

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 31 - Santiago, 2023 -1/21 pp.- ISSN 2452-5189



Memoria visual de las prácticas patrimoniales y artísticas subalternas en torno a los legados coloniales. Transformación, contravisualidad y descolonización de los museos en Chile

Camila Opazo Sepúlveda¹

RESUMEN: Los museos tienen un estrecho vínculo con el colonialismo y por ello han sufrido crisis de legitimidad, especialmente con posterioridad a los procesos de descolonización en la segunda mitad del siglo XX. Este trabajo define la descolonización de los museos para luego revisar cómo estos procesos emancipadores se reflejan en las prácticas patrimoniales y artísticas que se han llevado a cabo en los últimos años en algunos de los museos de Santiago de Chile. La revisión de estos ejercicios se presenta con el objetivo de reconocer sus experiencias, a la vez que hacer memoria visual de las potencias políticas de grupos subalternos y racializados en estas instituciones. El arte autónomo de estos colectivos apunta a desbordar los museos, con el fin de transformarlos en espacios de reparación histórica y sanación social.

PALABRAS CLAVE: Museos, colonialidad, descolonización, arte subalterno.

Visual memory of subaltern artistic and heritage practices around colonial legacies. Transformation, countervisuality and decolonisation of museums in Chile

ABSTRACT: Museums are closely linked to colonialism and have therefore suffered a crisis of legitimacy, especially after the processes of decolonisation in the second half of the twentieth century. This paper defines the decolonisation of museums and then reviews how these emancipatory processes are reflected in the patrimonial and artistic practices that have been carried out in recent years in some of the museums of Santiago de Chile. The review of these exercises is presented with the aim of recognising their experiences, while at the same time making a visual memory of the political powers of subaltern and racialised groups in these institutions. The autonomous art of these collectives aims to overflow the museums in order to transform them into spaces of historical reparation and social healing.

KEYWORDS: Museums, coloniality, decolonization, subaltern art.

¹ Arqueóloga, magíster en Gestión del Patrimonio Cultural y Museología, candidata a doctora en Sociedad y Cultura, mención Gestión del Patrimonio Cultural. Universidad de Barcelona. Investigadora del Grupo de Arqueología Pública y Patrimonio (GAPP). ORCID: 0000-0003-0509-0992.

E-mail: copazose12@alumnes.ub.edu

Introducción

Desde siglo XIX los museos han tenido un vínculo estrecho con el colonialismo. No solo por el origen colonial de sus colecciones, sino también porque estas instituciones han tenido una importante función política al servicio de la construcción de los imperialismos y los nacionalismos (Alegría *et al.*, 2008; Ayala y Arthur 2020). Diversas investigaciones señalan a los museos como las instituciones encargadas de crear las narrativas pedagógicas que legitimaron las empresas colonizadoras del proyecto occidental moderno durante sus etapas expansivas (Ames, 1999; Bennet, 1995; Durrans, 1988; Harrison, 1997; Hooper-Greenhill, 1992). Así, a través de sus exposiciones, estas instituciones tuvieron la labor de posicionar, demostrar y educar sobre la superioridad de los imperios y las naciones, capaces de comprar, expoliar y exhibir objetos de casi cualquier lugar y cultura del mundo.

El evolucionismo, como teoría que jerarquiza a las colectividades según su nivel de progreso, influyó de manera importante en la manera en que se explicó y representó a las sociedades no occidentales como "inferiores", "salvajes" y "exóticas", frente a la "civilización" europea (Arrieta *et al.*, 2016; Díaz-Andreu, 2007). Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX, y a partir de las políticas de reconocimiento de la diversidad cultural, los museos nacionales, y especialmente aquellos con colecciones arqueológicas y etnográficas, han experimentado una crisis y posterior transformación respecto de las maneras de gestionar los patrimonios coloniales (Van Geert *et al.*, 2016).

Lo que interesa en este trabajo es poner atención a estos procesos de transformación y cuestionamiento a los museos y sus legados coloniales, especialmente respecto de las representaciones artísticas y prácticas patrimoniales de grupos subalternos. Se define la descolonización en el campo de los museos, para luego presentar un recorrido visual que fundamenta la estructuración narrativa basada principalmente en la experiencia indígena y de artistas con identidad mapuche, pero también de esfuerzos de personas pertenecientes al pueblo tribal afrodescendiente. Las prácticas artísticas subalternas que funcionan en relación, pero con autonomía de estas instituciones, son consideradas para explorar las posibilidades que existen de transformar los museos en espacios de reparación histórica y sanación social. Estas incursiones apuntan a reformular el régimen visual colonial, republicano y neoliberal de las políticas de patrimonialización y exhibición institucional, por lo que son entendidas como contravisualidades emancipatorias.

Descolonización y museos

Partiré precisando que la descolonización no significa la participación de comunidades, ni es lo mismo que la celebración de la diversidad cultural. La entendemos, en cambio, como un proyecto político que busca acabar con las jerarquías sociales, políticas, económicas, espirituales y epistémicas heredadas por el sistema colonial (Quijano, 1992). Habrá que puntualizar que, con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, el colonialismo político se acabó en gran parte del mundo a nivel legislativo. Sin embargo, los mecanismos de subordinación que lo caracterizan continúan reproduciéndose hasta la actualidad (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007). Estas estrategias de jerarquización y dominación, conocidas como colonialidad (Quijano, 1992), son necesarias para el funcionamiento del sistema moderno, el cual entendemos como un modo de vida eurocéntrico basado en el humanismo y el pensamiento cristiano, a la vez que en la lógica del progreso y la salvación del mundo no europeo (Mignolo, 2015). Según el pensador y escritor gitano Helios Garcés, esta verticalidad autoritaria del poder colonial se manifiesta en las funciones administrativas, educativas, laborales, policiales, judiciales, sanitarias del Estado moderno, aun cuando las

administraciones coloniales desaparecen formalmente (Garcés, 2017). El crítico de arte Joaquín Barriendos ha definido la colonialidad del ver como la matriz de jerarquización, inferiorización, objetualización y racialización de la visualidad no occidental (Barriendos, 2011). Corresponde a una articulación geopolítica de la mirada, a un conjunto complejo de tecnologías de representación y reorganización visual que se inicia con la conquista de América y los viajes trasatlánticos (León, 2012). La descolonización apunta al proceso de deshacernos de las repercusiones materiales, políticas, ideológicas, estéticas, visuales, epistemológicas, raciales, territoriales que este sistema ha significado a nivel mundial. En este sentido, la contravisualidad se entiende como la capacidad de confrontar los mecanismos visuales sobre los que se ha venido asentando el ejercicio de poder (Mirzoeff, 2016). Ya que apunta a la construcción de una mirada contrahegemónica que se posiciona frente al relato oficial dominante (Soto *et al.*, 2022), constituye una contranarrativa trascendental a la hora de sacudir la colonialidad de las instituciones.

