Universidad De Barcelona

Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Museología

Alteridad andina

Representación y diálogo intercultural en los museos etnológicos europeos

Bárbara Amanda Molina Neira

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Tutor: Dr. Francesc Xavier Roigé i Ventura
Co-tutor: Dr. Fabien Van Geert

10 de Junio de 2015

Agradecimientos

En primer lugar agradezco al Dr. Xavier Roigé, por guiarme en esta investigación y reservarme siempre un espacio para responder a mis infinitas inquietudes a pesar de su apretada agenda; al Dr. Fabien Van Geert, por sus correcciones, valiosos aportes y consejos; a la Dra. Adriana Muñoz, por su apertura y colaboración, pero especialmente por su maravillosa y estimulante conversación; a Encarnación Hidalgo por su generosidad y disposición para con esta investigación; al pueblo ecuatoriano que financia mi crecimiento profesional; y a mi marido, a quien dedico este trabajo.

El colonialismo visible te mutila sin disimulo: te prohíbe decir, te prohíbe hacer, te prohíbe ser. El colonialismo invisible, en cambio, te convence de que la servidumbre es tu destino y la impotencia tu naturaleza: te convence de que no se puede decir, no se puede hacer, no se puede ser. Nuestro caso es el segundo.

Eduardo Galeano.

ABREVIACIONES

AIM: American Indian Movement
DI: Diálogo Intercultural.
ETM: Etnografiska Museet.
MAAO: Museo Nacional de Arte de África y Oceanía.
MAM: Museo Antropológico de Madrid.
MAN: Museo Arqueológico Nacional.
MATPP: Museo de Arte y Tradiciones Populares de París.
MATPP: Museo de Artes y Tradiciones Populares de París.
MCMB: Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona.
MCMG: Museo de la Cultura del Mundo de Gotemburgo
MCP: Museo de las Colonias de París.
MDA: Museo de América.
MDH: Museo del Hombre.
MDMC: Museo de las Misiones Científicas.
MEAF: Museo Etnográfico Antropológico de Florencia.
MEB: Museo Etnológico de Berlín.
MEE: Museos Etnológicos Europeos.
MEG: Museo Etnológico de Gotemburgo
MET: Museo de etnografía de Trocadéro.
MQB: Museo Quai Branly
NAGPRA: Native American Graves Protection and Repatriation Act
NMAI: National Museum of the American Indians.
RA: Región Andina.

Nota:

Las citas de los textos en inglés y francés son traducción de la autora.
Todas las figuras que no pertenecen a la autora han sido reproducidas con autorización.

Lista de Contenidos

1. Presentación 1
1.1. El problema de la investigación 1
1.2. Marco Teórico 2
1.3. Metodología 3
1.3.1. Criterios de análisis de datos 4
2. Museos etnológicos europeos: diferentes tiempos, diferentes maneras 6
2.1. El Origen de los MEE 7
2.2. La ciencia de la representación del otro 7
2.3. El imperio bajo techo 9
2.4. La negociación del pasado 14
2.5. La reinvención de los MEE y los nuevos paradigmas 16
2.6. La perspectiva indígena 18
3. De la colección a la exposición: la representación de la alteridad andina en los museos etnológicos a través del tiempo 21
3.1. De cómo los objetos andinos llegaron a Europa: la formación de las colecciones 22
3.1.1. Formas de recolección 22
3.1.1.1. Conquista y Colonia 22
3.1.1.2. El redescubrimiento de América 24
3.1.1.3 Las misiones 25
3.1.2 Formas de adquisición 26
3.1.2.1. Compras 26
3.1.2.2. Donaciones 27
3.1.2.3 Intercambio 27
3.1.3. Otros mecanismos 28
3.1.3.1. Depósitos 28
3.1.3.2 Robo y tráfico ilícito 28
3.2. La construcción de la imagen: desde la conquista hasta el siglo XX 29
3.2.1. Indio noble, indio salvaje 29
3.2.2. Gloria y exotismo 32
3.2.3. La belleza americana 32
3.2.4. Las culturas vivas de la RA 36

3.3. El reclamo de su patrimonio por parte de los países andinos 38
4. Entre la ilusión, las polifonías y la belleza andina. Estudios de caso sobre la representación y el diálogo intercultural en torno a las culturas de la región andina 43
4.1. Consideraciones previas 44
4.2. El Museo de América (Madrid) 45
4.2.1. Antecedentes y consolidación 45
4.2.2. La representación de la RA a lo largo del tiempo 46
4.2.3. La representación de la RA en la actual exposición permanente 49
4.2.3.1. El Conocimiento de América 50
4.2.3.2. La Realidad de América 51
4.2.3.3. La sociedad 54
4.2.3.4. La religión 55
4.2.3.5. La comunicación en América 57
4.2.4. El diálogo intercultural 57
4.2.4.1. El problema del colonialismo 57
4.2.4.2. El problema de la discontinuidad 58
4.2.4.3. El problema de las disciplinas 59
4.2.4.4. El problema de los recursos contextuales 59
4.3. El Museo Nacional de la Cultura del Mundo de Gotemburgo 61
4.3.1. Antecedentes y consolidación 61
4.3.2. La representación de la RA a lo largo del tiempo 64
4.3.3. La representación andina en la exposición actual 70
4.3.4. El diálogo intercultural 73
4.4. El Museo Quai Branly 76
4.4.1. Antecedentes y consolidación 76
4.4.2. La representación de la RA a lo largo del tiempo 80
4.4.3. La representación de la RA en la exposición actual 83
4.4.4. El diálogo intercultural 86
5. La representación de la alteridad andina en los museos etnológicos europeos: Estado de la cuestión 90
5.1 Las perspectivas museológicas 91
5.2. Espacio físico, espacial y temporal 93
5.3 Los temas de representación 94
5.4. Museografía y recursos de contextualización 99

5.5. El diálogo entre los museos etnológicos europeos y la Región Andina 102
5.5.1. El mensaje 103
5.5.2. El tratamiento del colonialismo 107
Conclusiones 109
Bibliografía 113
Linkografía 117
Lista de figuras 120
Anexos 124

1. Presentación

Durante los estudios realizados en las cátedras de patrimonio etnológico y museología de éste máster, identifiqué la importancia del debate sobre la representación del patrimonio no europeo y la preocupación por desarrollar la multiculturalidad como herramienta para el diálogo y la inclusión en un continente diverso que tiene que lidiar con cuestiones complejas como la inmigración, la alteridad y el legado colonial. Años antes, tuve la oportunidad de conocer el tema de la gestión y representación de las culturas indígenas americanas en el NMAI en Washington D.C, donde aprendí sobre el trabajo directo con los aborígenes y el compromiso ético de la repatriación.

Éstas experiencias previas, me permitieron definir el tema de investigación que surge de una motivación personal como ecuatoriana, inmigrante y profesional de los museos por entender de qué manera se representa la alteridad andina en el contexto europeo y mi deber como becaria del Estado Ecuatoriano de dejar una fuente de consulta sobre la gestión del patrimonio material del Ecuador en los MEE, en términos de representación; diálogo intercultural[1] y propiedad.

1.1. El problema de investigación

Los debates, ejemplos y fuentes sobre la representación en los MEE se enfocan en las culturas africanas y asiáticas pero poco en las latinoamericanas, lo mismo ocurre con las fuentes, principalmente trabajadas desde el mundo anglosajón y francófono Karp y d. Lavine, (1991) *Exhibiting Cultures*; Ames, (1992), *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*; Messias Carbonell, (2012), *Museum Studies an anthology of context*; Chambers et ali (2014), *The postcolonial museum*; Thomas, (2010), *Museum in postcolonial Europe*; L´Estoile, (2010), *Le goût des autres , De l'Exposition coloniale aux arts premiers*; que se enfocan en el tratamiento del colonialismo, la propiedad, la autoridad, el diálogo e inclusión, y la repatriación.

Lo poco que se trata de Latinoamérica ha sido trabajado por latinoamericanos vinculados a estos museos como Muñoz, (2011), *From Curiosa to World Culture*; o autores españoles por las relaciones culturales con Latinoamérica como Bustamante, (2012), *Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico*; Rojas, (1992), *América Imaginaria*. El resto de documentos que sirven al caso latinoamericano son los de la UNESCO 1970 sobre tráfico ilícito; sobre la protección del patrimonio mundial,

[1] Diálogo intercultural es un proceso basado en un abierto y respetuoso intercambio de visiones entre individuos, grupos y organizaciones con diferentes antecedentes culturales o mentalidad. Entre sus objetivos están: desarrollar un mayor entendimiento de las diversas perspectivas y prácticas; incrementar la participación; asegurar la libertad de expresión y la posibilidad de elegir; fomentar la igualdad; y mejorar los procesos creativos en un ambiente seguro que garantiza dignidad, igualdad de oportunidad y participación para todos los individuos y grupos en "espacios compartidos" para el intercambio cultural (IFACCA, 2009:5).

cultural y natural 1972 y algunos del ICOM, especialmente el código deontológico, resoluciones e informes, que tratan definiciones sobre patrimonio y temas de tráfico ilícito, repatriación y restitución. La falta de fuentes para el caso latinoamericano, me llevó a plantear la necesidad de entender cómo se produce la representación de la RA[2] en los MEE y específicamente la cultura material de Ecuador, Perú y Bolivia, que son los países andinos con mayor población indígena y herencia prehispánica, desde un contexto histórico para establecer la relevancia de los cambios en el mensaje y las estrategias de representación. Adicionalmente, las fuentes refieren que la representación cultural puede generar DI por la vinculación con el argumento postcolonial, por lo tanto, el trabajo asume el enfoque decolonial como teoría latinoamericana, especialmente las ideas de Mignolo, (2007; 2010) y otros autores postcoloniales como Gupta y Fegurson, (2008).

A partir de estas cuestiones previas, planteo la hipótesis que consiste en poder explicar la representación de las culturas de la RA desde las diversas perspectivas museológicas consecuencia de los cambios histórico-culturales y las políticas socioeconómicas europeas; para ello, el trabajo se enfoca en las perspectivas museológicas bajo las cuales se ha planteado y plantea la representación de la cultura material de la RA en las exposiciones de los MEE, qué culturas se privilegian en dicho proceso, qué tiempo histórico, como se contextualizan las culturas representadas y que actores intervienen en la construcción y recepción del mensaje, para responder a la segunda hipótesis de si dicha representación permite el desarrollo de un DI. La investigación pretende aportar argumentos al escaso cuerpo teórico que existe al respecto y aportar una reflexión al debate que ayude al conocimiento y visualización del tratamiento y prácticas asociadas a la representación de la RA, al mismo tiempo, espero que el trabajo sirva como referente de consulta para otros profesionales, especialmente aquellos de los países objeto de estudio.

1.2. Marco teórico

En términos de disciplina el trabajo se enmarca en la Museología y específicamente en el contexto de museos y representación; de manera transversal incluye a la historia, de ahí el tratamiento cronológico de la información como método de contraste, y la antropología como disciplina propia de los museos etnológicos, sobre la cual se sostienen las teorías en torno al debate de la representación presente en el trabajo y sustentada en la consulta bibliográfica para dar rigor a la investigación y apoyar la carencia de conocimientos propios acerca de la disciplina. El tema de investigación se basa en los debates de la museología sobre la representación en los MEE bajo los actuales paradigmas museológicos resultado de un proceso histórico que el trabajo esboza para otorgar una dimensión temporal que permitan contrastar los cambios en la

[2] La Región Andina se conforma a partir de la cordillera de los Andes, que divide el territorio en tres ambientes: la Amazonía al este, el valle interandino en el centro, y la costa al oeste. El desarrollo de las culturas andinas en estos entornos es resultado de la interacción entre la cordillera, la selva y la costa que caracteriza las diversas culturas andinas.

manera de representar las culturas no europeas de manera general y andinas de manera específica.

Interesa establecer cómo se plantean las dimensiones temporales, si se manifiesta de manera significativa la dinámica de cambio, si las culturas se representan como homogéneas, qué voz o voces dominan en el discurso, los recursos y estrategias que se utilizan para crear los contextos y si se manifiesta explícitamente la herencia histórica del museo, para establecer si los mensajes y narrativas plantean un DI, y en función de la metodología que presento a continuación, responder a las hipótesis de estudio.

1.3. Metodología

El estudio se apoya en la metodología cualitativa a través de la investigación bibliográfica y de archivo (especialmente fotográfico), en los museos que forman parte de los estudios de caso, que fueron escogidos en función de la cantidad de colecciones de la RA, la perspectiva museológica, y el tipo de exposición resultando finalmente el MDA, el MCMG y el MQB.

Adicionalmente, se realizaron visitas de observación a las exposiciones que incluyen notas de campo y entrevistas semiestructuradas a los curadores y responsables de los museos, pero también a otros profesionales y expertos vinculados al ámbito de la multiculturalidad, como un aporte objetivo de fuera de la disciplina museológica, con la finalidad de procurar la saturación de datos y permitir al mismo tiempo contrastar las diferentes aproximaciones al tema. La investigación se completa con la consulta de catálogos de exposiciones, publicaciones, documentos internos, información de prensa e información digital.

Museos visitados	Ubicación	Exposición	Perspectiva
MEAF	Florencia/Italia	Permanente	Antropológica
MDA	Madrid/España	Permanente	Antropológica
MAM	Madrid/España	Permanente	Antropológica
ETM	Estocolmo/Suecia	Temporal	Multicultural
MCMG	Gotemburgo/Suecia	Temporal	Multicultural
NÁPRSTKOVĚ	Praga/República Checa	Temporal	Multicultural
MEB	Berlín/Alemania	Permanente	Multicultural
TROPENMUSEUM	Ámsterdam/Países Bajos	Permanente	Multicultural
MQB	París/Francia	Permanente	Formal
MCMB	Barcelona/España	Permanente	Formal

Tabla1: Museos visitados para el trabajo de campo.

