acompañan. Un trabajo que da pie a un proyecto de mayor calado que incluye la revisión exhaustiva de los más de cien objetos que la conforman, junto con los paramentos y demás elementos decorativos de la sala, su catalogación, posterior digitalización y difusión.

En este sentido, al evaluar el tratamiento técnico de esta estancia y su contenido, como tradicionalmente ha venido sucediendo en el conjunto de museos europeos, observamos algunas carencias.⁷ Por un lado, la que surge de la tradicional jerarquización de las colecciones, que priorizaba el estudio y la catalogación de aquellos objetos considerados más importantes o valiosos –«de las Bellas Artes»– frente a otros «secundarios», entre los que se incluían las colecciones no europeas. A ello se añade la ausencia de personal cualificado en el conocimiento de estos objetos a lo largo de la historia del museo.

Gracias a dicho proceso de reflexión, el museo ha iniciado una investigación que nos ayudará a conocer la colección en su totalidad. Además, a sabiendas de que el lenguaje es el primer condicionante a la hora de fijar connotaciones y esquemas de pensamiento, se está trabajando en la reconfiguración y racionalización de los términos empleados en las diferentes clasificaciones genéricas y catalogaciones, a la vez que se está revisando el conocimiento y discurso imperante en torno a estos objetos y la propia sala, siempre atentos al contexto actual y sus necesidades, así como a los avances teóricos en la materia.

A la revisión señalada se suma el análisis de los materiales de difusión de la sala y la posibilidad de concebir otros recursos nuevos y específicos que aporten mayor información sobre la misma, siempre con el fin de contextualizar y explicar de forma adecuada este tipo de espacios. La difusión ha de partir de un discurso acorde con los nuevos tiempos, amparado por el conocimiento científico actualizado de dichas colecciones. Si bien somos conscientes de que la subjetividad del discurso es inevitable en todo museo, consideramos que lo importante es saber reconocer esa subjetividad y aceptar los relatos alternativos de modo que propiciemos el intercambio de posturas y el mutuo conocimiento.

⁷ Por ejemplo, gran parte de los objetos de esta colección apenas han sido identificados y, en muchos casos, han sido clasificados de forma errónea y superficial.

Una nueva etapa de adaptación a los tiempos y a las demandas sociales que imprime el carácter dinámico de la institución museística.

Hay, sin embargo, un aspecto que no podemos obviar y que es la esencia misma del Museo Cerralbo: el hecho de ser un espacio museográfico congelado en el año 1922. En este sentido, nos planteamos que si consideramos la sala en sí misma como un documento histórico no deberíamos modificar ni su denominación⁸ ni su museografía,⁹ sino tratarla como un reducto histórico de lo que fueron este tipo de salas, que hoy en día apenas se conservan.

Para concluir

En definitiva, somos conscientes de que la Cultura ha sido usada desde tiempos ancestrales como vehículo ideológico para extender nuevas formas de pensamiento, adoctrinar o mostrar una realidad histórica bajo un prisma intencionado. Los museos, como instituciones culturales, somos, aunque no lo queramos, instrumentos ideológicos de grupos de poder desde nuestro nacimiento. Este hecho es algo difícil de negar o no ver. Pero no somos solo eso. Desde nuestra variada tipología custodiamos el legado de la humanidad, y los objetos exhibidos, junto con el discurso y las imágenes, nos enseñan una realidad construida a través del conocimiento. Y tanto la propia institución como los objetos, las imágenes y los discursos han ido evolucionando según la sociedad lo iba requiriendo porque es el núcleo social quien los define.

Hoy en día los museos de antropología, y la propia disciplina científica, se están poniendo en tela de juicio a partir de un discurso social y político insertado en el marco de la descolonización. Pero ambos son algo más. Cada sociedad humana alimenta y protege su cultura, ese conjunto de hábitos adquiridos de saberes y normas que se transmiten de generación en generación, regenerando la complejidad social. Por eso cada una de ellas es única, diferente e irrepetible; por eso su diversidad y su desigualdad las hacen tan especiales y se convierten en el objeto de estudio de la antropología. Este es el motivo por el cual reducir

8 La sala ha recibido diferentes denominaciones a lo largo de los años. Juan Cabré la menciona como «Salón Árabe» en la primera guía del museo de 1928. Posteriormente, bajo la dirección de Consuelo Sanz-Pastor, a partir de los años 40 del siglo XX y hasta el año 2000, fue denominada «Armería Oriental»; desde ese año se denomina «Salón Oriental» hasta que en 2010 recibió su nomenclatura actual.

9 Deseo que expresó el propio marqués de Cerralbo en sus disposiciones testamentarias sobre el legado de sus colecciones.

la disciplina al brazo armado del colonialismo resulta en exceso simple. La antropología es el estudio de la humanidad en su totalidad y diversidad, y solo así podremos entenderla en este mundo globalizado. El patrimonio conservado en los museos nos habla de quiénes somos, de dónde venimos y a quién transmitimos ese conocimiento. Los objetos creados por las diferentes culturas que han contribuido a la historia de la humanidad son su legado. El relato que construyamos a partir de ahora será determinante.