En tanto que representan al Estado y la ciencia, los museos corresponden a uno de los dispositivos del proyecto moderno-colonial que han sido utilizados con fines civilizatorios para enaltecer a los Estados occidentales (Mignolo, 2014; Venegas, 2020). Como institución, ha tenido un papel central en la imposición y legitimación de una matriz de pensamiento y de visualidad basada en la razón científica tecnológica y los cánones occidentales, que se constituyen como el único y verdadero conocimiento para comprender y desde donde representar la realidad (Barriendos, 2011). Además, la visión oficial de cultura que emiten desde sus discursos e imaginarios representa a las élites dominantes, y las sitúa como *alter ego* de las culturas indígenas, campesinas o populares, que son vistas como expresiones marginales (Solano, 2017). Aquellas fuerzas contestatarias, que tienen como motor la desoccidentalización de estas instituciones, han impulsado a los museos a desarrollar transformaciones en sus formas expositivas, de conservación, de investigación y representación de los sectores subalternos.

Como contexto histórico y político que antecede a los procesos de descolonización de los museos, podríamos mencionar la firma de independencias de las colonias en Asia y África, acontecidas a partir de la segunda mitad del siglo XX (Hobsbawm, 1994), la emergencia indígena en Latinoamérica (Bengoa, 2000) y la instalación del paradigma multicultural en varios países (Van Geert, 2016). Estos, entre otros sucesos globales, generaron que, partir de las décadas de 1980 y 1990, algunos museos comenzaran la faena de dismantelar críticamente sus orígenes coloniales (Kravagna, 2008; Van Geert, 2020). Temas como la adaptación de los discursos asociados a las colecciones de orígenes coloniales, cómo presentar la historia del colonialismo en los museos, a quiénes les pertenecen y quiénes pueden acceder a esas colecciones, entre otros, comenzaron a ser debatidos y a relacionarse con el concepto de descolonización en el ámbito museológico.

Como comentan diversos autores, la descolonización del museo es un proceso en marcha (Lobo *et al.*, 2019; Mignolo, 2020), y por eso es importante definir de qué se trata. La conservadora de museo y artista Shaheen Kasmani señala que la descolonización se trata del desafío de desmitificar la supremacía blanca, descentrar la visión eurocéntrica y revisar todo el sistema institucional de historia colonial (Kasmani, 2020). Su definición establece así una diferencia clara con la propuesta multicultural, ya que no se trataría de agregar contenido para diversificar los museos, sino de cambiar los términos en los que se entienden estas instituciones, considerando su legado colonial.

También interesa el aporte de la periodista Rachel Hatzipanagos. En un artículo para *The Washington Post*, ha descrito la descolonización como un proceso al que se someten las instituciones para ampliar las perspectivas que retratan más allá de las de la cultura dominante, particularmente de los colonizadores blancos (Hatzipanagos, 2018). Pensando en los museos de los

Estados latinoamericanos, y específicamente en Chile, la definición apuntaría a ampliar las perspectivas y discursos que representan a las élites criollas blanqueadas que heredaron la misión colonizadora y forjaron los límites de la identidad desde el modelo eurocéntrico evolucionista. Se refiere a la escritura y régimen visual con que los museos en América han encubierto, silenciado y olvidado las historias de los sectores subalternos (García, 2016).

Sobre la descolonización de los museos resultan también relevantes las palabras de la intelectual perteneciente a la nación nativoamericana *Ho-Chunk* Amy Lonetree, cuando apunta que esta se trata de compartir la autoridad para la gestión del patrimonio colonial (Lonetree, 2012). Implica desarrollar diálogos plurales, permitir la toma de decisiones sobre los objetos que los pueblos oprimidos consideran importante conservar, retirar, no mostrar; contar con sus visiones de mundo, y respetar sus derechos de personalidad (nombre, imagen, voz) y de autodeterminación (López *et al.*, 2017).

Es un hecho que en las últimas décadas los museos se han interesado por integrar a las etnias, pueblos y colectivos anteriormente invisibilizados por los discursos hegemónicos construidos por los Estados coloniales (Van Geert, 2016). Profundizaré en el siguiente apartado sobre cómo algunas de estas expresiones de la descolonización se han llevado a cabo en Santiago de Chile, al alero de políticas multiculturales. Este ejercicio intelectual apunta al necesario análisis de los procesos de construcción cultural de las memorias y los regímenes visuales sociales, así como a la revisión de la labor que los museos han tenido hasta ahora para comprender y reconstruir la sociedad actual, su diversidad, desigualdades y conflictos.

Nuevas prácticas patrimoniales en los museos de Santiago de Chile

Respecto de la transformación museológica que se evidencia internacionalmente desde las últimas décadas del siglo XX, en el caso chileno la mesa redonda de 1972 es un precedente importante ya que tuvo el objetivo de profundizar la democracia, la sostenibilidad y defender la cultura, el territorio, la memoria y la identidad de los pueblos americanos (Camarena y Morales, 2006; Correa-Lau *et al.*, 2019). Sin embargo, la dictadura detuvo estos esfuerzos, un escenario que se repite en el resto del continente. Resulta importante que, considerando el paradigma multicultural que se instaló en las primeras décadas del siglo XXI, los museos comenzaron a experimentar una serie de transformaciones que apuntan a incorporar la diversidad cultural al relato nacional chileno. Dicho desafío se ha materializado en la creación de nuevas salas expositivas de objetos e historias indígenas que habitaron en Chile desde tiempos prehispánicos, en la celebración de fiestas como el "Año Nuevo Indígena" o *Wiñol Tripantu* en el Museo Histórico Nacional y del *Inti Raymi* en el Museo Nacional de Historia Natural, el retiro de los cuerpos humanos de la exposición del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama Padre Le Paige (Sepúlveda *et al.*, 2007), y la renovación del Museo Mapuche de Cañete *Ruka Kimvn Taiñ Volil* bajo la dirección de la educadora *mapuche* Juana Paillalef y con las comunidades *mapuche-lafkenche* a partir de los años 2000 (Canals, 2016; Crow, 2011; Paillalef, 2007), por mencionar algunas transformaciones en esta línea. Algunas de estas innovaciones cuestionan y reflexionan sobre la historia colonial, a la vez que, de la mano del arte y la creación contemporánea, impulsan una ruptura con el régimen visual hegemónico que emana desde los museos y crea los imaginarios sociales.