Personas entrevistadas	Institución	Cargo
Enric Miró	Museo Etnológico de Barcelona	Jefe de exposiciones.
Andrés Gutiérrez	MDA	Responsable departamento de arqueología.
Beatriz Robledo	MDA	Responsable departamento de etnología.
Adriana Muñoz	MCMG	Curadora de la colección americana.
Chris Torch	INTERCULT-Suecia/European expert network on culture.	Asociado principal/Fundador.

Tabla 2: Personas entrevistadas durante el trabajo de campo.

1.3.1. Criterios de análisis de datos

- Análisis a nivel general:
  - Historia y cambios de MEE.
  - Formación de colecciones y formas de adquisición.
  - Debate sobre propiedad.
- A nivel institucional:
  - Historia de la institución:
    - Antecedentes.
    - Consolidación.
    - Titularidad.
- A nivel de exhibición:
  - Evolución de las formas de representar.
  - Estado de la cuestión:
    - Perspectiva museológica:
  - Disciplinas dominantes.
  - Museología: Mensaje/Concepto de la exposición.
    - Representación:
- Culturas representadas.
- Propuesta museográfica y recursos de contextualización.
- Congruencia entre museología y museografía.
- Relación entre culturas expuestas y tiempo histórico.
- Temas de representación.
- Horizonte temporal privilegiado.
    - Diálogo intercultural:
- Estrategias para desarrollar el diálogo intercultural en las exposiciones.
- Voces / actores, receptores, interlocutores. Quiénes general el diálogo.
- Tratamiento postcolonial.
  Conexión con las culturas vivas.

La metodología aplicada al estudio da como resultado su articulación en torno a cuatro temas:

Primero, la formación de los museos etnológicos y sus cambios a lo largo del tiempo, su relación con el desarrollo de las ciencias sociales; el desarrollo de las diferentes perspectivas como resultados de los diversos eventos históricos y sociales en el contexto europeo, para pasar al caso latinoamericano; éste segundo tema trata a nivel superficial los mecanismos de acopio y la construcción de la imagen en el tiempo que ha influenciado las formas de representar la RA, y cómo dicha representación y propiedad de la cultura material andina en los MEE afectan los actuales procesos de repatriación dentro del nuevo paradigma decolonial.

El tercer tema analiza a un nivel más profundo la forma de representar la alteridad andina a través de los estudios de caso y su historia para lograr un entendimiento completo de la construcción histórica del mensaje y la representación como condicionantes de la representación actual y el DI. El cuarto tema se desarrolla en torno a un análisis del estado de la cuestión sobre la representación de las culturas de la RA en los MEE que se enfoca en el análisis contrastado de la información para establecer el panorama global, temas y lecturas dominantes que intervienen en la construcción de la alteridad andina y el DI con la región; que permitan finalmente llegar a las conclusiones de la investigación.

2. Museos etnológicos europeos: diferentes tiempos, diferentes maneras

2.1. El Origen de los MEE

La historia de los MEE está inevitablemente sujeta a la construcción del ideal de nación e identidad europea fruto de las relaciones de poder entre Europa y el resto del mundo durante la historia colonial, lo que ha generado constantes cambios en la forma de visualizar a las culturas ligadas a este pasado, entendibles únicamente si se analizan desde una perspectiva histórica.

Según Grognet (2012), existen tres períodos de cambio en relación a la exposición de los objetos etnográficos. El primero inicia en 1849 con la inauguración del Museo Real De Copenhague como precursor de una serie de museos de perspectiva etnológica que se conformaron durante este período, seguido por el Museo de Gotemburgo (1861), el Etnológico de Dresde (1875), Museo Luigi Pigorini (1876), Musée du Trocadèro (1878), Pitt Rivers (1884) y el Museo Etnológico de Berlín (1886); que responden a dos contextos específicos y paralelos: el Romanticismo al que corresponden los museos etnológicos de las sociedades preindustriales de Europa, y el Colonialismo al que corresponden los museos de los otros (Roigé, 2008:9-34).

Mientras en el primer caso los museos respondían a una idea de "pureza" original relacionada con la propia tierra, en el otro, respondían a la gesta civilizadora de los salvajes de otras tierras. Este argumento justificó la expansión imperialista hacia América, África, Asia y Oceanía por motivos económicos, políticos y científicos que generó un coleccionismo de lo "exótico", en un contexto geopolítico de competencia por ganar prestigio internacional que utilizó paralelamente las exhibiciones humanas y los museos etnológicos como zonas de contacto con la otredad, y como mecanismo para convencer a la sociedad que era clave en la construcción del prestigio nacionalista y el ideal de los imperios "como civilizadores de los pueblos aún atrapados en el barbarismo y la idolatría" (Corbey,1993: 339).

Los zoológicos humanos son particularmente importantes en la construcción de la imagen de la otredad, porque a través de estas primeras impresiones, se generó un canon de exposición escenográfica que permitía la inspección visual a millones de ciudadanos en un peregrinaje hacia el fetichismo(Corbey,1993), que generó entre los imperios un lenguaje común de representación ligada al Darwinismo Social como base ideológica de la ciencia, la cultura y el poder de las potencias industrialmente desarrolladas.

2.2. La ciencia de la representación del otro

La autoridad de la ciencia impactó sustancialmente la manera de percibir la otredad en los MEE pues hacía por un lado improbable la posibilidad del engaño ante los ojos de los espectadores (Corbey, 1993) y por otro, la visión panóptica del constructor de la representación permitía a través de sí, la ciencia y su cultura, establecerse como el centro natural del mundo visible. Desde esta posición, pudo asignar significados y valor

a los eventos, objetos y personajes y además "controlar el comportamiento de los representados que eran presentados como "diferentes", en un espectáculo que era al mismo tiempo experimento científico, atracción turística y forma de entretenimiento" (Schneider, 1982:126).

La autenticidad de la gente exhibida avalada por la antropología física y la historia natural fijaba y sugería nuevos objetivos que podían satisfacer las necesidades financieras de los empresarios y los propios intereses científicos. Philipp F.Von Siebold, importante figura en la historia de los museos etnológicos, señala en una carta de 1843 que se deben crear museos etnológicos para que:

> "los estados poseedores de colonias posean una comprensión de los pueblos sometidos para despertar el interés del público y de los comerciantes en ellos, que permita las condiciones necesarias para un comercio lucrativo" (Von Siebold en Goldwater, 2012:158).

La importancia financiera de los MEE hizo que su génesis quedara ligada inseparablemente al comercio, la ciencia, la política, y a espectaculares contenedores que reflejaran los pilares que los soportaban.

Figura 1: Indios "Onas", llevados a París por Mr.Maitre en 1889. Wikimedia Commos.

2.3. El imperio bajo techo

La empresa colonialista era costosa y había cobrado multitud de vidas, por eso, la educación sobre la misión colonialista era primordial. Para garantizar el entusiasmo de la población sobre los beneficios coloniales, los estados-nación construyeron grandiosos edificios para exhibir los objetos coloniales y contar historias sobre los grandes imperios como prueba del progreso; la prosperidad y la capacidad de Europa para dominar el mundo (Aldrich, 2010).

Figura 2: Vista exterior del Museo de Etnografía de Trocadéro, 3 de julio de 1930.
©Musée du Quai Branly

Las espectaculares infraestructuras construidas mostraban las claras intenciones de dominio apoyadas en la representación de la otredad a través de su cultura material. Ames (1992) afirma que cuando el museo representa un objeto lo subordina a sus propios intereses que además son diversos dependiendo del contexto histórico, esto explica por qué los museos en general y los etnológicos en particular han debido pasar por tantos cambios en relación a la forma de representar y en el camino han creado una serie de metodologías apoyadas por las ciencias naturales y sociales que han servido para construir la imagen de la otredad.

Las primeras metodologías fueron desarrolladas entre 1830-1840 por Edmé François Jomard geógrafo francés inclinado hacia la clasificación por origen geocultural y el mencionado Von Siebold que estableció el enfoque evolucionista de la representación etnográfica (Shelton, 2011). A pesar de las diferencias entre los enfoques nacionales e individuales de clasificación y exhibición de la cultura material, un consenso museográfico general emergió donde los objetos no eran en sí y por ellos mismos significativos. Su significado se establecía en función de su ordenamiento en una serie documental que a su vez predeterminaba su significado. Se asumió que los objetos de

todas las culturas del mundo correspondían a funciones universales de acuerdo a una gradación de las necesidades humanas "naturales" como comida, abrigo y vestido.

Otros crearon series tipológicas de objetos de acuerdo a su similitud morfológica, expuesto de lo más simple a lo más complejos en una línea evolutiva de la humanidad, los museos tomaron de estas dos perspectivas, poniendo juntos todos los objetos de un determinado grupo que podía o no ser definido racialmente o geográficamente, pero entonces ordenando los objetos en cada civilización de acuerdo a las mismas categorías generales (Conklin, 2013). Según Pazos:

> "Esta metodología se estableció como la base de las estrategias de saber/poder propias de la nueva forma de gobierno liberal que se impone progresivamente en Europa durante los siglos XVIII y XIX. El evolucionismo cultural daba razón de una Razón historizada, que se despliega genéticamente a lo largo de la historia de una sola Humanidad, en la que podemos ubicar y entender las otras sociedades como "sociedades primitivas", esto es, "supervivencias" del pasado de la Civilización Occidental" (1998:35-36).

De este modo, la construcción del conocimiento bajo el enfoque reduccionista del Enciclopedismo, hacía más simple la tarea de transformación de los microcosmos a los que pertenecían los objetos o personas coleccionadas en macrocosmos. Con el soporte positivista, se construía la representación de una idea de civilización a imagen y semejanza del estándar europeo y su visión burguesa del mundo que celebraba el progreso y la civilización como resultado del esfuerzo de la clase media y su cultura, legitimando con esta narrativa la idea del triunfo de las razas superiores a través del progreso científico-tecnológico.

Figura3: Ilustración de la Histoire naturelle du genre humain II. J.J. Virey (1824).

La práctica científica de medir, clasificar, conocer y controlar fue vital para el proyecto colonial porque estableció las bases que hacían a estos pueblos biológicamente diferentes. Norridge (2010), refiere que este es un punto clave de la subordinación pues de acuerdo con el racismo científico, los otros no compartían las mismas repuestas humanas ante emociones y sentimientos, y algunos poseían atributos físicos que les acercaban más a los animales (figura 3), o a la abominación; Saartjie Baartmann; el negro de Bañolas y Truganini, son los casos típicos de humanos exhibidos bajo estas perspectivas.

Otra ciencia que respondía sobre los otros era la antropología en formación, que desarrollaba un cuerpo teórico basado en el estudio de las colecciones provenientes de todo el mundo. La gran cantidad de objetos recolectados para los museos generó dos cuestiones importantes, por un lado, la necesidad de crear nuevos espacios para almacenar y exhibir, que resulta en la creación de una segunda ola de museos coloniales a la que pertenecen el Fur Naturvolker-und Handelskunde de Bremen (1890), el Instituto Imperial de Londres (1893), el museo Real del África Central de Bruselas (1898), el Museo Colonial de Ámsterdam (1910-1926) y el Museo de las Colonias de París en (1931) (Shelton, 2011); que se dedican intensamente a la recolección como tarea principal y a la investigación y exhibición de objetos exóticos como tareas secundarias; y por otro lado, como consecuencia de la primera, el problema de la falta de contexto.

A finales del siglo XIX, Franz Boas advertía los problemas del coleccionismo. Si bien el contexto norteamericano difiere del europeo, en este punto encuentran similitud. Cuando Boas propuso su modelo de representación como crítica a la representación del evolucionismo, una de las dificultades que encontró fue la falta de conocimiento del contexto. Boas había propuesto un modelo de representación basado en el estudio individual del fenómeno etnológico considerando su desarrollo histórico y su distribución geográfica como así su base fisiológica y psicológica. Para él la distribución más adecuada de las colecciones era por tribus. De este modo, proponía un acercamiento al contexto, pero la tendencia coleccionista afectaba este acercamiento, y debido a la imposibilidad de entender los contextos sociales de los objetos estudiados en el museo a inicios de 1920, la antropología tuvo una razón más para abandonar los museos y moverse hacia la Academia.

Desde entonces, la antropología encontró un nuevo camino para teorizar el conocimiento de las diversas culturas, que cambiaron la dirección de los museos hacia un enfoque de organización más racional (Conklin, 2013), y hacia una aspiración más relativista. El primer ejemplo de la aplicación de la perspectiva de la diversidad cultural en un museo fue presentado por Paúl Rivet y Georges Henri Rivière en 1928 en el MET. Tres años antes, se había creado en Francia la primera Universidad de Etnología vinculada estrechamente con el museo como campo de formación de profesionales bajo el enfoque de una nueva antropología centrada en el estudio comparativo de las culturas,

comportamientos e ideas, más que en el estudio antropométrico de la raza y la biología (Rivet y Rivière, 1931 en Jules-Rosette, Fontana, 2010).

A partir de ésta primera experiencia, el dúo en la dirección del MET lanzó el proyecto del MDH, que proponía representar las culturas del mundo en una triple función representativa basada en "la agrupación en una misma exposición de la humanidad en su evolución (prehistoria), en su diversidad (antropología biológica), y en sus expresiones culturales y sociales (etnología) que convertiría al museo en un centro de referencia mundial" (Roigé, 2007). Mientras el MDH consolidaba la antropología en Europa, los museos del continente debatían sobre las categorías artísticas, exóticas o la singularidad racial de las culturas, hasta que los debates empezaron a centrarse en la interpretación de estas rúbricas en el contexto de la participación política y la liberación de la empresa colonial a medida que el colonialismo empezó a desmoronarse (Jules-Rosette, Fontana, 2010).