En un museo como el Cerralbo, una casa museo sin vitrinas ni cartelas, que nos transporta a un tiempo hoy perdido, solo nos queda el relato de nuestras catalogaciones y nuestros escritos. La Sala Árabe es un espacio parado en el tiempo, una fotografía capturada del pasado, un documento histórico en sí misma. Su condición de testigo de una época y una moda la facultan para permanecer inmutable, porque en esa inmutabilidad estriba su principal valor. De la construcción de nuevos relatos en torno a la Sala Árabe y a las colecciones en ella expuestas dependerá nuestra contribución a la creación de una memoria compartida.

Bibliografía

- BLANCO CONDE, M. (1998). «Salón Árabe. Palacio marqués de Cerralbo».
- BERGERON, I., RIVET, M. (eds.) (2021). *Descolonizando la museología 2. La descolonización de la museología: museos, mestizaje y mitos de origen*. ICOFOM ICOM. Disponible en: https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/03/2021_icofom_decoloniser_museologie.pdf
- BORDAS IBÁÑEZ, C. (2008). *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Vol. I. Museos de titularidad estatal*. Ministerio de Educación y Cultura.
- BURÓN DÍAZ, M., PODGORNÝ, I. (2024). «¿Qué se esconde bajo la descolonización de los museos?». En: *Revista de Patrimonio Histórico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N.º 111, febrero 2024, pp. 148-150. <https://doi.org/10.33349/2024-111.5539>
- BUSTAMANTE, J. (2012). «Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización». *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 254. pp. 15-34. doi:10.3989/revindias.2012.002
- CASAS DESANTES, C. (2016). «El Museo Cerralbo, una colección personal, una instalación de su tiempo 1893-1922-2016». En *Museos de ayer. Museografías históricas de Europa*. Actas del II Encuentro Internacional Museo Cerralbo, 25 de febrero de 2016, pp. 24-42.

- GARCÍA GIRÓN, R. (2011). «Un botín de guerra en el Museo Cerralbo: El legado Foronda». *Pieza del mes*, enero. Museo Cerralbo.
- GARCÍA GIRÓN, R. (2012). «Un talismán en el Museo Cerralbo. Leyenda y tradición en torno al kriss». *Pieza del mes*, Museo Cerralbo.
- GONZÁLEZ, ARIADNA (2015). «Los secretos de... la Sala Árabe del Museo Cerralbo», Museo Cerralbo.
- GRANADOS ORTEGA, M. Á. (2009). «Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista. El Museo Cerralbo». En *Museos y mecenazgo: nuevas aportaciones*. Gil Pinero, J. I. (coord.). 17-19 de octubre de 2007, pp. 91-114.
- GUZMÁN, M. V. (2021) Decolonizar el Museo. Una utopía necesaria. ICOFOM.
https://www.academia.edu/108991081/Decolonizar_el_Museo_una_utop%C3%ADa_necesaria
- LOVAY, S. M. (2023). *Decolonizar el museo desde las múltiples presencias*. 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos. Iberoamericanos.
https://10encuentro.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2023/11/J2_05_SM_Lovay.pdf
- 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> (consultado el 27-10-2024)
- RECIO MARTÍN, R. C. (2015). *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX. Actas del Encuentro Internacional. Museo Cerralbo, 26 de septiembre de 2013*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- ROBLEDO, B. (2019). «Mío, tuyo, nuestro. Diversidad cultural en museos con colecciones etnográficas». En *Museos: ¿almacén de de coloniales? Lecturas de lo ajeno en museos propios*. ICOM-CE digital. Revista del comité español del ICOM, n.º 16, pp. 34-45.
- ROIGÉ, X., VAN GEERT, F., ARRIETA URTIZBEREA, I. (2019). «Estrategias de reinención de los museos de antropología». En *Museos: ¿almacén de de coloniales? Lecturas de lo ajeno en museos propios*. ICOM-CE digital. Revista del comité español del ICOM, n.º 16, pp. 6-15.
- RUIZ-TABAR ANITUA, F., VAQUERO ARGÜELLES, L. (2004). *Lujo asiático: artes de Extremo Oriente y Chinerías en el Museo Cerralbo*. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones.
- SÁEZ LARA, F. (2019). «Museos y Antropología: ¿hacia dónde deberíamos ir y cómo deberíamos ser? Retos para el Museo Nacional de Antropología». En *Museos: ¿almacén de de coloniales? Lecturas de lo ajeno en museos propios*. ICOM-CE digital. Revista del comité español del ICOM, n.º 16, pp. 24-33.

SÁNCHEZ GÓMEZ, L. A. (2023). *Descolonizaciones equívocas. El caso de los museos antropológicos en España*. <https://orcid.org/0000-0002-1073-7714>

VARELA BRAGA, A. (2017). «The Arab Room of the Palacio de Cerralbo». En *Art in Translation*, vol. 9, issue 1, pp. 7-28. DOI: 10.1080/17561310.2017.1298341

Ficha del museo

Museo Cerralbo

Calle Ventura Rodríguez, 17. 28008 Madrid, España

+34 915 47 36 46 / 47

museo.cerralbo@cultura.gob.es

<https://www.cultura.gob.es/mcerralbo/home.html>

Redes sociales

IG @museocerralbo

X @MuseoCerralbo

YT @museocerralbo7927

ICOM consejo
internacional
de museos
España