Museo Histórico Nacional (MHN)

Se trata de una institución pública de gran importancia histórica, política y cultural a nivel nacional. Fue en el año 2000 cuando el MHN integró una sala de exhibición que incluía el patrimonio indígena

en su narrativa, instalando por primera vez el tema y sus objetos en la exposición permanente. A partir del año 2012 el museo comenzó un proceso de renovación de su guion museológico, lo que motivó el desarrollo de prácticas colaborativas con pueblos originarios. La participación de estos colectivos en iniciativas asociadas a las áreas de exposiciones, investigación y actividades de extensión han democratizado en los últimos años algunas de las instancias de la gestión patrimonial que incumben al patrimonio indígena en el MHN y han permitido el ingreso de nuevas tecnologías visuales al museo.

Con objetivo de tensionar el relato de su exhibición permanente, el museo ha propiciado intervenciones de arte contemporáneo *mapuche* al menos en dos ocasiones. En el año 2014, la exposición temporal *Efemérides, fragmentos selectos de la historia reciente de Chile*, contó con el trabajo del artista chileno de origen *mapuche* Bernardo Oyarzún. Con su obra "El peso de la noche", retratada en las Imágenes 1 a 3, increpaba directamente el papel de la Iglesia y el Estado en la colonización de su pueblo. A través de un ataque visual y conceptual que simula la invasión y el ataque con lanzas a un espacio sagrado, se planteaba la marginalidad de los pueblos originarios en relación con la hegemonía de la religión y la construcción de la nación chilena. Esta exhibición apostaba por una posibilidad de avanzar hacia un nuevo lenguaje, que permitía irrumpir los periodos cronológicos estáticos, aportando dinamismo, crítica, ironía y reflexión que posibilitaban perder el temor a interpretar el pasado desde la perspectiva espiritual, poética y subjetiva del arte (Museo Histórico Nacional, 2014).



Imagen 1. Intervención "El peso de la noche" de Bernardo Oyarzún, en la sala la Iglesia y el Estado, en la muestra *Efemérides: Fragmentos selectos de la historia reciente de Chile en el MHN*. (Museo Histórico Nacional, 2014)



Imagen 2. Intervención "El peso de la noche" de Bernardo Oyarzún, en la sala la Iglesia y el Estado, en la muestra *Efemérides: Fragmentos selectos de la historia reciente de Chile en el MHN*. (Museo Histórico Nacional, 2014)



Imagen 3. Intervención "El peso de la noche" de Bernardo Oyarzún, en la sala la Iglesia y el Estado, en la muestra *Efemérides: Fragmentos selectos de la historia reciente de Chile en el MHN*. (Museo Histórico Nacional, 2014)

También el Ejercicio de Colecciones N°1 del año 2016, en las Imágenes 4 y 5, tuvo el objetivo de repensar la historia indígena, a través de una exposición llamada *La Imagen Mapuche Contemporánea*. La propuesta curatorial contaba con el trabajo de dos artistas *mapuche*: José Mela, artista visual, y el Premio Nacional de Literatura (2020), el poeta Elicura Chihuailaf, y buscó generar una reflexión sobre la presencia de este pueblo en la actualidad, tanto en la configuración de un imaginario social como en su representación en el museo. La exposición permanente resultaba intervenida por imágenes en tamaño natural de jóvenes *mapuche* que indagaron, a través de la fotografía, en la construcción de su identidad indígena en la ciudad. La iniciativa buscaba compartir con el público las principales reflexiones en torno a la imagen actual de este pueblo y visibilizar su estigmatización, relacionada con una determinada representación estética, fenotípica, una vestimenta tradicional y un entorno particular.

Aunque estos ejercicios resultan importantes por la colaboración de personas indígenas en la producción de las exposiciones y, especialmente, por el intento de visibilizar una narrativa que cuestiona al propio museo y a los relatos que difunde, se trata de acciones temporales, que han tenido un impacto puntual y no estructural en el museo.



Imagen 4. Ejercicio de Colecciones N° 1 "La imagen *mapuche* contemporánea" en el MHN. (RRSS del MHN)



Imagen 5. Intervención Ejercicio de Colecciones N° 1 "La imagen *mapuche* contemporánea" en el MHN. (RRSS del MHN)

Otras innovaciones importantes se han promovido en el área de las actividades de extensión, como la conmemoración del "Año Nuevo indígena" o "*Wiñol Tripantü*" entre 2012 y 2018 (Imagen 6), y el Día de la Mujer Indígena en 2017 y 2018 (Imagen 7), ambos con colaboración de la agrupación *mapuche* urbana Warriache. Actividades como conversatorios y visitas guiadas temáticas donde han sido invitadas e invitados personas indígenas, así como el desarrollo de una investigación a cargo de un académico indígena (Vargas, 2019), permiten notar que existen voluntades políticas y personales importantes y un discurso institucional potente que ha llevado a transformar las prácticas patrimoniales en el museo. Especialmente, respecto de la exhibición de patrimonio indígena inmaterial, pero que a la vez mantiene limitaciones importantes en el campo del patrimonio material, donde la documentación de colecciones, su administración compartida, o el debate sobre la restitución y repatriación de objetos sensibles no han tenido lugar en la institución, y que son tan necesarios en los procesos de descolonización. Las prácticas de investigación, exhibición y extensión aquí presentadas muestran que el museo se plantea una reformulación del orden visual del imaginario sobre lo nacional; y

que, siguiendo las premisas de la multiculturales, se encuentra negociando y actualizando los procesos de producción oficial de narrativas y estéticas y la selección arbitraria de memorias y olvidos que lo sostienen.