En Octubre de 1931, el MCP inauguraba una exposición colonial que invitaba a los visitantes a recorrer los dominios de la *Plus grande France*, al mismo tiempo, una contra exposición financiada por el partido comunista francés y apoyada por los artistas del surrealismo denominada *La Vérité sur les Colonies*, criticaba la explotación colonial y reconocía el aporte de África en el desarrollo del arte occidental (Aldrich, 2010), la influencia de ésta exposición fue importante en los debates de la década que llevaron a una serie de reformas en los museos ante el declive de las exposiciones etnológicas al menos en la forma en la que se habían llevado a cabo (Corbey, 1993).

La crítica al colonialismo y la atrofiada función investigativa de los MEE se convirtieron en problemas importantes. De la primera se desprende su incapacidad en general para mostrar las culturas (Roigé, 2008) "en un contexto crítico hacia el imperialismo y el racismo donde las muestras etnográficas se encontraron objecionales y faltas de bases morales" (Corbey, 1993:358). De la segunda, la dificultad de expresar conceptos y contextos que generó una confusión generalizada sobre los objetos, su significado y función dentro de unos museos que no estaban definidos de manera clara.

Contemporáneamente, la influencia norteamericana de la perspectiva formal que Boas había ideado años antes como complementaria a la antropológica (Ames, 1992), encontró eco en Europa para tratar de sobrellevar la presión asociada a ciertas prácticas museológicas y esconder la verdad sobre otros aspectos, pero pronto, también generó un debate que se centró en la crítica antropológica sobre la imposibilidad del análisis cultural, y por lo tanto, la reconstrucción de contextos; por otro lado, el valor estético no era inherente a los objetos sino dictado por el mercado del arte, los curadores, y los artistas que veían en el "arte primitivo", un negocio, una solución y una forma de inspiración respectivamente.

Paradójicamente, ni la estética, ni la antropología "aportaban información y por lo tanto conocimiento sobre la cultura ajena" Grognet (2012:166), lo que se traduce en la falta

de interés del público como consecuencia de la poderosa erudición reinante o las contradicciones en sus discursos expositivos; adicionalmente, la llegada de la Segunda Guerra Mundial visibilizó el problema del uso del museo como medio de propaganda política para apoyar la identidad nacional y desvirtuar los contenidos, especialmente aquellos relacionados a la superioridad de la raza en función de los intereses nacionalistas.

Por este motivo, en los primeros años de la postguerra, se da a nivel europeo una respuesta al racismo como problema apoyado por la ciencia y que la ciencia en las circunstancias de entonces no podía resolver por sí misma; era necesaria la intervención de la política internacional para poder crear argumentos fuertes en términos igualmente científicos que permitiesen deslegitimar el estudio y categorización de las razas humanas todavía vigente que había afectado incluso al MDH que años antes había nacido de una voluntad socialista de reconocimiento a la diversidad con vocación educativa, pero sin poder escapar a la metodología racista de la antropología física.

La respuesta vino en 1950 desde la recién creada UNESCO y la publicación de *La Cuestión Racial*, que será la primera condena al racismo científico. La publicación producida y discutida por científicos sociales de todo el mundo recogía una serie de puntos claves: todos los seres humanos tienen una inteligencia similar; no hay razas inferiores o superiores, no hay evidencia de que la inteligencia estuviera condicionada a la pertenencia a una determinada cultura como tampoco existe evidencia de la existencia de razas puras, o deterioro biológico como resultado de la hibridación y finalmente que las razas son dinámicas (UNESCO, 1950). El documento, lanzó a la arena nuevos debates entre antropólogos físicos y culturales, biólogos y sociólogos sobre pluralismo cultural y las limitaciones de la raza como determinantes de la civilización.

Pero los nuevos argumentos no siempre fueron lo suficientemente poderosos como para cambiar a aquellos museos que tenían un trasfondo político de base, atados según (Shelton, 2011), a las vicisitudes de su historia colonial que optaron por continuar con la línea de las relaciones internacionales y la construcción de una imagen nacional antes que adoptar los nuevos roles, enfrentando un futuro de incertidumbres y contradicciones que con la oleada de descolonización posterior a 1960 se volvieron insostenibles, lo que provocó que en general los museos se abrieran a una mayor investigación científica y al cuestionamiento de la existencia y razón de ser de los MEE, sus fines y sus métodos.

Los cuestionamientos permitieron ensayar innovaciones tecnológicas aplicadas a la cultura material sobre todo conservación y exposición (Alonso, 2012), y se empieza a considerar una mayor democratización del museo a través de la educación, lo que planteó la interrogante sobre cuál debe ser el rol que se debe asumir entre lo que se expone y el público, y sobre todo, cómo representar a las culturas bajo el nuevo paradigma mundial.

2.4. La negociación del pasado

Entre 1960-1980, los museos buscaron definir una nueva misión frente a movimientos producidos por la descolonización; la guerra fría y el cambio de paradigma antropológico que pasaba de una etnografía de salvamento hacia una antropología social y simbólica (Laurière, 2012).

Los ingleses más pragmáticos, proclamaron a los museos como espacios donde se mostraba la gran familia de naciones independientes, Francia asumió una perspectiva estética en parte antropológica por la imposibilidad de desvincularse de la antropología ligada a la historia de los museos franceses; los germanos especialmente entre 1970-1980 enfatizaron la condiciones de vida del tercer mundo y su labor en la cooperación para cambiar esa realidad; y Bélgica simplemente dejo de hablar de sus ex colonias (Aldrich, 2010). Los museos asumieron una postura en la que "el sentido "poscolonial " parecía significar no tener que decir "lo siento" (Sherman, 2004: 702 en Stevens, 2010, posición: 3342).

Roger G. Kennedy (2004 en Thomas, 2010,posición:163) dice que "la historia del "triunfo" en el contexto postcolonial es problemática porque implica el acarreo de posesiones tomadas de los pueblos aborígenes a punta de pistola"; y es la huella de esta violencia la que hace complejo el proceso de la representación en la postcolonialidad; por otro lado, aspectos como las colecciones, su conservación y el desarrollo de la ciencias durante el imperialismo, dividen el debate entre quienes ven el colonialismo como algo maligno y quienes defienden algunos aspectos positivos como la conservación y el "rescate" del patrimonio, al punto que, incluso hoy, no pocos profesionales de los museos consideran que de no ser por la intervención imperialista, el patrimonio de estos pueblos habría desaparecido.

Según Alcalde et al (2011) el debate sobre el enfrentamiento de Europa con su pasado colonial empieza a inicios de 1970 por tres razones: en primer lugar por el envejecimiento de su museografía, heredera del reduccionismo que hacía difícil explicar la totalidad de las culturas, en segundo lugar por el nuevo escenario de las relaciones sociales en donde no cabe el término de exotismo en el contexto de una sociedad globalizada y diversa; y finalmente porque a la luz de los nuevos acontecimientos eran "políticamente incorrectos".

El tabú de los 70 se convirtió en crisis de identidad en los 90 (Van Broekhoven, 2013) que se intentó sobrellevar utilizando los museos como espacios para el diálogo especialmente porque Europa empieza a reconocer a sus países como sociedades multiculturales donde los movimientos migratorios y cambios culturales son en parte, producto de las relaciones imperialistas. El reconocimiento de la migración como un proceso histórico constante permitió reconocer a los otros en la historia común y visualizarlos como sujetos y no como objetos, lo que fortaleció el argumento sobre la diversidad cultural que desde décadas anteriores políticos, activistas y la sociedad civil

habían reclamado, pero al mismo tiempo, reabrió heridas porque exigió tratar la temática de colonizadores y colonizados desde una postura conciliadora pero al mismo tiempo política, pues desde siempre, los patronos políticos han ejercido presión sobre los museos porque ven en ellos un medio para las causas nacionales y los intereses particulares.

Paralelamente, mientras los museos etnológicos coloniales estaban en plena crisis, los museos etnológicos dedicados a las culturas europeas, inician una edad de oro entre 1970-1980 (Roigé, 2008:9-34), bajo la influencia de los museos al aire libre y su impacto sobre Rivière, quien después de su participación en la renovación expositiva del MDH, y tras su vinculación con el ICOM en 1946, pudo llevar sus ideas por todo el mundo. En 1958 en Río de Janeiro como parte de un seminario bajo el aval de la UNESCO expuso sus ideas sobre el rol educativo de los museos, donde los museos etnológicos jugaban según su criterio un importante papel.

Distinguió entre ellos tres subdivisiones: dos primeras en términos de espacio y la tercera en términos de técnica, el museo etnográfico general, el museo etnográfico regional y el museo al aire libre. Para él eran dos los puntos clave que fundamentaban esta distinción, uno, los problemas que de su experiencia había enfrentado entre la relación de los museos etnológicos con los de historia, y dos, la importancia de los museos etnológicos para la preservación de la herencia tradicional y el entendimiento entre las personas. Esta última frase pronunciada en su discurso de *The Huxley Memorial* en 1968, tendrá un gran impacto en el futuro de los museos etnológicos, especialmente desde la perspectiva multicultural que desarrollaré más adelante.

Rivière dejó un cuerpo teórico sobre el origen y desarrollo de los museos etnológicos, sus tipologías, sus funciones en el ámbito de la conservación, investigación, exhibición y estimulación que permitió establecer un modelo de museo etnológico donde la interrelación entre ciencia y cultura eran el marco de acción y sentó las bases sobre futuros cuestionamientos en el ámbito de la representación museológica de las culturas (Rivière, 1968).

Las ideas de Rivière coinciden históricamente con los poderosos movimientos sociales de la década de 1960 que reclamaban igualdad de género, raza y educación; y la nueva ola de migración a nivel mundial evidenció la necesidad de un nuevo enfoque de la museología. Según Roigé:

> "A finales de los sesenta se produjo un intenso debate sobre la función de los museos, cuestionando los objetivos de estas instituciones y, al mismo tiempo, sus prácticas y métodos de trabajo tradicionales. Se abrió camino a una nueva concepción del patrimonio, mucho más abierta y amplia que la tradicional, lo que comportó la aparición de nuevas formas de museos de etnología y de historia, como los ecomuseos, los centros de interpretación, los museos locales, los museos de arqueología industrial, o los parques arqueológicos. En todo este esfuerzo de renovación, los museos etnológicos jugaron un papel fundamental y fueron uno de los ejes de la denominada "nuevamuseología" (2008:9-34).

Bajo la luz de la nueva museología, experimentos a nivel mundial salieron a la luz: el museo Níger en Niamey 1958-1979; los museos de la vecindad de E.E.U.U (Anacostia); o la Casa Museo en México, inspirado en lo que fue definido como museo integral en la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972, fueron la confirmación de una nueva dimensión del museo y la museología hacia el futuro (Alonso, 2012), en ese mismo año, el MATPP se renovó y sus innovaciones sobre todo en el ámbito de las funciones museísticas lo convirtieron en un paradigma mundial especialmente entre 1970 y 1980 (Roigé, 2007).

2.5. La reinvención de los MEE y los nuevos paradigmas

Actualmente es posible entender la metamorfosis de los MEE desde los factores históricos, culturales, económicos, políticos y sociales descritos, que han llevado a una reflexión y debate que inició a finales del siglo pasado, y se ha extendido hasta la actualidad, sobre los límites y la pertinencia de la reparación y restitución, el estudio y la reevaluación del colonialismo, el papel y la "instrumentalización" de la memoria, el estatus de los sujetos poscoloniales, (Bancel y Blanchard 2008: 140; Coquio 2008; Weil 2008 en Thomas,2010) la perspectiva patrimonial, la complejidad del museo no solo como lugar de conocimiento sino también como generador de conciencia y sitio de entretenimiento para un público cada vez más amplio y exigente; y en última instancia la dinámica del multiculturalismo en Europa (Thomas, 2010); para establecer finalmente cuatro líneas museológicas que con más o menos éxito y críticas son los paradigmas de la actualidad en los museos etnológicos (Alcalde et al, 2011).

El primer paradigma es el artístico, heredero de una tradición estética consolidada en los MEE desde el pasado siglo; esta visión resalta las cualidades estéticas de los objetos de la diversidad de una alteridad amenazada por la globalización (Thomas, 2010). Esta línea se fundamenta en el atractivo de lo exótico que determina las estrategias de exhibición basadas en la espectacularidad de la museografía donde el objeto *per se* es el centro de la atención. En términos de audiencias, este paradigma resulta particularmente atractivo porque invita a vivir una experiencia estética sin necesidad de contextos o confrontaciones.

Esta perspectiva ha sido muy criticada por mantener estereotipos "al resucitar imágenes etnocéntricas del "otro exótico", a pesar de su retórica actualizada "políticamente aceptable y correcta" (Anquetil 2006; CHOAY 2006:5. En Jules-Rosette, Fontana, 2010 posición: 2576); por el reduccionismo que elimina intencionalmente la funcionalidad, significado y orígenes de los objetos, y por diluir intencionalmente la herencia colonial bajo la fachada inventada del arte.

La segunda opción, denominada museología crítica o "muséologie de la ruptura", propone una potente provocación en la que los objetos desempeñan un papel secundario, la narrativa principal tiende a ser polémica con una finalidad reflexiva, los

objetos son los elementos de una historia que permite a los visitantes relativizar sus percepciones y sus conocimientos con el fin de deconstruir y cuestionar sus certezas (Alcalde et al, 2011), el ejemplo más paradigmático es el del Museo de Etnografía de Neuchâtel cuyas exposiciones han sido objeto de innumerable debates y estudios.

Como ejemplo, merece la pena mencionar la muestra denominada *Le musée caníbal* (2000) que trata sobre el deseo europeo de alimentarse de los otros para crear los museos etnológicos. La exposición puso en tela de juicio el tema de la construcción de la alteridad y la memoria colectiva cuando intervienen acontecimientos trágicos, el visitante podía acceder a una serie de argumentos para reflexionar sobre la alteridad en la necesidad que tenemos de ver al otro diferente, categorizarlo, discriminarlo y meterlo en una caja para observarlo; sobre cómo el conocimiento etnográfico en los museos es paradójicamente desarrollado en ausencia de seres humanos, y la fragilidad de la representación a través de exposiciones que aparecen y desaparecen con el cambio de los tiempos. Al final, la exposición planteaba las interrogantes sobre quién es el caníbal y quién devora a quien. El éxito de este tipo de exposiciones independientemente de las posturas a favor o en contra permite que la museografía crítica avance hacia otras tipologías de museos, especialmente de arte contemporáneo, lo que ha permitido que pueda ampliar y enriquecer su metodología.

Una tercera postura es la de la multiculturalidad, que trata de conectar el pasado y el presente al explicar las circunstancias en las cuáles se consolidaron las colecciones demostrando y explicando el rol del colonialismo. Esta perspectiva permite en teoría una reflexión sobre la diversidad con mayor énfasis en el intercambio intercultural y en otras formas de vida, prefiere enfocarse en aspectos monográficos de las culturas vivas para volver a colocar a las poblaciones postcoloniales en los propios museos (Thomas, 2010) y buscar relaciones entre estas y sus aspectos culturales, sociales y económicos; en esta línea, los objetos también sirven para desarrollar un discurso pero no son el centro de la exposición porque justamente intenta plantear diversas visiones donde la utilización de gran cantidad de elementos multimedia e interactivos complementa el mensaje del museo que apuesta por la experiencia de mediación cultural.

Las críticas a este paradigma se centran en que aún existen fuerzas externas de carácter político concerniente a la preservación de la historia nacional que impide que el museo pueda ayudar a reformular la narrativa histórica a partir del diálogo multicultural, por otro lado, las relaciones multiculturales tienden a generar una empatía que en ciertos casos impide la objetividad y ayuda a construir nuevos estereotipos basados en el victimismo desde una visión paternalista.

Dentro de esta misma línea, se encuentran los museos de sociedad, que según Alcalde et al (2011) a pesar de sus diferencias, poseen tres características en común. Primero, su carácter interdisciplinar; segundo, que basan su enfoque en las exposiciones temporales que permiten actualizar los contenidos y hacer frente a una mayor diversidad de temas como respuesta al aún reinante reduccionismo, y tercero, sus nuevos nombres llevan

implícita la idea de amplitud cultural para no encasillarse en la cultura popular o tradicional.

El enfoque multidisciplinario permite a estos museos una mayor maniobra de acción en términos de tiempo histórico porque dialogan con el pasado pero también con el presente y sus problemas, trata el tema de la identidades en un plano supranacional, como la identidad europea incluyendo en este tratamiento la diversidad de culturas incluyendo las urbanas contemporáneas y los aspectos socioculturales que les afectan como formas de violencia, género, enlaces y migraciones interculturales. La diversidad cultural y la similitud, la tradición y el cambio, para dar lugar a la construcción de nuevas identidades en el contexto de una sociedad globalizada (Rogan, 2003, 2003b. En Alcalde et al, 2011).

En general, todos estos museos rompen las barreras disciplinarias, cronológicas y asumen como leitmotiv la promoción del DI y el desarrollo global sostenible, están abiertos a diferentes interpretaciones; opiniones y respuestas justamente por incluir en sus discurso la interdisciplinariedad para tratar de explicar la complejidad de la sociedad y sus formas de vida, por lo tanto, el visitante cuenta con una serie de argumentos desde diversas perspectivas que le permiten crear sus propias dudas y alcanzar sus propias conclusiones.

2.6 La perspectiva indígena

Se fundamenta en el valor del punto de vista de los miembros de las culturas representadas y sus descendientes (Alcalde et al, 2011). El origen de esta perspectiva inicia en 1970 con movimientos de reivindicación como el AIM y las directrices de ciertos documentos que reconocen los derechos indígenas y la protección de su patrimonio, como la Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales de 1970, la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972 sobre el papel de los museos latinoamericanos, la Constitución Canadiense de 1982, The Aboriginal and Torres Strait Islander Heritage Protection Act de Australia 1984, la ley estadounidense NAGPRA de 1990 y en general las nuevas constituciones latinoamericanas de finales del siglo pasado que reconocen los derechos a sus pueblos indígenas.

El marco legislativo proporcionó una base para la conformación de los museos comunitarios primero en México con gran eco en el resto de Latinoamérica; y los indígenas/tribales, que alcanzarían a finales del siglo pasado la esfera de lo nacional como es el caso del Museo de la Civilización de Quebec (1986-89), Museo Nacional de Australia (1980 reinaugurado en 2001); el Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa (1998) y el NMAI en Washington DC (2004).

El desarrollo de la perspectiva indigenista visiblemente fortalecida a finales del siglo pasado es de gran importancia para entender el papel del museo como forma de DI y como instrumento de reivindicación en aquellos países donde se ha reconocido ante la ley a los indígenas como parte de la realidad política y socio cultural, incluso, existen museos que aunque sin reconocimiento político, cuentan su lado de la historia desde el indigenismo como el Museo Mapuche de Cañete en Chile.

A propósito del último ejemplo, hay que resaltar que estos museos no están libres de controversias incluso entre los propios indígenas ante el tratamiento de determinados temas, especialmente el del pasado colonial; un ejemplo es el NMAI que ha generado un debate sobre cómo se ha borrado la historia colonial del genocidio de los indígenas norteamericanos como si no tuvieran un pasado; el museo por su parte, y en general todos aquellos que manejan esta perspectiva, defienden que lo que se pretende es exaltar la contemporaneidad de los indígenas y su legado en el contexto de una sociedad multicultural.

Esta perspectiva, aunque se asocia a la realidad de los países de herencia anglosajona en Norteamérica y Oceanía, no es ajena al contexto europeo, porque los objetos que guardan los MEE pertenecieron a estos indígenas, el primer enfrentamiento que tuvo Europa con esta realidad se dio en 1987 durante el boicot de la exposición *The Spirit Sings,* del museo Glenbow en Calgary Canadá para los juegos olímpicos de invierno, pues el museo había solicitado objetos a diferentes museos para completar la exposición (Harrison, 1993) esto generó un debate sobre la responsabilidad de éstos museos en relación al préstamo de objetos nativoamericanos para una exposición que afectaba a los indígenas Lubicon en un contexto de tensión política por los reclamos indígenas ante la posible explotación petrolífera de su territorio. A partir de éste acontecimiento, los MEE fueron más conscientes acerca de su responsabilidad en la tenencia y representación de las culturas nativoamericanas en sus museos, como así del reclamo indígena por su patrimonio traducido en una serie de repatriaciones y exposiciones como la denominada *A Stolen World* (2008-2011) del MCMG donde se mostraron por última vez los Mantos de Paracas posteriormente restituidos al Perú en un contexto de mea culpa por parte del museo.

La perspectiva indígena se ha venido desarrollando de manera compleja especialmente en términos de autoridad porque como he dicho, considera el punto de vista pero no son los indígenas quienes gestionan las colecciones o quienes tienen la decisión final sobre el mensaje expositivo, por otro lado, al estar bajo la lente de lo políticamente correcto, la perspectiva debe manejarse entre lo posible en términos de permisividad política, es decir hasta qué punto se da una voz a los indígenas y el tabú de aquellos aspectos que aún no pueden mencionarse.

Como se ha visto, los cambios en los MEE forman parte de un ciclo de redefinición marcado por los eventos históricos (siendo el más importante su génesis imperialista) y sociales, que establecen las categorías y estatus de las colecciones lo que ha dado como

resultado diversas lecturas de los objetos como testimonios del salvajismo, arte, o herramientas de DI que bajo distintas perspectivas museológicas revelan la relatividad de las relaciones de poder entre el museo y sus formas de representar la otredad que empieza con la apropiación colonial para llegar hoy a la crítica postcolonial que pone en duda cuestiones como la legitimidad, autoridad y en teoría aboga por la democratización del museo y la participación social.

3. De la colección a la exposición: la representación de la alteridad andina en los museos etnológicos a través del tiempo

3.1. De cómo los objetos andinos llegaron a Europa: la formación de las colecciones

Existen muchos mitos y silencios sobre cómo llegaron los objetos americanos a Europa, considero importante esbozar brevemente las formas de acopio, porque a menudo los museos tienden a visualizar los logros de sus exploraciones sin mencionar otros episodios menos altruistas, especialmente aquellos negativos relativos al colonialismo, por otro lado, el visitante latinoamericano, tiene la idea de que la mayoría de objetos que se exhiben en los MEE llegaron de manera ilícita, lo cual responde también a la imagen estereotipada que los americanos tenemos sobre el oro robado que curiosamente, forma parte de los argumentos en los MEE fuera de España para tratar el colonialismo ajeno.

También la visión prehispánica de América y la del indígena amazónico privilegiada siempre en los MEE, ha marcado un tipo específico de coleccionismo arqueológico y etnográfico que genera un interesante proceso de recolección marcado por épocas y modas que establecen preferencias tipológicas que han influenciado de manera importante la percepción de las culturas andinas, en este contexto, el apartado busca clarificar los diferentes mecanismos porque la historia de las colecciones condiciona la forma de representación.

3.1.1. Formas de recolección

3.1.1.1. Conquista y Colonia

El proceso de conquista y colonización Española en América implicó un intercambio y apropiación de la cultura material, donde los objetos servían como testimonios de los recursos y diversidad de culturas, pero también como prueba de las nuevas posesiones que ilustraban los hechos acaecidos en América y que a partir de ahora marcaban su historia como hispánica.

De especial importancia para la corona fueron los objetos de las culturas Azteca e Inca, consideradas sociedades complejas (Cabello, 2001) y de los que a saber, llegaron a formar en un primer período de acopio anterior al incendio en la Casa Real de 1734, cuatro grandes colecciones que se fragmentaron a medida que se repartían en herencias, regalos, intercambios y compraventas que permitieron su diseminación por el resto de Europa.

La primera se formó de los objetos que Colón trajo consigo en sus viajes y cuya mayor parte desaparecieron durante el mencionado incendio. Una segunda y tercera formadas de objetos de o con oro que representaba más de la mitad del total de posesiones, que fueron enviadas por Cortés en 1522 y 1526 respectivamente y que tuvieron como

destino final diferentes lugares en toda Europa[3]. La cuarta es la colección peruana, que aparece en la testamentaria de Carlos V que incluye vestidos y adornos del Inca que probablemente envió Pizarro cuando Huayna Capac[4] le entrego su ajuar de oro con la Mascapaicha[5] para que le confirmase como inca en señal de sumisión (Cabello, 2001).

Las crónicas, cartas personales e inventarios reales y de expediciones permiten rastrear hasta cierto punto el destino de los objetos americanos en Europa, sin embargo, no hay un conocimiento preciso de todos aquellos objetos que llegaron en este mismo período por otros medios, se sabe que existió un comercio de objetos que tenían como destino final las cámaras de las maravillas populares entre la nobleza europea durante el renacimiento hasta incluso el primer cuarto del siglo XIX. Con la llegada de la ilustración, cambia el enfoque del coleccionismo curioso por el científico, y en consecuencia, la forma de recolección en América.

A partir de 1750 inicia un segundo proceso de coleccionismo marcado por la destrucción de las colecciones precedentes en el incendio de 1734; la creación en 1752 y 1771 de dos gabinetes reales de historia natural (cuyos fondos actuales forman parte de varios museos españoles); y el papel del Estado como promotor directo de las expediciones científicas y de colecciones ilustradas (Cabello, 2001:305). En este período, cambia la idea de objeto curioso por objeto testimonio del pasado indígena, que representa un cambio importante en el pensamiento, pues el objeto ya no es solamente un testimonio de dominio sino además una forma de aproximarse al conocimiento del otro (Cabello, 1993). Bajo esta perspectiva llegaron a España varias remesas, destacando la del obispo de Trujillo Baltasar Martínez Compañón quien envió una importante cantidad de vasos arqueológicos del norte del Perú (Cabello, 1994) que ilustró en su famoso códice que hoy es uno de los principales documentos para el estudio de la cultura y formas de vida del Perú de finales del siglo XVIII.

Finalmente, se tiene conocimiento de dos grandes expediciones al virreinato del Perú que incluyen a los actuales países de la RA, la botánica de 1777-78 que aportó una importante colección arqueológica pero especialmente etnográfica considerada "la primera de la zona que pueda hoy reconstruirse y la única tan antigua de ésta índole que se conserva" (Cabello, 1994:186); y la de zoología y mineralogía de 1794, que llevó entre los especímenes naturales gran cantidad de objetos de arqueología. El interés científico que España puso en ultramar, se verá afectado por la próxima Independencia que representa la ruptura en las relaciones que permitirá a los nacientes imperios europeos crear sus propias colecciones americanas.