Imagen 6. Celebración del Wiñol Tripantu en el MHN. (Museo Histórico Nacional)



Imagen 7. Conmemoración Día de la Mujer Indígena en el MHN. (Museo Histórico Nacional)

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Según lo indica en su sitio web, se trata de una institución cultural de memoria y derechos humanos de primera importancia en la ciudad de Santiago. Se destaca como un espacio dinámico e interactivo que rescata la historia reciente de Chile, y se proyecta en la promoción de una cultura de respeto de la dignidad de todas las personas. A pesar de que su misión es dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile durante el régimen cívico militar impuesto en el país entre 1973 y 1990, durante los últimos años ha tomado acciones directas en relación con la memoria asociada a otros traumas de la historia nacional, como la historia colonial. Interesa el año 2018 y la conmemoración del Año de la Memoria Indígena, cuando se instaló una *ruka* de *kimün mapuche* (Imágenes 8 y 9) donde se llevaron a cabo talleres de saberes y técnicas ancestrales como el telar, además de ciclos de conversatorios, seminarios, teatro, cine, presentaciones de libros, conciertos y exposiciones temporales (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2018). Dicho trabajo se desarrolló conjuntamente con la Subcomisión de DD.HH. de la Mesa Regional Indígena de Santiago, estrategia que sirvió para alcanzar una representatividad importante respecto de la diversidad de pueblos indígenas existentes en Chile². Cabe destacar también que, dentro del ciclo de conversatorios, se llevó a cabo la celebración del primer encuentro en torno a las demandas de restitución y repatriación de objetos indígenas de museos a sus comunidades fuente. El encuentro tuvo participación de personas del pueblo *rapa nui*, *yagan* y atacameño o *likan antai*, y su objetivo fue revisar las reivindicaciones indígenas en materia de recuperación y repatriación de bienes arqueológicos, así como conocer las implicancias culturales, legales y políticas de este proceso, e identificar los desafíos que representa la gestión de este patrimonio.

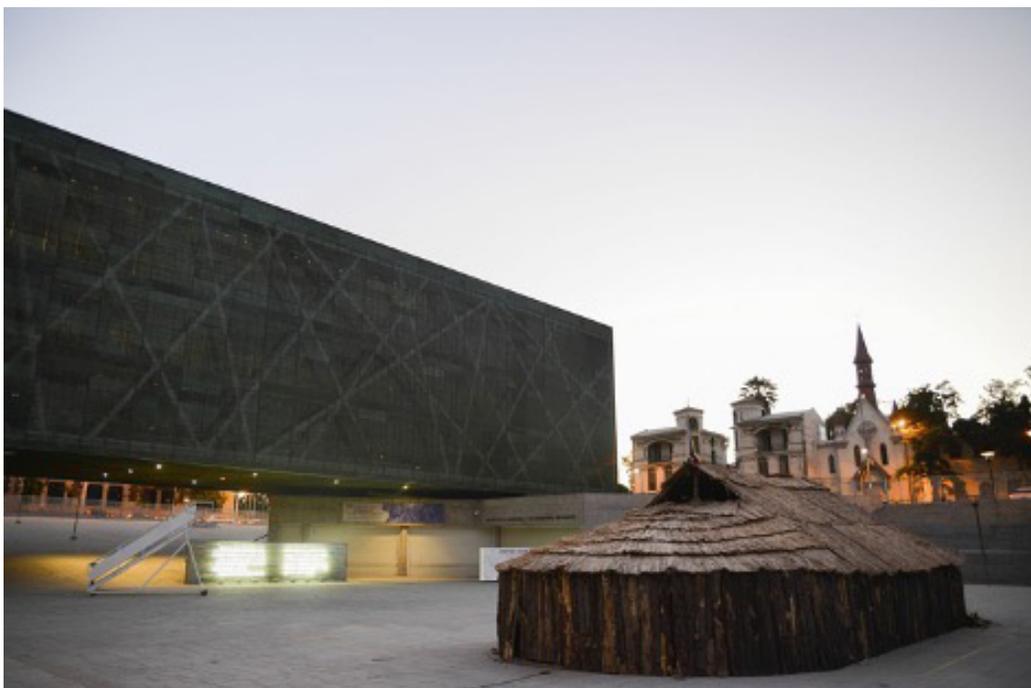


Imagen 8. Instalación de *ruka mapuche* en la explanada del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (RRSS Kimvn Teatro)

² Los pueblos indígenas existentes hasta la fecha en Chile son 11, de los cuales 10 están reconocidos por la Ley 19.253 o Ley Indígena. Los pueblos que estuvieron representados en el Año de la Memoria Indígena fueron: *Rapa Nui*, *Atacameño/Lickanantay*, *Quechua*, *Aymara*, *Mapuche*, *Selk'nam* y *Kaweshkar*.



Imagen 9. Exposición textil *mapuche* en la *ruka* instalada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (RRSS Kimvn Teatro)

Además de la celebración del Año Nuevo indígena, en junio de 2018 se realizó en la explanada del museo la exposición del artista *mapuche* Antonio Paillafil Llancaleo llamada "*Mawida Chemamüll: Bosque de la memoria*", en la Imagen 10. Esta obra tuvo como propósito recordar y rendir homenaje a los cientos de personas originarias que han muerto desplazadas de su territorio desde la invasión castellana hasta la actualidad. En la intervención, 20 figuras de madera se emplazaron horizontalmente, contrario a la tradición *mapuche* que las ubica en vertical, simbolizando así un entierro masivo, y llamando a reflexionar sobre las implicancias de la historia colonial para los pueblos indígenas.



Imagen 10. Obra "*Mawida Chemamüll: Bosque de la memoria*" en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Durante el año 2020 este museo ha sido sede de la muestra “AX. Encuentro de las Culturas Indígenas y Afrodescendiente / Renacer con la Tierra”. Dicha exposición es el resultado de la cuarta versión de un concurso organizado por la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, y tiene por objetivo contribuir a la difusión de las artes visuales contemporáneas como un ejemplo de la vitalidad de las culturas indígenas, y que por primer año incorporaba al pueblo afrodescendiente. Aun cuando esta exposición no presentó un argumento crítico al colonialismo en su planteamiento curatorial (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2021), las obras que la componen se alineaban a ello. Este sería el caso de la obra ganadora del primer lugar en el certamen, *Llekümün*, de la reconocida artista *mapuche* Daniela Catrileo y la obra “Recordis: Pequeño fragmento de un tejido para nombrar” de las artistas afrodescendientes Jocelyn Reyes Contreras y Javiera Asenjo Muñoz. Las creadoras de las obras de las Imágenes 11 y 12 han indicado que sus obras tuvieron como motor la resistencia a la histórica y sostenida violencia colonial que han sufrido los pueblos a los que ellas se adscriben (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2021).