[3] Cabello (2001) el destino de estos objetos puede rastrearse en los inventarios de los Archivos Generales del Reino, de Bruselas y en el Simancas que permiten establecer que después de España, los objetos pasaron en 1523 a Amberes por relaciones familiares con la casa de Austria y a partir de aquí fueron algunos de éstos llevados al Fur Volkerkunde de Viena y al de Munich, Pitti y Conpenhague.
[4] Se trata del hijo de Huayna Cápac, Huayna Cápac II a quien Pizarro coronó como Sapa Inca.
[5] Borla roja de lana que simbolizaba el poder del Inca.

3.1.1.2. El redescubrimiento de América

El rechazo a los modelos culturales peninsulares, el desconocimiento e idealización del pasado precolombino, y la detentación del poder por parte de los criollos, creó una crisis de identidad que propició la exportación de un modelo de pensamiento que por el carácter antimonárquico de los eventos fue Francia. La incorporación del pensamiento ilustrado, generó las condiciones perfectas para que los franceses y después alemanes e ingleses tuvieran acceso a la cultura material de Latinoamérica con ayuda de las élites locales que habían recibido su formación académica en Europa. Por otro lado, el desarrollo de una carrera internacional por las mejores colecciones arqueológicas y etnográficas, fomentó campañas científicas de los estados-nación a escala mundial.

La cronología de creación de los MEE demuestra que la conformación de sus grandes colecciones se ubica en el tercer cuarto del siglo XIX, período que corresponde a las grandes campañas científicas que llevaron a la creación de cuerpos teóricos multidisciplinarios como el Americanismo, "desarrollado por profesionales de alto prestigio que recolectaron objetos y recabaron información acerca de los territorios y en especial de sus recursos para luego, a través de la publicación de los resultados, dar mayor autoridad a las naciones que mejor conocimiento tuvieran de ellos" (Shávelzon,1994:325). El Americanismo ligado a las excavaciones universitarias y de los museos, tuvo un efecto sin precedentes sobre el conocimiento de la realidad latinoamericana en todos sus aspectos. Humbolt, Ernest T. Hamy; M. de Quatrefages; Paúl Rivet; Max Uhle, dejaron aportes para la geografía, antropología y arqueología que, en términos generales, siguen vigentes (Gänger, 2006) y su aporte ayudó en la consolidación de los museos etnológicos, como es el caso de Uhle quien recolectó en los Andes para el museo Etnológico de Berlín.

Figura 4: Paúl Rivet en la Hacienda "Isa Vieja", (Ingapirca) 1904.
Archivo particular de José Luis Espinoza. Cuenca-Ecuador.

Este tipo de coleccionismo, se justificó bajo el argumento de proteger el legado material del desconocimiento de la población local, por eso, durante el Congreso Internacional de Americanistas de 1888 en Berlín, Humboldt expresó la esperanza de que el viejo continente ayude a los no europeos en su proceso de aprendizaje y desarrollo; y manifestó públicamente que si bien Alemania no había participado en la conquista de América, con seguridad sí había participado en su descubrimiento científico; porque para la postura imperialista, "las culturas civilizadas debían absorber y reformar a las incivilizadas" (Gänger, 2006:79).

La posición eurocentrista de la exploración científica de Latinoamérica se expresó en términos de poder y apropiación por las abiertas intenciones de colonialismo contrapuestas entre los imperios europeos (Gänger, 2006); en este sentido, el proceso de apropiación es distinto en relación con España y Portugal donde se dio naturalmente por las relaciones de dominio colonial, contrario a este período que se da por autoridad académica.

3.1.1.3. Las misiones

El coleccionismo clerical colonial fue intenso en costa y valle pero menos desarrollado en la Amazonía del Virreinato de Lima por las dificultades climáticas, geográficas; las revueltas indígenas y la dificultad de catequizar pueblos que no tenían noción de divinidad (García, 1999). La escaza presencia del clero durante la colonia, permitió que los pueblos de la Amazonía tuvieran poco contacto hasta el siglo XIX.

Con la llegada de la explotación del caucho, la madera y posteriormente el petróleo, una nueva ola de misiones salesianas, jesuitas, franciscanas y dominicas llegó a la Amazonía peruano-ecuatoriana e introdujo formas de aculturación que afectaron drásticamente las formas de vida de los indígenas amazónicos, adicionalmente, el uso y difusión de la fotografía y la publicación de los estudios americanistas, permitió a los misioneros dar a conocer visualmente a estos pueblos [6]; promocionar su trabajo teórico social desarrollado in situ; recolectar objetos para los nacientes museos sudamericanos y en el proceso acceder al dinero que les producía la venta de la cultura material de estos pueblos en un contexto de coleccionismo universal.

[6] Crespi Carlos (1926) *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas* en: https://www.youtube.com/watch?v=O5FoPy6DFJQ

Figura 5: Salesiano Carlos Crespi con su colección arqueológica.
AHF5643 © Museo Pumapungo.

3.1.2. Formas de adquisición

Los MEE se consolidaron en base al coleccionismo, que durante la primera mitad del siglo XX estuvo condicionado por la influencia de cada imperio en determinadas regiones geográficas de la RA, por lo que, no todas las culturas estaban disponibles y nuevas formas de adquisición se hicieron necesarias en un contexto de relaciones internacionales fuertemente marcadas por el Americanismo, hasta la segunda mitad del siglo en la que se intensifican otros mecanismos producto de la aparición de un marco legal especialmente después de la creación de la UNESCO.

3.1.2.1. Compras

La compra de objetos para los MEE ha sido más o menos intensa en relación al tiempo histórico, muchas se hacen por el auge de la perspectiva formal (Muñoz, 2011); la falta de objetos de una determinada cultura y a causa de ciertas tendencias o modas como la del antiguo Perú, que generó el negocio de la *huaquería*[7], o la demanda frenética de tzantzas[8] de la cultura Shuar[9] en 1930.

[7] Robo de sepulcros de los antiguos indígenas de la zona andina.
[8] Cabezas reducidas.
[9] Erróneamente denominados Jíbaros.

La adquisición por compra decayó de manera significativa cuando los MEE entraron en crisis en la década de 1970, básicamente por las restricciones establecidas por la UNESCO que derivó en una serie de enmiendas legales en toda Latinoamérica en relación a la adquisición del patrimonio material y por la falta de financiamiento en el contexto general de crisis. La compra continúa siendo importante para el aumento de colecciones, pero actualmente se prefiere el arte contemporáneo de indígenas latinoamericanos o la artesanía como estrategia de redefinición y negociación postcolonial.

3.1.2.2. Donaciones

La donación de objetos y dinero a los MEE fue una práctica muy difundida a inicios del siglo XX porque los museos van asociados a la construcción del discurso imperialista de la nación y el donativo contribuía a fortalecer el espíritu nacionalista y ganar prestigio social. Muñoz (2011:45) refiere el caso de algunos emigrantes suecos hacia América, para quienes recolectar para la madre patria fue una manera de escalar posiciones sociales.

La donación fue una práctica frecuente también en el ámbito político, la colección Larco Herrera regalada a España por el gobierno peruano en 1892 por los 400 años del descubrimiento de América, o la corona inca que regalo el presidente ecuatoriano García Moreno en 1862 a la Reina Victoria de Inglaterra, son ejemplos de presentes que se hacían como agradecimiento por algún favor o intervención internacional en conflictos, conmemoraciones o simplemente como una declaración de intenciones para establecer relaciones comerciales internacionales a largo plazo. En esta categoría, también se incluyen regalos entre académicos porque como apunta Pearce (1995:407 en Muñoz, 2011:102) "entregar un objeto libremente a un museo es un acto meritorio que conlleva a la inmortalidad".

3.1.2.3. Intercambio

El intercambio se basa en los duplicados que permitían completar las colecciones y establecer relaciones entre instituciones, pues el control de las excavaciones bajo una determinada potencia imperialista, imposibilitaba a otras la obtención de piezas de primera mano, adicionalmente, el intercambio no solo aumentaba y diversificaba las colecciones, sino además, permitía el intercambio y contraste de ideas que ayudaban en el proceso de conocimiento de las culturas americanas.

3.1.3. Otros mecanismos

3.1.3.1. Depósitos

Con una finalidad de estudio, tenencia temporal o exhibición; algunas colecciones son entregadas al museo, pero se prevé (en teoría) su devolución a una institución o país de origen. El tema de los depósitos es complejo porque pueden estar asociados a promesas incumplidas por parte de investigadores; museos o en el peor escenario al tráfico ilícito. Es común encontrar en museos depósitos ilícitos incautados en aeropuertos o colecciones particulares. El MDA por ejemplo, posee en depósito un lote de objetos ecuatorianos incautados que están en proceso de repatriación gestionado por el mismo museo (A.Gutiérrez, comunicación personal, febrero 20,2015), pero también es sorprendentemente común el caso de depósitos que han vencido su plazo y que no han sido restituidos a sus países de origen. Gotemburgo posee dos colecciones de Bolivia que se debían devolver en 1929 y 1950 respectivamente, que llegaron al museo con fines investigativos y hasta la fecha no se han devuelto (Muñoz, 2011). Son estos objetos los que hoy generan los procesos de debate en torno al tema de la repatriación cada vez más fuerte en Latinoamérica que retomaré más adelante.

3.1.3.2. Robo y tráfico ilícito

Muñoz (2011) afirma que por lo general los objetos de un museo marcados como desconocidos son ilícitos, otra posibilidad, es que existiera un donante anónimo o que no se realizara un registro, cosa común especialmente antes de 1910. El comercio ilegal de antigüedades ha sido un lucrativo negocio del que han participado los MEE y que hoy supone uno de sus más grandes problemas. Los textiles de Paracas son un caso claro de robo y exportación ilegal hacia museos y colecciones privadas de toda Europa durante la década de 1930.

Actualmente, el tráfico ilícito de bienes culturales es el tercero detrás del de drogas y armas en Sudamérica, existen instrumentos jurídicos de cada país y supranacionales como la Convención de 1970 de la UNESCO, el convenio de UNIDROIT sobre los bienes culturales robados o exportados ilícitamente de 1995, la Declaración de Cuenca del ICOM 1996, a nivel regional la Decisión 588 de la Comunidad Andina y los convenios Bilaterales que conjuntamente con la Interpol, ayudan a controlar el tráfico de bienes patrimoniales y a tratar de recuperar los objetos robados a través de la difusión de la lista roja del ICOM y las campañas que existen tanto en Ecuador, Perú y Bolivia[10]. Actualmente los museos son cuidadosos de no entrar en este tipo de conflictos, siendo el coleccionismo privado el principal problema.

[10] Campañas disponibles en:
https://www.youtube.com/watch?v=r5iM2m0hTvk
https://www.youtube.com/watch?v=Kow-03_smc0
https://www.youtube.com/watch?v=Gkbp5tpMkLo
[Consultado en enero de 2015].

3.2. La construcción de la imagen: desde la conquista hasta el siglo XX

3.2.1. Indio noble, indio salvaje

Rojas (1992) afirma que la representación de América responde a diferentes visiones europeas del mundo a lo largo de los siglos: clásico-fantástica, barroca, neoclásica, romántica y, después de la aparición de la fotografía, la actual. Estas imágenes se apoyan en el arte y la literatura (y los museos cuando llegue su momento) para ser asimiladas por el resto de la sociedad. Las primeras engloban todo el continente pero a partir del siglo XVIII los E.E.U.U hacen imagen aparte.

Para el contexto de la representación en los MEE, la obra de Rojas es pertinente porque ayuda a establecer visiones mantenidas a lo largo del tiempo; la idea paradisíaca del continente y del indio arquetípico, que ha quedado de la primera como muestra del primitivismo (Rojas, 1992); también la imagen del indio servil, como un aspecto inherente a su naturaleza que se manifiesta de manera abundante en la literatura científica francesa del siglo XIX[11].

Figura 6: Europa sostenida por África y América. William Blake, 1796. Wikimedia Commons.

[11]La obra de Par J.J. Virey analiza las características físicas y psicológicas de los tipos humanos en su Histoire Naturelle de Genre Humain, publicada en 1824 para demostrar la inferioridad de las razas no europeas.

De la barroca, queda la idea de exotismo asociada a la alegoría de América que debe ser poseída por rica, y civilizada por bárbara (Rojas, 1992), donde los barbaros que la habitan han producido civilizaciones desconocidas, misteriosas que dan fe de la riqueza que existe y que es quizá una de las imágenes que más ha pervivido en los MEE. En el caso de la RA el Oro inca y los tocados amazónicos, siguen siendo objetos de preferencia para cualquier exposición sea permanente o temporal.

De la época neoclásica, ha quedado la representación de la América mestiza, que hace distinciones entre el blanco, el criollo, el mestizo, y el indio que también empieza a diversificarse, surge la imagen del "indio noble", como la de los *Incas* de Marmontel, que utiliza la imagen del otro para ejemplificar los vicios de la sociedad europea (Rojas, 1992).

Figura 7: Ilustración de "Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou".
M. Marmontel,1777.Wikimedia Commons.

Con el Romanticismo del siglo XIX, la establecida imagen del indio noble, requiere la existencia de su opuesto salvaje, la construcción del estereotipo empieza a partir de 1850 por la enorme migración europea hacia América, que desarrollo una masiva campaña anti propaganda que usa la imagen de los indígenas como factores de miedo y sienta las bases de su representación de la que se desliga por lógica el argumento civilizador, para concretar los intereses económicos en América (Muñoz, 2011). El exotismo romántico crea la figura del civilizador científico para consolidar el proyecto

político de la ilustración europea, por lo que, la representación de estos indígenas, facilita la consolidación de un orden fundamentado en un discurso epistemológico de carácter científico (Nieto, 2010). Humboldt es el ejemplo paradigmático, porque pretende reproducir a América con total veracidad (Rojas, 1992), lo que provoca que la representación americana en los museos etnológicos se asuma como real, pues la construcción de la imagen basada en antiguos estereotipos ahora estaba avalada por la ciencia. Estos estereotipos se consolidan con ayuda de la primera generación de americanistas, que establecen jerarquías racistas para distinguir a los "pueblos naturales", de los indígenas precolombinos creadores de las altas culturas de Meso y Sudamérica hacia donde dirigen su interés.

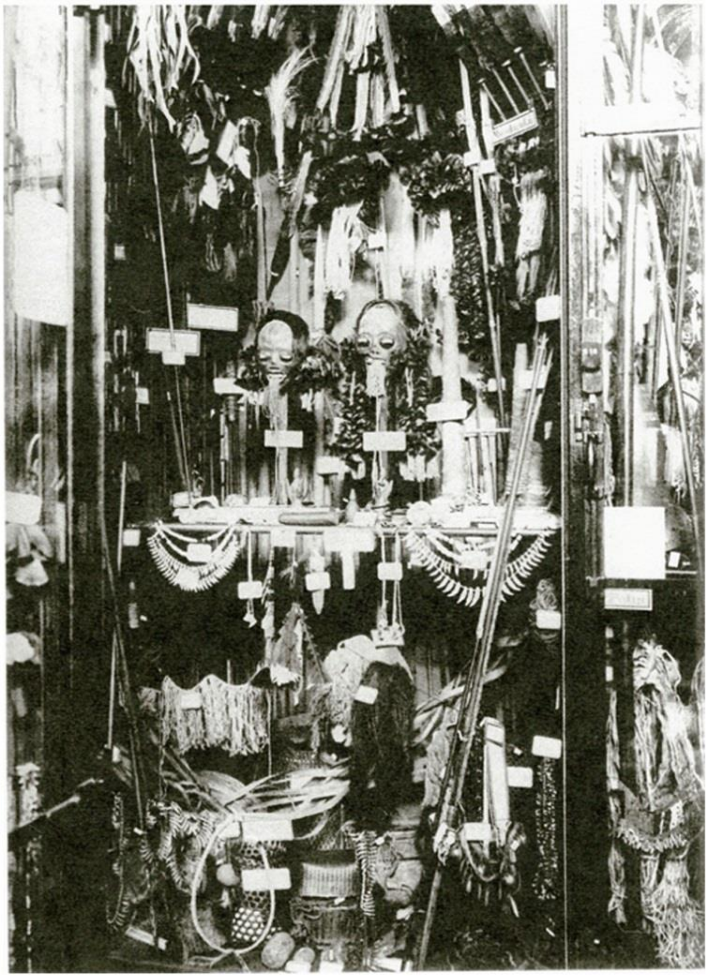


Figura 8: Armario de exposición con objetos de la Amazonía (1900).
©Museo Etnológico de Berlín.

3.2.2. Gloria y exotismo

En julio de 1875, se celebró en Nancy la primera sesión del Congreso Internacional de Americanistas, esta iniciativa francesa a la que se sumaron los otros imperios sostenía que el desarrollo de las grandes civilizaciones se debía a contactos previos al descubrimiento con otras civilizaciones del Mediterráneo, de hecho, en su argumento, España había sido responsable del deterioro de la grandeza indígena (Virey, 1824). Por entonces, la élite intelectual americana, ya estaba imbuida en el espíritu de la ilustración. Cuando los científicos europeos llegaron a los Andes, muchos criollos ya habían desarrollado extensos estudios en su necesidad de reivindicar la gloria pasada de los Incas y su nobleza (García, 2002-2003), con lo que, los científicos imperialistas encontraron un escenario óptimo para desarrollar sus intereses, porque el conocimiento americano se construye desde el mismo eurocentrismo.

Bajo esta lógica, la conclusión a la cual llegaron estos intelectuales, fue que el desarrollo de tales culturas respondía a conexiones con las culturas fenicias, griegas o egipcias (Comas, 1974) que nada tenían que ver con los pueblos naturales, cuyo posible interés se limitaba a la antropología física (Conklin, 2013: posición 825). Los argumentos de tales vínculos cayeron pronto por su propio peso y quedó claro que las semicivilizadas culturas eran ajenas a Europa y por lo tanto exóticas. Desde esta percepción, se decidió qué parte servía para definir al todo y qué especímenes, artefactos o tipos humanos debían contribuir a construir las identidades (García, 2002-2003). En el caso de los Andes, la construcción identitaria se hace desde el incario porque resultaba atractivo para el círculo intelectual y comercial europeo al cual querían acceder los criollos americanos, por ello, el regalar objetos americanos fue bastante común y ratificó los "derechos" de decisión de la élite andina sobre el patrimonio material porque los "indios naturales", no tenían ningún vínculo con ese pasado glorioso que se necesitaba representar.

3.2.3. La belleza americana

Durante la segunda mitad del siglo XIX en el salón de antigüedades americanas del Louvre se expusieron por primera vez bajo un criterio estético las "Arts Americanas", pero inmediatamente devino el debate porque los curadores del Louvre no podían decidir si eran realmente arte. Con la creación del MET, el destino de los objetos pasó a ser etnográfico (Conklin, 2013: posición 976). Medio siglo después, surge un especial interés por el "arte primitivo", pues la ola vanguardista lo utiliza como inspiración (Manson, 1998); ruptura con la academia y expresión de vivencias, como Gaugin, quien pinta sus experiencias vividas en Perú.

La tendencia hacia lo estético en los museos, llega a su momento clave en el período de entreguerras, con personalidades como Lucian Sherman, curador en el Museo de

Munich, que fue uno de los primeros de su generación que planteó exhibir artefactos como arte (Conklin, 2013). Rivière que por entonces exploraba el universo del arte, vio en Alemania una posibilidad de crear él mismo una exposición de este tipo donde el objeto fuera la obra de arte por derecho propio. La oportunidad finalmente llegó en mayo de 1928 cuando inauguró en el Ala Marsan del Louvre la exhibición *Las artes antiguas de América* que mostraba una selección de objetos de todo el continente clasificados por país; función y materia prima empleada. Su influencia fue tan fuerte que, cuatro meses más tarde, la Academia de Bellas Artes de Berlín, siguiendo el ejemplo de lo ocurrido en París, presentó también una exposición de arte precolombino (Conklin, 2013).

Figura 9: "Les Arts anciens de l'Amérique",Sala 5 mayo-junio1928.
Pabellón de Marsan. ©Musée du Quai Branly.

Rivet estaba impresionado con el trabajo de Rivière, en su lógia, si había sido capaz de mostrar los tesoros del MET en otro museo con éxito, podía ayudar en el proyecto de su renovación. Así pues, Rivet solicitó una reunión con Rivière quien en ausencia de credenciales (salvo su propia habilidad), logró establecer un acuerdo con la condición de que una galería estuviera dedicada al arte primitivo, porque Rivière entendió que el crecimiento del mercado de este arte podía usarse para la ventaja mutua del museo y los comerciantes.

En 1937, el renovado MET abría su *Sala de los Tesoros*, con una exhibición de las antiguas colecciones americanas y oceánicas, donde objetos como la gran capa del

antiguo Perú, fueron escogidos por su belleza, rareza, y valor en el mercado de arte (Conklin, 2013).

Figura 10: "Sala de los tesoros" por Louis Laniepce 1934 .
©Musée du Quai Branly.

Pero a Rivet como apasionado etnólogo y americanista le preocupaba la carencia informativa y de representación que implicaba el arte porque anulaba las dimensiones simbólicas y funcionales de las piezas, en este contexto, el problema que enfrentaba el MET era caer en el eterno debate de los detractores de la perspectiva formal que argumentaban que la visión estética establecía categorías vagas y yuxtapuestas, un primitivismo homogeneizante, que en el caso de América por ejemplo, abarcaba lo arcaico y lo tribal (Mason, 1998:135).

Con la clausura del MET y la Creación del MDH, Rivet y Rivière demostraron que era posible llegar al consenso entre etnología y arte en su nuevo museo-laboratorio y propusieron "la famosa sala de las Artes y las Técnicas en la que se valorizaba el aspecto formal y plástico de los objetos, del saber-hacer y de todos los aspectos cognitivos requeridos para su realización" (Laurière, 2012:39). Ambos coincidían en que la información sobre el carácter humano creador de la pieza que respondía a una condición humana específica era importante.

El MDH estableció a la etnografía como principio organizador del conjunto, las piezas eran presentadas sobre la base de una sólida investigación etnológica donde los

artefactos indígenas eran tratados como testimonios de una civilización dada mientras que el discurso artístico enriquecía la manera de mirar estas obras. La museografía se ponía al servicio de una voluntad tanto científica como política de reformar las mentalidades, de combatir los prejuicios raciales y étnicos sobre lo erróneamente considerado primitivo y de mostrar la unidad del ser humano dentro de una pluralidad de culturas (Laurière, 2012). La base etnológica de la representación andina la había creado el mismo Rivet después de sus años en Sudamérica, lo cual implicó un reconocimiento de la RA más desde su capacidad creativa que de su exotismo.

Figura 11: "Sala de artes y técnica", Vitrina de las artes de fuego:La cerámica.1960-1962
©Musée du Quai Branly.

Pero la propuesta presentaba una paradoja, porque en su intento de eliminar los prejuicios el MDH no reparó en el hecho de que la definición de la obra de arte es una construcción conceptual europea, y estos objetos exóticos funcionales o rituales como menciona Price (2002:68) "no constituyen un arte hasta que los conocedores occidentales establecen su mérito estético", al cosificarse los objetos quedan subyugados a un poder que los resignifica en este caso objetos de una lucha simbólica por reivindicaciones sin reparar en el hecho de que son además objetos de deleite estético pero desde una posición inferior tanto de lo que era originalmente como desde la perspectiva del arte. Aun así, el cambio de exotismo por aprendizaje fue relevante en la forma de exhibir el arte, de manera que el museo-laboratorio se convirtió en un paradigma a nivel Europeo cuya vigencia aún es reconocible en muchos museos.

3.2.4. Las culturas vivas de la RA

A finales del siglo XIX pero especialmente durante la primera mitad del siglo pasado el americanismo se enfoca en entender las formas de vida y las posibles conexiones que pudieran existir entre las culturas del pasado y el presente, son muchos los estudios que intentan por ejemplo establecer vínculos entre objetos prehispánicos y su uso en la contemporaneidad por ciertos grupos, interesa también el estudio de las lenguas, especialmente el quichua aymara , al punto que los americanistas europeos recomiendan a la Academia Andina introducir su estudio dentro de la formación etnográfica.

La mayor preocupación era la posible desaparición de estos pueblos, por ello en 1932 "los americanistas, reunidos en su XXV Congreso de La Plata, Argentina, resolvieron aconsejar la creación de reservas de indígenas" (1968,1:45). Aunque no pudieron contener la imparable dinámica de cambio y por el contrario contribuyeron a la misma, los investigadores pudieron estudiar las formas de vida y ampliar las colecciones fotográficas que empiezan a utilizarse cada vez más como recurso de contextualización en las exposiciones de los museos.

Durante la posguerra, el interés de los etnógrafos europeos en Sudamérica se enfocó en el estudio in situ de los pueblos de los Andes y la Amazonía (Muñoz, 2011). El folklore es otro ámbito que empieza a interesar especialmente desde la perspectiva del sincretismo pues las culturas de montaña aunque tuvieran fuertes pervivencias indígenas, eran finalmente mestizas, mientras que las de la Amazonía se consideraban puras. A partir de aquí se establece la forma de representación de las culturas de montaña desde el mestizaje en la fiesta, la religión, la artesanía, etc; y el tratamiento de las amazónicas de manera independiente que es visible aún en los museos etnológicos de hoy. En esta época se desarrollan también los mapas etnográficos como recursos de contextualización de las exposiciones, que incluyen pequeñas fotografías de objetos para designar a las culturas prehispánicas y fotos de indígenas para designar las culturas amazónicas, por el contrario, al resto de culturas andinas se les representa como una unidad pues utiliza las semejanzas culturales de diferentes manifestaciones para tratar LA CULTURA andina.

Las nuevas formas de representar aprovechaban los estudios antropológicos in situ para enriquecer los argumentos expositivos de los museos, además el paradigma museográfico con fines pedagógicos empezaba a imponerse en la Europa de mediados del siglo pasado, y el apoyo visual de la fotografía para la exposición se vuelve indispensable, lo mismo el video que a finales de 1960 es más accesible económicamente y permite realizar gran cantidad de registros de diferentes manifestaciones culturales.