Imagen 11. Obra “*Llekümün*”, ganadora del certamen “AX. Encuentro de las Culturas Indígenas y Afrodescendiente / Renacer con la Tierra”, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (Diario *La Unión*)

Con estas acciones, el museo superaba el paradigma clásico de la memoria asociada a los periodos de dictadura, y daba lugar a la memoria vinculada a los procesos coloniales. Aun cuando el museo no custodia patrimonio indígena, en los últimos años se ha mostrado abierto y receptivo a su reconocimiento, creación, difusión y reivindicación. Este tipo de conversaciones, exposiciones y debates están recientemente siendo explorados por los museos de Chile, y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos ha ido dando pasos decisivos que motivan la discusión sobre la memoria colonial y la descolonización de los museos como institución occidental. El ingreso de creación artística contemporánea de artistas y subjetividades subalternas a las exposiciones de museos resulta trascendental para la transformación de los referentes visuales que lo caracterizan como institución moderno-colonial. A la vez, plantean un escenario legítimo para la confrontación de imágenes y el diálogo entre diversos puntos de vista y de miradas sobre la historia colonial y sus repercusiones.



Imagen 12. Obra "Recordis: Pequeño fragmento de un tejido para nombrar" en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (RRSS de Subdirección Nacional de Pueblos Originarios)

Considerando el contexto internacional de transformación museológica desde las últimas dos décadas del siglo XX, diría que la discusión en torno a la descolonización de los museos en Chile ha sido lenta y desarticulada. Hasta la fecha, se trata de un proyecto que no ha sido planteado como una política institucional para estos espacios, como lo ha ocurrido en países como Alemania, Inglaterra o en algunos museos de Estados Unidos. Pensando en los contextos más próximos, el ejemplo del Museo Nacional de Etnología y Folklore de Bolivia, bajo la dirección de la artista indígena Elvira Espejo, así como las experiencias museológicas en el museo Paraense Emilio Goeldi con indígenas Kapur en Brasil (López, 2018), pueden resultar un caso interesante en miras de las transformaciones museológicas que se vienen sucediendo en Chile. En este país, se trata de procesos que se encaminan hacia la descolonización, y que han surgido en respuesta a las demandas sociales de cada contexto local, y como parte de procesos institucionales específicos que no han significado cambios permanentes en las instituciones ni en la gestión de los legados coloniales.

Prácticas artísticas subalternas autónomas y crítica a los museos

Las propuestas artísticas subalternas desarrolladas por artistas de identidad indígena y que interpelan directamente a los museos tienen relevancia por tratarse de actos comunicativos que generan una crítica profunda a estas instituciones. En esta oportunidad, interesa revisar aquellas prácticas que se plantean desde la autonomía de los museos, y fuera del sistema de vigilancia y buen comportamiento que estos suponen. Expondré brevemente sobre tres propuestas acontecidas entre los años 2017 y 2020 en la ciudad de Santiago de Chile, por parte de dos artistas del colectivo *Rangiñtulewfü*³, que se define como feminista

³ *Rangiñtulewfü*: es una plataforma de pensamiento y creación que reúne a diversos artistas *mapuche* que realizan obras en donde conjugan la poesía, la performance, los ensayos, la fotografía, entre otras expresiones. Uno de sus objetivos es generar reflexiones sobre la identidad indígena, la resistencia *chamurria* en la diáspora, la discriminación social y la reivindicación de una historia no oficial. Para acceder al citado sitio web: <https://rangintulewfu.wordpress.com/>

y decolonial (Rangiñtulewfü, 2019). A partir de sus obras, reflexionaré sobre los énfasis que, desde sus identidades subalternas, le otorgan en la actualidad a los museos, especialmente respecto de sus herencias coloniales.

Performance "Etnoturismo: Tejiendo culturas"

Realizada en el año 2017 por Paula Baeza Pailamilla junto a la investigadora del arte Mariairis Flores, consistió en una vitrina móvil donde la primera artista se exhibió a sí misma ataviada con vestimenta de inspiración *mapuche* y realizando labores textiles, con técnicas que no se corresponden con las tradicionales de dicho pueblo. La instalación intervino en un parque público de Santiago, donde los transeúntes podían leer, en una esquina de la vitrina, una etiqueta que la describía como objeto de museo: etnia, lengua, nombre, género, edad, estatura y peso. En el exterior, una "promotora", que era la investigadora, entregaba un volante con información que invitaba a conocer al pueblo *mapuche*, material que fue elaborado utilizando la información de un portal web turístico del gobierno de Chile, y que invita a descubrir a los pueblos originarios.

La intervención se basaba en una crítica a las políticas de gobierno que buscan limpiar una imagen sobre su relación con estos pueblos, pero que generan una caricaturización e instrumentalización de los mismos, con información errónea, descontextualizada e idealizada (El Desconcierto, 2017). A la vez señalaba la reactualización de los discursos de otredad que recrea la comercialización de las identidades étnicas, como si se tratara de piezas de museo que hay que visitar (Artishock, 2020). Según su autora, la obra aludía también a la historia de deshumanización producida a las corporalidades indígenas y racializadas en los llamados zoológicos humanos de los siglos XIX y XX en Europa. Lo que más llamó la atención a las artistas fue que las reacciones de los transeúntes, diversas en valoración y expresiones, fueron siempre dirigidas hacia "la promotora" y nunca hacia Paula en el interior de la vitrina, constatando la idea en el imaginario social de la subalternidad y tutela de los indígenas como personas sin agencia e incapaces de defenderse a sí mismas (Millapel, 2021). La galería de exhibición callejera que propusieron las artistas criticaba también la idea de su exposición en los museos, que entre otras cosas, se encuentran dirigidos a las personas de clases sociales privilegiadas (Maliqueo, 2019). Por ello, en esta ocasión se prefirió la autonomía hacia estos espacios, generando un contenido crítico a disposición de cualquier persona que pasara por el parque público, ubicado en una comuna central de la ciudad.

Esta práctica artística, retratada en la Imagen 13, ensalza una crítica a la folclorización que la política multicultural ha significado para los pueblos indígenas, a la vez que visibiliza la falta de consenso social sobre la relación que el Estado debiera tener con ellos. Tanto la exposición de sus culturas en vitrinas, como el que sean entendidos como productos vendibles con quienes compartir cuando se visita el sur de Chile, son imágenes y dictámenes políticos que se encuentran instalados en la sociedad chilena bajo los discursos de la celebración de la diversidad cultural, pero que no problematiza sobre los conflictos políticos que la estructura en términos de diferenciación e inferiorización, y que termina determinando las desigualdades. Tal como señalaba Coco Fusco –la artista cubana migrante en EE.UU que protagonizó en 1992 la polémica exposición itinerante *The Couple in the Cage* [La pareja enjaulada], que exhibía afuera de los museos a dos supuestos indígenas dentro de una jaula–, este tipo de prácticas patrimoniales demuestran una continuidad de la posibilidad de que las instituciones del Estado, especialmente los museos, muestren la "otredad" en términos de la supremacía blanca (Fusco, 1994). Es decir, son obras que vienen a señalar la vigencia de la mirada colonial en estas instituciones hasta la actualidad (Robles-Moreno, 2018).