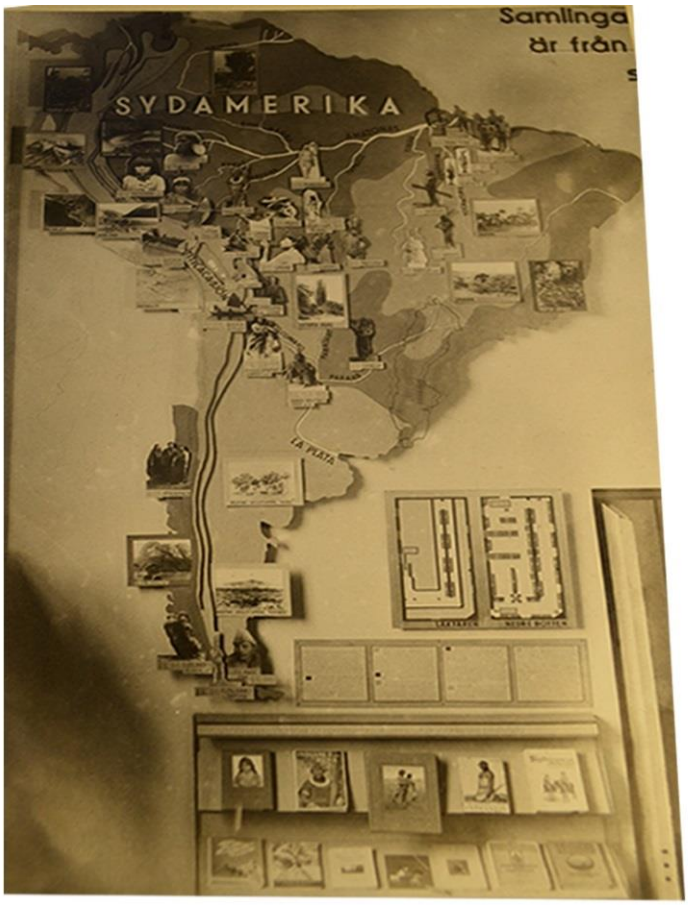


Figura 12: Mapa etnográfico de Sudamérica, Museo Etnográfico de Gotemburgo, 1948.
©Museo de la Cultura del Mundo.

En este período también se desarrolla un intenso coleccionismo de materiales etnográficos principalmente de la Amazonía, esto es comprobable en las bases de datos de las colecciones de los museos que muestran esta tendencia. El intenso movimiento de bienes patrimoniales hacia Europa y E.E.U.U dominado por el mercado de arte y la necesidad de los museos etnológicos por aumentar sus colecciones llega a un punto de quiebre con la ley sobre tráfico ilícito de 1970 para controlar la gran cantidad de objetos patrimoniales que se mueven tanto de manera lícita como ilícita.

A partir de entonces, la representación de Latinoamérica cambia y se realiza a través de temas como el machismo, la corrupción, el gusto por la dictadura y la revolución. Esta imagen Latinoamericana se difunde a través de numerosas exposiciones temporales en casi todos los MEE, pero también en el cine, la publicidad y especialmente en el comic (Rojas, 1992).

En este período importan los problemas de Latinoamérica en general, donde se incluye la precaria situación del indio, esta misma visión que afectaba la dignidad de los pueblos nativos, en Sudamérica es utilizada como argumento para los movimientos indígenas que están a punto de aparecer con fuerza para reclamar la reivindicación de sus culturas y cambiar el panorama político latinoamericano de manera definitiva.

Los reclamos indígenas en todo el continente también afectaron a los museos, especialmente en Norteamérica que a la luz de ciertos acontecimientos como la mencionada exposición en Calgary Canadá, hizo visible las implicaciones éticas de las representaciones museográficas de los nativoamericanos, que resultó en la creación de museos indígenas en Canadá y E.E.U.U. Sudamérica, tendrá que esperar el inicio del siglo XXI para lograr un marco legislativo y decolonial propio que soporte sus reclamos sobre el patrimonio cultural.

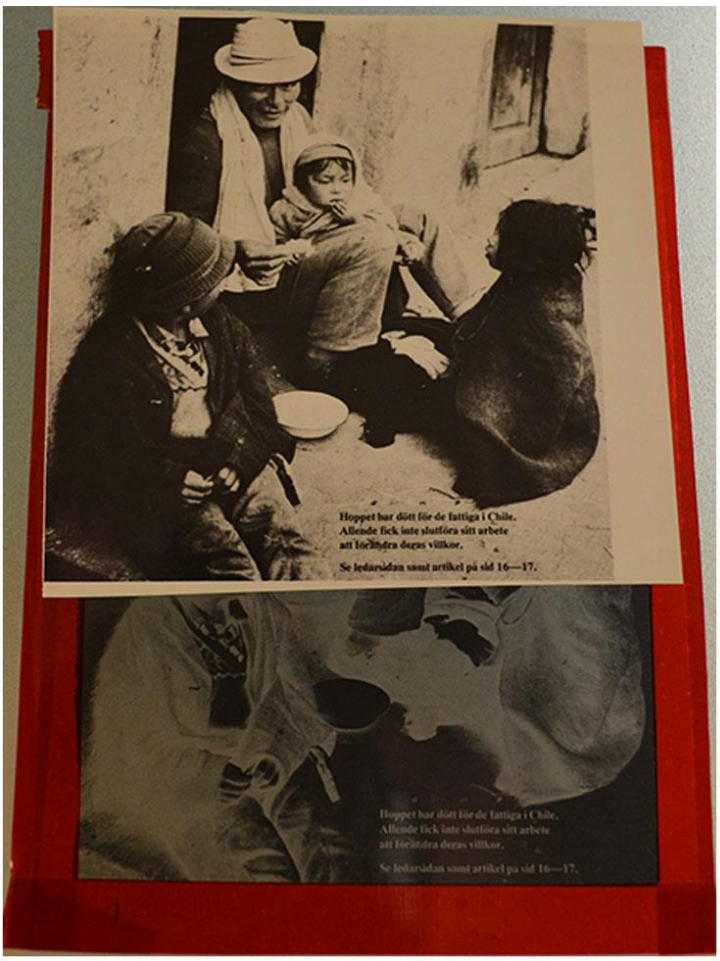


Figura 13: Foto y negativo para la exposición "Chile en un punto ardiente"1974.
El texto hace referencia a la muerte de Allende y las repercusiones para los indígenas.
© Museo de la Cultura del Mundo.

3.3. El reclamo de su patrimonio por parte de los países andinos

La Convención de la Unesco de 1972 fundamenta la existencia del patrimonio cultural en la construcción histórica de un legado único e irremplazable, que implica una ineludible construcción desde el pasado, en el caso andino, la falta de materiales de construcción para el presente, ha generado una crisis patrimonial resultado de un paradigma epistemológico europeo impuesto en Latinoamérica y ratificado por la clase

dominante que a través de la educación ha contribuido a mantener el legado colonial que ha impuesto la vergüenza de la identidad indígena con ayuda de representaciones estereotipadas de la visión europea de América. La identidad, se construye a partir de la valoración social del patrimonio cultural desde una visión propia e independiente, si la RA no cuenta con las piezas clave dentro del rompecabezas para la construcción de su identidad, nos encontramos ante un problema, donde el reclamo de la cultura material bajo el paradigma decolonial es justo y además necesario.

Para entender el despertar decolonial de la región, hay que considerar algunos aspectos importantes, el primero el control de los arqueólogo peruanos de su propias excavaciones a finales de los años 80, segundo la teoría decolonial que empieza a tomar fuerza a inicios de este siglo, tercero la elección de Evo Morales; cuarto la declaratoria de emergencia del patrimonio cultural ecuatoriano, quinto las reformas constitucionales de los países andinos y finalmente el éxito de Perú en dos importantes negociaciones de repatriación.

Cuando en 1987 Walter Alba y su equipo descubrieron la tumba intacta del Señor de Sipán; el gran descubrimiento permitió construir la historia desde el propio contexto y generó un impacto de gran orgullo nacional que catapultó el desarrollo cultural, turístico y económico de la región. Lo interesante, es que parte de este logro, nace de las investigaciones que se hicieron sobre la cerámica moche en los MEE (Higueras, 2013), pues, los objetos que llevaban las pistas de tal descubrimiento se hallaban dispersados por toda Europa. Ésta situación, mostró la importancia de la cultura material dentro del contexto donde se produjo y también visibilizó el problema que representa para la construcción histórica la ausencia de registros arqueológicos producto del saqueo ante la demanda europea y norteamericana de objetos arqueológicos como objetos de arte.

La segunda cuestión relevante, es el desarrollo de la teoría decolonial como propuesta teórica latinoamericana que toma fuerza a finales del siglo pasado con figuras como Walter Mignolo, Aníbal Quijano, entre otros; que plantea la necesidad de conocer las relaciones de poder que nos rodean con el fin de permitirnos superar nuestra matriz histórica colonial basada en la explotación capitalista y el dominio epistemológico. Un aspecto de la teoría que fundamenta varios argumentos, es la propia responsabilidad al asumir de manera dogmática la tradición del conocimiento europeo dominante para invisibilizarnos a nosotros mismos en la construcción del conocimiento y en el desarrollo cultural (Mignolo, 2005).

El tercer aspecto fue la elección democrática de Evo Morales en 2006 como primer presidente indígena en la historia latinoamericana, las repercusiones de este momento en la sociedad boliviana han sido enormes, uno de los principales objetivos de su gobierno es la reivindicación de las culturas indígenas de Bolivia y el desarrollo de un sentimiento de orgullo perdido por la imposición de una visión eurocentrista. A partir de esta agenda política, el gobierno boliviano ha llevado adelante un intenso proceso de reclamo patrimonial basado en el significado actual del patrimonio para el pueblo boliviano.

También importante fue la declaratoria de Emergencia del Patrimonio cultural del Ecuador por parte del gobierno en 2007, debido a la deplorable situación de los bienes culturales. El diagnóstico dio como resultado la incorporación de nuevas instituciones y políticas culturales que incluye la mayor inversión pública del Ecuador en cultura para la restauración y recuperación patrimonial y la preparación de profesionales en el área.

Por otro lado, las reformas constitucionales recientes son de gran importancia pues reconocen al indígena como componente igualitario del Estado; reconocen la diversidad cultural en su territorio y la necesidad del rescate de su identidad patrimonial y sabiduría ancestral, en este cometido Ecuador, Perú y Bolivia se han visto en la necesidad de reclamar su cultura material a Europa y Norteamérica. En este sentido, Perú ha logrado mucho y ha marcado un hito a nivel regional con la repatriación en 2010 por vía judicial contra la Universidad de Yale de las 363 piezas que Hiram Bingham se llevó de Machu Pichu en 1912; y la recuperación por vía diplomática de 100 mantos paracas que se encontraban en el MCMG en junio de 2014.

El tema de la repatriación es complejo y no está libre de conflicto y polémicas, por un lado, es complicado juzgar desde la actual perspectiva decolonial procesos históricos que respondían a un proyecto político de hegemonía universal basado en el imperialismo y la convicción de los apasionados americanistas que pensaban que nos hacían un favor al llevarse a mejor recaudo nuestra cultura material, sin embargo, América ha sabido reconocer su aporte al conocimiento científico del continente en todos sus aspectos e incluso ha perpetuado su legado, en el caso ecuatoriano, el trabajo de Uhle como padre de la arqueología, o el de Rivet como padre de la antropología, llega a un estatus casi dogmático de referencia teórica y qué decir sobre la autoridad de Humboldt en todo el continente.

Pero también es cierto que el precio pagado ha sido alto y ha minimizado nuestra posibilidad de escribir nuestra historia y entender las culturas desde nuestra propia visión, adicionalmente, abrió el camino a una intensa práctica ilegal consecuencia de las demandas de coleccionistas y museos, y propició también un proceso de invasión territorial a partir de la exagerada visibilidad y manipulación de la imagen de los pueblos no contactados de la Amazonía, que por sus “prácticas salvajes”, fueron objeto de aculturación por parte de los misioneros, lo que contribuyó a reforzar estereotipos sobre América que, hasta hace poco en nuestra historia, aún creíamos de nosotros mismos y que algunos aún lo hacen.

Figura 14: Monseñor Comin con indígenas shuar (entre 1914-1925).
Foto Serrano.Cuenca-Ecuador.

Actualmente uno de los principales problemas es encontrar argumentos para estos pedidos; por un lado, están los instrumentos legales especialmente sobre el patrimonio ilegal a partir de 1970, y la posesión y exhibición de restos humanos numeral 6.6 del Código Deontológico para los museos del ICOM. Para el resto de casos, se debe establecer la pertinencia del pedido y es necesario investigar previamente las colecciones.

Durante ésta investigación, experimenté la dificultad que representa acceder a las colecciones y archivos, especialmente en Alemania y Francia, la posibilidad del investigador sin apoyo de organismos diplomáticos llega hasta un nivel de biblioteca o archivo (donde además se impone la barrera del idioma) pero difícilmente llega a las colecciones físicas, lo cual impide por otro lado establecer su nivel de conservación.

Pero también existen los argumentos propios, como el de la pervivencia, utilizado por Bolivia para la restitución en enero de este año del Ekeko que se encontraba en el Museo Histórico de Berna y que es un caso interesante desde varios puntos de vista; por un lado, el argumento generó un debate sobre si realmente se trataba de un Ekeko de la cultura Pukara. El peso de la Academia dejo claro que no, pero cuando el objeto regresó a Bolivia, la figura fue expuesta públicamente como un Ekeko de la fortuna al que se podía pedir deseos, esta democratización del patrimonio, desde mi perspectiva, le da sentido actual al objeto del pasado a través de la reinterpretación, pero el museo de Berna lo tomó como una irresponsabilidad y dijeron sentirse decepcionados porque Bolivia no cumplía con su promesa de conservar en buenas condiciones el objeto.

Este debate plantea una serie de cuestiones, por un lado, el Ekeko no estuvo desprotegido como la prensa suiza quiso mostrar, por otro lado, existe una mitificación

sobre la capacidad de los museos europeos de conservar el patrimonio no europeo, pues existen varios ejemplos que demuestran lo contrario, ya desde los tiempos de Hamy a mando del MET(Conklin, 2013), vemos que los museos etnológicos se han debido buscar las formas de poder financiar la conservación de sus objetos, ejemplos más recientes encontramos en Gotemburgo con los mantos de Paracas, repatriados aunque no por este argumento que seguramente el gobierno peruano desconocía.

El desconocimiento es en general un condicionante para estos procesos y el tratamiento migratorio de los pueblos andinos hace difícil el acceso a la información tanto a indígenas, como a artistas e investigadores, en este punto son pertinentes las palabras de la socióloga Aminata Traoré a propósito del MQB.