Imagen 13. Paula Baeza Pailamilla en "Etnoturismo", Santiago de Chile. (RRSS de la obra)

Performance "Mi cuerpo es un museo"

Realizada en Santiago de Chile por la misma autora, Paula Baeza Pailamilla, en el año 2019, se trata de una obra que aborda la historia colonial que cargan las instituciones museísticas occidentales en relación con los cuerpos indígenas y el pasado colonial. En este caso, la artista, vestida completamente de negro y portando joyas de platería *mapuche*, se expone en una vitrina ambulante que se aparcó en las afueras de Museo de Artes Visuales (MAVi), institución que posee una gran colección de orfebrería de este pueblo. Con el acto simbólico de hacer desaparecer su cuerpo tras un manto negro y resaltar solo los objetos de la orfebrería tradicional, se buscaba señalar a los museos como custodios de objetos que provienen del saqueo de tumbas y casas, incidiendo en el robo de objetos sagrados que hoy se exhiben en vitrinas, ignorando a los cuerpos que los crearon (Baeza Pailamilla, 2020).

La obra, que se observa en la Imagen 14, señala que existe una mirada exotizada de los cuerpos indígenas por parte de las instituciones culturales oficiales, que valoran la cultura material como tesoros y trofeos, mientras al mismo tiempo existe una política que militariza el territorio y criminaliza a los *mapuche*. El trabajo también alude a la resistencia de este pueblo, a pesar de la representación que los museos etnográficos han hecho de ellos, que, según indica la artista, borra sus rostros, su piel y su identidad (EivissaCultural, 2021). Se entiende una crítica que se dirige al papel de los museos en sostener el mito de la desaparición de las existencias indígenas, ya que sus dispositivos de exhibición actúan a través de un borramiento de sus cuerpos y de su anonimato. Para el historiador del arte y curador de origen mapuche Cristian Vargas Paillahueque (2021), la obra remite a distintas prácticas de encierro que han marcado

la historia del cuerpo mapuche y de los cuerpos indígenas, tales como la experiencia de traslado forzado y posterior exposición en las exhibiciones humanas de finales del XIX y principios del XX en Europa; a la vez que visibiliza diversos aspectos de la continuidad colonial de ciertos lenguajes que anulan la posibilidad de re-conocer lo indígena (Vargas, 2021).



Imagen 14. Paula Baeza Pailamilla en "Mi cuerpo es un museo", Santiago de Chile. (Baeza Pailamilla y Calfuqueo, 2020)

A través de esta performance, la artista indicaba que estas formas de patrimonialización de los cuerpos y las culturas indígenas simplifican, borran y ocultan cuerpos, historias y resistencias hacia la violencia colonial. Por otra parte, que el cuerpo que se exponía en la vitrina fuera un cuerpo feminizado (por el atuendo con que se presentó), constituía también un llamado a visibilizar que el patriarcado ha generado de manera sistemática un borramiento hacia las mujeres indígenas. En la actualidad, este grupo social se constituye como uno de los más vulnerados en Chile⁴, por lo que la acción moviliza también la reflexión sobre las condiciones históricas de opresión que afectan a este colectivo en particular.

⁴ La situación de vulnerabilidad de las mujeres indígenas en Chile, que indica su menor escolaridad, peor acceso a la salud y menor tasa de ingresos se encuentra en el estudio Radiografía de la Mujer Indígena en Chile realizado por Etnográfica+Research del año 2019, disponible en <http://etnograficaresearch.cl/wpcontent/uploads/2019/09/Reporte-Di%CC%81a-de-la-Mujer-Indi%CC%81gena-02-09.pdf>

Performance “18.314: Mari pura warangka küla pataka mari meli”

Corresponde a una serie de intervenciones artísticas realizadas por la escritora *mapuche* Daniela Catrileo el año 2018 en Santiago de Chile. El objetivo de la propuesta era denunciar la violencia que el Estado chileno sostiene a través de la Ley 18.314, conocida como Ley Antiterrorista, y que ha sido ocupada en diversas ocasiones contra personas y organizaciones *mapuche*. La última acción performática de la obra, que se observa en la Imagen 15, se realizó en las afueras del Museo Chileno de Arte Precolombino, junto a la artista Paula Baeza Pailamilla. Este museo custodia y exhibe colecciones privadas, que provienen de distintas partes del continente.

El lugar fue escogido por la artista para señalar que los cuerpos indígenas históricamente se han vinculado a los museos, ya sea como objetos de exhibición en su interior, o en el exterior, donde muchas veces se instalan a vender artesanías poco valoradas y en condiciones de ilegalidad. En conjunto con su compañera, se trenzaron el cabello mutuamente, uniendo sus cuerpos a través de este tejido. Desde este museo, Daniela arrastró a Paula hasta el edificio de los Tribunales de Justicia donde, con agua del río Mapocho, borraron de un lienzo azul el número de la Ley Antiterrorista 18.314. La performance de las artistas llama a cuestionar la manera en que se exhiben los cuerpos e historias indígenas en los museos, pero, a la vez, realiza un trazado indisoluble entre las prácticas coloniales que transformaron la vida indígena en un régimen visual consumible en los espacios museales, con las condiciones de injusticia y criminalización que en la actualidad afecta a estos colectivos.



Imagen 15. Daniela Catrileo y Paula Baeza Pailamilla en la Cuarta Acción de la Obra 18.314 fuera del MCHAP. (<https://www.artellimite.com/2018/11/12/daniela-catrileo-las-ultimas-hebras-de-nuestro-cuerpo>)

Las obras de arte contemporáneo *mapuche* aquí revisadas permiten plantear que ellas realizan una crítica profunda a la colonialidad de los museos, y que, en su intención de vincularlos con las actuales desigualdades provocadas por estos mecanismos, exceden los intentos institucionales realizados en el marco de la política patrimonial multicultural. Estas prácticas, que desdibujan los límites institucionales, se esfuerzan especialmente por hacer memoria sobre las causas injustas

que han vulnerado a ciertos pueblos y colectivos desde la instalación colonial del Estado chileno y hasta la actualidad. La mirada histórica, y a la vez actual, de estas intervenciones “autónomas” permiten no solo poner en discusión cómo exponer la historia o las colecciones coloniales en los museos, sino especialmente cómo se trata de instituciones que, hasta el día de hoy, hacen uso de su voz patrimonial autorizada para continuar inferiorizando a muchos y enaltecendo a unos pocos. Ante esto, tanto el reconocimiento de la colonialidad en la actualidad como el ejercicio de generar espacios para el desarrollo de propuestas autónomas son principios fundamentales para el proyecto político de la descolonización, en especial en los museos.

A modo de conclusión

Los procesos de colonización imperiales y nacionales plantearon una reorganización radical en todos los aspectos de la vida social, en la que se rearticuló también el régimen visual y de las representaciones, siendo el museo un dispositivo legitimado para hacerlo. La epistemología moderno-colonial fundante de estas instituciones, de carácter eurocéntrico y androcéntrico, ha excluido de manera sistemática la posibilidad de que los sujetos subalternos sean agentes de conocimiento y creación. La descolonización de los museos exige que sean estos sectores los que tengan protagonismos en la emergencia actual en la que nos encontramos: la de la crisis de la modernidad, y la de la construcción de museos más justos e igualitarios.

Las experiencias aquí visitadas indican que ha habido, en los últimos años, una relativa apertura de los museos a las producciones externas a la cultura dominante, las cuales se enmarcan dentro de los esfuerzos del multiculturalismo pero que, en ocasiones, reproducen la “diferencia colonial”. Esto es, el dispositivo que clasifica grupos de gente o poblaciones, y los identifica en sus faltas o excesos, lo cual marca la diferencia con respecto a quien clasifica (Mignolo, 2003). La fetichización de la alteridad y la estetización de lo subalterno son los riesgos y contradicciones que generan las iniciativas institucionales que no suponen un cambio estructural en las instituciones coloniales. Las apuestas autónomas, pero que impugnan directamente a los museos, abren brechas para repensar estas instituciones, y buscar alternativas que respondan a las demandas y necesidades actuales de estos colectivos respecto de sus memorias, patrimonios y representaciones.

Ante la persistencia de las jerarquías coloniales en el imaginario y en la distribución de poder en los espacios museales, la apertura a un pensamiento otro, la escucha de historias otras y la resonancia de visualidades otras se hacen urgentes para reinaugurar nuevas formas de pensar. El recorrido visual propuesto contribuye a visibilizar y reforzar una memoria de esfuerzos contravisuales que reivindican las historias, epistemologías, estéticas y miradas subalternas, a la vez que tensionan el régimen de exhibición y patrimonialización oficial de los museos. La pluralidad de lugares de enunciación geohistóricamente situados y su validación en lugares e instituciones de memoria exige que estas desborden sus límites actuales. Descolonizar el museo requiere crear diálogos que respeten autonomías, reconozcan derechos, sanen heridas y construyan regímenes visuales y civilizatorios que aboguen por la desarticulación y reparación de los legados que la historia colonial ha dejado en nuestras desiguales sociedades.

Referencias citadas

Alegría, L., Gänger, S., y Polanco. (2008). Momias, cráneos y caníbales. Lo indígena en las políticas de “exhibición” del Estado chileno a fines del siglo XIX. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates*, 2-14.

- Ames, M. M. (1999). How to Decorate a House: The Re-negotiation of Cultural Representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology. *Museum Anthropology*, 22(3), 41-51. <https://doi.org/10.1525/mua.1999.22.3.41>
- Arrieta, I., Roigé, X., y Van Geert, F. (2016). Los museos de antropología: Del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales. *OPSI*, 16(2), 342. <https://doi.org/10.5216/o.v16i2.36932>
- Artishock (2020, agosto 13). Cuerpos en la diáspora mapuche. Entrevista a Paula Baeza Pailamilla. *Artishock Revista de Arte Contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2020/08/13/entrevista-paula-baeza-pailamilla/>
- Ayala P., y Arthur, J. (2020). Los movimientos indígenas de repatriación y restitución de los ancestros: Un panorama internacional. En J. Arthur y P. Ayala. *El regreso de los ancestros. Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos* (pp. 39-62). Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Subdirección de Investigación.
- Baeza, P. (2020, octubre 4). Mi cuerpo es un museo / My body is a museum. *Paula Baeza Pailamilla*. <https://paulabaezapailamilla.com/2020/10/04/mi-cuerpo-es-un-museo/>
- Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, 13-29.
- Bengoa, J. (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Bennet, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, theory, politics*. Londres: Routledge.
- Camarena, C., y Morales, T. (2006). Community Museums and Global Connections. En I. Karp, C. Kratz, L. Sawaja y T. Ybarra-Frautro. *The Union of Community Museums of Oaxaca* (pp. 322-344). Duke University Press.
- Canals, A. (2016). Participación y representación de los pueblos originarios en los museos. El caso del Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimvn Taiñ Volil. En F. Van Geert, X. Roigé y L. Conget. *Usos Políticos del Patrimonio Cultural* (pp. 53-78). Universitat de Barcelona.
- Castro-Gómez, S., y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores/Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar.
- Correa-Lau, J., Carmona, J., Carmona, G., Castro, V., y Santoro, C. (2019). Entre Pablo Neruda y Rigoberta Menchú. Representaciones del pasado precolombino en museos de Chile. *Chungará*, 51(2), 191-200.
- Crow, J. (2011). The Mapuche Museum of Cañete (1968-2010): Decolonising the Gaze. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, 20(2), 161-178. <https://doi.org/10.1080/13569325.2011.588513>
- Díaz-Andreu, M. (2007). *A world history of nineteenth-century archaeology: Nationalism, colonialism, and the past*. Oxford: University Press.
- Durrans, B. (1988). The future of the other: Changing cultures on display in ethnographic museums. En R. Lumley. *The museum time machine: Putting cultures on display* (pp. 144-169). Londres: Routledge.
- Eivissa Cultural (2021). *Territori Ibiza Performance Art Festival*. <https://www.eivissacultural.es/admin/panel/programaciones/pdfs/2021-09-07ProgramaTerritoriFestival.pdf>
- El Desconcierto (2017). *Crónica de una intervención: Etnoturismo, tejiendo perspectivas críticas*. <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2017/04/27/cronica-de-una-intervencion-etnoturismo-tejiendo-perspectivas-criticas.html>
- Fusco, C. (1994). The Other History of Intercultural Performance. *The Drama Review*, 38(1), 143-167. <https://doi.org/10.2307/1146361>
- Garcés, H. (2017). *Limites modernos, pedagogías decoloniales*. www.elsaltodiario.com. <https://www.elsaltodiario.com/opinion/limites-modernos-pedagogias-decoloniales>
- García, R. (2016). Museos, imaginarios y memorias en la «escenificación» de la historia. *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 10, 151-172.

- Harrison, J. (1997). Museums as Agencies of Neocolonialism. Postmodern World. *Studies in Cults, Organizations and Societies*, 3(1), 41-65.
- Hatzipanagos, R. (2018, octubre 12). The 'decolonization' of the American museum The National Museum of African American History isn't the only museum being criticized over issues of diversity. *The Washington Post*.
- Hobsbawm, E. (1994). *Historia del siglo XX* (1998.^a ed.). Barcelona: Crítica.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres: Routledge.
- Kasmani, S. (2020, junio 2). *How Can You Decolonise Museums?* MuseumNext, Museum of London.
- Kravagna, C. (2008). Las reservas del colonialismo: El mundo en el museo. *Transversal texts*.
- Lobo, L. G., Rivero, N., Sebastián, M. S., y Miján, M. (2019). *Revista del Comité Español de ICOM*. 16, 43.
- León, C. (2012) Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, 51: 109-23.
- Lonetree, A. (2012). *Decolonizing Museums. Representing Native America in National and Tribal Museums*. University of North Carolina Press; JSTOR. www.jstor.org/stable/10.5149/9780807837528_lonetree
- López, C. L. (2018). Las colecciones etnográficas del alto río Negro en el Museu Paraense Emílio Goeldi: Notas históricas y diálogos contemporáneos. En M. Kraus, E. Halbmayer e I. Kumels. *Objetos como testigos del contacto cultural: Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)* (pp. 155-170). Ibero-Amerikanisches Institut.
- López, C. L., Françoço, M., Van Broekhoven, L., y Ka'apor, V. (2017). Conversações desassossadas: Diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 713-734. <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000300003>.
- Maliqueo, V. (2019). *Mapuche ad küdaw fantepu mew (Arte visual mapuche contemporáneo): Nuevos imaginarios sociales sobre la identidad* (Memoria de título para optar al grado de Sociología). Universidad de Chile.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. (2014). *Activar los archivos, descentralizar a las musas. El Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur*. Quaderns portàtils - MACBA.
- Mignolo, W. (2015). *Habitar la frontera: Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. CIDOB. http://www.cidob.org/es/publicaciones/serie_de_publicacion/interrogar_la_actualidad/habitar_la_frontera_sentir_y_pensar_la_descolonialidad_antologia_1999_2014
- (2020). *Museos y (de)colonialidad*. <https://www.youtube.com/watch?v=2-RWgcVDBXI>
- Millapel, F. (2021). *Lugares de enunciación e intersubjetividad de creadores visuales mapuche: Narrativas sobre la creación de representaciones visuales, interculturalidad y colonialidad/decolonialidad* (Tesis para optar al grado académico de magíster en Arte y Patrimonio). Universidad de Concepción.
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29-65.
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2018). 2018, el año de la memoria de los pueblos indígenas. *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. <https://ww3.museodelamemoria.cl/Informate/2018-el-ano-de-los-pueblos-indigenas/>
- Museo Histórico Nacional (2014). *Efemérides: Fragmentos selectos de la historia reciente de Chile* (Catálogo y Fotografías Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM)). Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM).
- Paillalef, J. (2007). La inmaterialidad del objeto y su holística representación, Museo Mapuche de Cañete (MMC). *Museos en Obra*, 183-191.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Rangiñtulewfü. (2019, octubre 9). Rangiñtulewfü. *Rangiñtulewfü*. <https://rangiñtulewfu.wordpress.com/acerca-de/>

- Robles-Moreno, L. (2018). "Please, Don't Discover Me!" Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's The Year of the White Bear. *Walkerart*. <https://walkerart.org/magazine/guillermo-gomez-peña-and-coco-fuscos-the-year-of-the-white-bear>
- Sepúlveda, T., Ayala, P., y Aguilar, C. (2007). Retiro de cuerpos humanos de exhibición del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama. *Museos en Obra*, 114-132.
- Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (2021). *AX. Encuentro de las culturas indígenas y afrodescendiente. Renacer con la Tierra. Catálogo de obras 2020*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Solano, J. (2017). Patrimonio cultural, educación y descolonización epistemológica: Apuntes para la discusión. En J. R. Rodríguez-Mateo y F. Quiles García. *Centroamérica. Identidad y patrimonio cultural* (pp. 136-147). Acer-VOS. Patrimonio Cultural Iberoamericano.
- Soto, M. P., Alfonso, M., y Ureta, C. (2022). Estallido intertextual, polifonía intersubjetiva y contravisualidad: Prácticas artísticas cooperativas en la primavera latinoamericana. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 17(1), 250-277. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.eipi>
- Van Geert, F. (2016). Museografiar el multiculturalismo. Un recorrido histórico de las dinámicas de representación. En F. Van Geert, X. Roigé y L. Conget. *Usos Políticos del Patrimonio Cultural* (pp. 27-51). Universitat de Barcelona.
- Van Geert, F. (2020). Del museo colonial al museo intercultural. *Aries - Anuario de Antropología Iberoamericana*. <https://aries.aibr.org/articulo/2019/20/2390/del-museo-colonial-al-museo-intercultural>
- Van Geert, F., Arrieta, I., y Roigé, X. (2016). Los museos de antropología: Del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante nuevos retos políticos, científicos y sociales. *OPASIS (On-line) Catalao*, 16(2), 342-360.
- Vargas, C. (2021). Nación, cuerpo y descolonización: Notas sobre la obra de Paula Baeza Pailami-lla. En *Lecturas sobre las artes visuales chilenas recientes* (pp. 2-15). Secretaría Regional Ministerial de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de la Región Metropolitana.
- Vargas, C. (2019). *Los aportes de Claude Joseph sobre el mundo mapuche: Cultura material y fotografía del Museo Histórico Nacional*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Venegas, F. (2020). Museo callejero del estallido social en Chile. En B. Brulon Soares. *Descolonizando a Museología. Descolonizando la Museología. Decolonising Museology* (pp. 387-403). Comité Internacional para la Museología – ICOFOM.