> "El Museo del Quai Branly se construye, desde mi punto de vista, en una paradoja profunda y dolorosa desde el momento en que casi todos los africanos, amerindios y aborígenes australianos, cuyo talento y creatividad se celebra, nunca cruzarán el umbral del museo en vista de la llamada inmigración selectiva. Es cierto que se han tomado medidas para asegurar que podamos consultar los archivos por Internet. Nuestras obras de arte tienen un derecho de residencia en un lugar donde se nos prohíbe permanecer"[12]

El acceso a las colecciones es vital para poder sustentar las solicitudes de repatriación, incluso porque los mismos museos desconocen atributos y funciones de la piezas que tienen en las reservas, cuando existe un pedido de repatriación el museo experimenta un acercamiento a la colección objeto de reclamo que requiere de ayuda externa para poder llenar los vacíos en el conocimiento de la misma, se ha demostrado que cuando individuos pertenecientes a determinadas culturas establecen vínculos con los objetos de la colección pueden ayudar a vislumbrar cuestiones de relevancia que en principio el museo no consideró como en el caso *Niño Korín*, que retomaré más adelante.

Pero en este proceso, hay un aspecto que la RA no está considerando seriamente, saber cuál es el destino de esos objetos en sus países de origen y a qué argumentos culturales van a contribuir esas piezas (Higueras, 2013), es un espinoso y complicado tema que no es fácil gestionar, porque, son muchos los actores implicados y la política juega el rol más importante, aquí como menciona Higueras está la labor de los gestores culturales como constructores de argumentos coherentes y adecuados que permitan a la RA alcanzar su soberanía patrimonial, pero para eso se necesitan trabajar políticas e infraestructuras culturales adecuadas en los países andinos, y hacer diagnósticos profundos en Europa que dependen de la apertura de los museos y la accesibilidad a las colecciones, mientras esto no sea posible, trabajos como éste se enfocan en analizar el tratamiento de la cultura material en los MEE, a través de la cara visible, las exposiciones.

[12] Cita original en:
:http://www.afrikara.com/index.php?page=contenu&art=1293&PHPSESSID=46a5a5c2c05d2df3f3a920e5a6c5234a

4. Entre la ilusión, las polifonías y la belleza andina. Estudios de caso sobre la representación y el diálogo intercultural en torno a las culturas de la región andina

4.1. Consideraciones previas

Karp (1991:14) afirma que los "museos y exhibiciones son moralmente neutrales en principio, pero en la práctica siempre hacen declaraciones morales (…) y que la supuesta neutralidad innata de los museos y sus exposiciones, sin embargo, les permite convertirse en instrumentos de poder, educación y experiencia", pero, su adscripción en los proyectos políticos también les obliga a redefinirse cíclicamente en medio del conflicto que se produce "cuando diferentes culturas y perspectivas entran en contacto, no solo por la lucha de los que se representa sino de quien controla los medios de representación" (Karp,1991:15).

Este punto es vital, pues, como señala Baxandall (1991), la representación depende de los objetos que dependen de tres términos culturales: las ideas, valores y propósitos de la cultura generadora del objeto, de la disposición en la exhibición, y del observador; donde cada uno hace una construcción diferente del objeto, de acuerdo a su respectivo agente, en el primer caso, el creador del artefacto que entiende su cultura y en función de esto crea el objeto, el segundo es el expositor, cuya actividad es compleja porque tiene que exhibir e instruir a la audiencia, bajo teorías, disciplinas y posturas de la denominada teoría de la cultura; y finalmente, el visitante, que participa de acuerdo a su propia idea de cultura.

De manera que los museos son arenas que negocian aspectos como autoridad, límites de su poder, ética, entretenimiento, diversas perspectivas sociales y académicas, diversos objetos y audiencias; para presentar como resultado imágenes de los otros para establecer quienes somos, pero lo más importante que no somos como apunta Baxandall (1991), y al hacerlo, innegablemente generan conflicto, pero, generan diálogo?

4.2. El Museo de América (Madrid)

El MDA pertenece al Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España y depende orgánicamente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, y de la Subdirección General de Museos Estatales. Posee una colección variada de objetos arqueológicos y etnográficos de diversas culturas y tipologías de todo el continente americano que conforman un fondo aproximando de 25.000 piezas que van desde el Paleolítico (10.000 ac), hasta la actualidad y un 1% de piezas pertenecientes a África, Oceanía y Asia, especialmente Filipinas (A. Gutiérrez, comunicación personal, febrero 20, 2015).

4.2.1. Antecedentes y consolidación

La historia del MDA inicia con la conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento en el contexto de la Exposición Universal y la muestra histórico-americana organizada por el Museo Arqueológico Nacional (aún en proceso de consolidación) a la que se invitó a diversos países americanos que bajo la influencia del americanismo habían realizado descubrimientos arqueológicos. Al final de la exposición, Perú y Colombia donan la colección arqueológica de la costa norperuana y el tesoro de los Quimbayas respectivamente, que pasaron al MAN (Cabello, 1993) junto con las antiguas colecciones que pertenecían a los gabinetes reales. Las donaciones fueron el primer paso en un proceso de reconciliación que dio como resultado la realización del XXVI congreso de Americanistas de Sevilla en 1935, durante el cual, España manifiesta la idea de crear un "Museo de Indias y el deber, y a la vez, el derecho de poseer el mejor Museo Americano antiguo" (Vélez, 2007:275).

A causa de la Guerra Civil Española, el proyecto se pospuso hasta 1941 cuando se crea por decreto durante el gobierno franquista y se le otorgan los fondos de arqueología y etnografía americana del MAN. El museo recién creado tenía como principal objetivo "patentizar la gesta del descubrimiento y estudiar las culturas indígenas, el arte colonial y la obra misional de los cronistas y jurisconsultos" (Cabello, 1994:192-193). El museo dentro del MAN, debió esperar 24 años para tener su propia sede en Moncloa dentro del campus de la Universidad Complutense. El edificio exnovo diseñado por los arquitectos Luis Moya y Luis Martínez-Feduchi se inspiró en las iglesias barrocas americanas de claustro. Aunque la construcción no pudo terminarse, en 1962 se trasladaron las colecciones y se inauguró en su propia sede en 1965 como acto paralelo al Congreso Internacional de Americanistas con una exposición permanente casi igual a la que tenía en su sede anterior (Cabello, 1994).

En 1981 el museo se cierra al público por las reformas del complejo para la conclusión del proyecto arquitectónico y es reabierto en 1994 con una renovación total de su mensaje expositivo y una nueva tipología mixta: etnográfico y arqueológico (Cabello en Diario ABC, 13 de octubre, 1994:53). La exposición permanente distribuida en dieciséis salas se organizó en torno a cinco grandes temas. El conocimiento de América, La

Realidad de América, La Sociedad, La Religión y la Comunicación; al tratarse de un discurso expositivo basado en procesos, la opción antropológica evolucionista (Rovira, 1993) fue la disciplina dominante bajo la cual se planteó el mensaje que se mantiene en la actualidad.

4.2.2. La representación de la RA a lo largo del tiempo

El catálogo de la exposición de 1965, señala que la muestra permanente se articulaba en torno a quince salas y su discurso expositivo estaba dominado por una perspectiva estética de fuerte tono paternalista.

> "Este Museo, es germen solamente de lo que será y en él hemos instalado con amor el valioso arte indígena, pero queremos que sea el exponente de la complejidad de la obra de España en América….." (Ministerio de Educación Nacional, 1965:9).

Las salas se distribuían de la siguiente manera:

- Sala I Colon y el mar: Dedicada a la gesta del descubrimiento; la conquista y colonia que exaltaba la labor civilizadora y el papel fundamental de la Iglesia católica.
- Sala II Arte prehispánico: El criterio estético de la sala se fundamentaba en la riqueza de los materiales de los objetos: piedras preciosas, oro y plumas; y en la cultura, especialmente Inca y Chimú.

Figura 15: Sala de Arte Prehispánico 1965.©MDA.

- Salas V; VI; VII y VIII estaban dedicadas al arte virreinal de todas las ex colonias incluyendo las Filipinas, aquí se manifestaba de manera explícita la referencia al mestizaje. El catálogo menciona particularmente los edificios virreinales "que se asemejan a los españoles, pero poseen un carácter propio por ser una mezcla feliz de lo indígena y lo hispano, con exuberante decoración" (Ministerio de Educación Nacional ,1965). El término exuberante es recurrente, especialmente para referirse al aporte indígena en la arquitectura y en la orfebrería, a la cual se le dedicaba una buena porción de la exhibición.

Figura 16: Sala de Arte Virreinal 1965.©MDA.

- Sala IX Reina Isabel: Representaba la épica colonizadora y la gloria de España en alusión al triunfo de la reconquista a través de la recreación de los aposentos reales de Granada, donde descansaban como decoración algunos objetos Americanos. La figura amable y protectora de la Reina como madre de América se construía en varios momentos de la representación, incluso a través del uso de su testamento dentro del mensaje expositivo en el que pide a la princesa que trate justamente a los indígenas (Ministerio de Educación Nacional ,1965). Este tipo de recurso intentaba justificar la realidad de los hechos acaecidos en América, de hecho, la tendencia a exacerbar lo feliz, amoroso y bello era una estrategia vital del mensaje.
- Sala X Arte Peruano: Representaba básicamente a la cultura Inca como foco cultural que absorbió las otras culturas. La representación del arte Inca se realizaba bajo la luz de los cronistas y es muy interesante la descripción del catálogo, pues desde la perspectiva estética, pretendía justificar la visión artística

desde la misma manufactura, paradójicamente, el museo presenta los objetos como arte, los describe como arte y sin embargo los descalifica como arte:

> "Las esculturas de piedra, que se hicieron mucho en Perú, eran en su mayor parte ídolos groseros…. de factura rudimentaria y tosca, de grandes proporciones, con lo que el artista quiso dar una calidad emotiva muy difícil de lograr con las proporciones normales" (Ministerio de Educación Nacional ,1965:109).

- Sala XI Instituciones. La sala era un resumen de la cultura que dejo España y los consecuentes cambios sociales para ambas partes. El mensaje en general se traducía en términos de labor civilizadora, especialmente cuando hace referencia a los "regalos" de España como el ganado, la vid y el olivo, las misiones, la casa de monedas, universidades, imprentas, etc. Los aportes de América en términos intelectuales, simplemente no se contemplaban. A continuación y a manera de nodo, se ingresaba a la sala XII denominada de Catecismos y gramáticas, que, en los mismos términos que la anterior trabajaba la labor civilizadora pero desde una perspectiva teológica.
- Sala XIII La expedición Malaspina: narraba las aventuras heroicas de la expedición llevada a cabo entre 1789 y 1794. La representación se apoyaba exclusivamente en dibujos que a su vez reproducían los temas recogidos durante la expedición. Esta sala es interesante al hablar de representación porque presentaba matices del romanticismo que aportaron a la construcción de la imagen distorsionada de América y sus consecuentes estereotipos. Este tipo de imágenes eran asumidas como testimonios y no como representaciones idealizadas, hoy podemos ver estos mismos dibujos en la exposición permanente, pero en un contexto totalmente diferente, lo cual es un buen ejemplo para demostrar como los objetos son utilizados para apoyar diferentes mensajes en diferentes tiempos.
- Sala XIV sin nombre: Era la sección etnográfica de la exposición permanente; una mezcla de objetos de varias culturas, períodos y geografías. Curiosamente, la sala no tenía nombre, quizá se debió a la dificultad de categorizar algo que no estaba apoyado por su propio conocimiento y perspectiva contrario a las salas apoyadas en las descripciones de los cronistas.

El ámbito expositivo iniciaba con la escenografía de un cementerio incaico (aunque no todos los objetos dispuestos eran incaicos), la idea era recrear un escenario americano, por eso esta fue quizá la sala donde se intentó una representación más próxima de América Andina prehispánica, y la importancia de sus enterramientos para construir su historia pasada. La exposición también mostraba, la pervivencia prehispánica en los trabajos coloniales como parte del proceso de mestizaje, haciendo referencia a sus tejidos y a la excelente calidad de su alfarería; y el presente de las culturas de la Amazonía con especial énfasis en las tzantzas. La museografía se completaba con una jibaría[13] que representaba

[13] Habitación amazónica

la forma de vida de los pueblos amazónicos. El resto de salas estaban dedicadas exclusivamente a las culturas mesoamericanas.

Figura 17: vitrina con tzantzas 1965.©MDA.

La exposición del MDA en este período es atípica en el contexto europeo pues nace para exaltar el colonialismo en un período en el que sus similares europeos tratan de reinventarse para evitar precisamente su tratamiento, sin embargo, no hay que olvidar en Europa existía la idea de que España había sido la culpable de la denigración de las culturas americanas, con lo cual, la exposición en sí bajo el régimen franquista, es una reivindicación de la obra civilizadora española para soportar la idea de superioridad sobre América.

4.2.3. La representación de la RA en la actual exposición permanente

Desde su reinauguración en 1994, el museo ha mantenido con pocos cambios su exposición permanente. Rovira (1993) refiere que la exposición no representa cada una de las culturas americanas sino la compleja realidad del continente americano y su diversidad donde la colección es el componente de una narración que pretende mostrar el escenario en el que se produce el desarrollo del comportamiento humano de los pueblos americanos. De manera general, los objetos expuestos contienen información sobre la cultura de pertenencia, horizonte temporal y número de catalogación; a veces, material del que están hechos, muy pocas veces la técnica y algunos tienen una explicación adicional sobre su función o tipología.

4.2.3.1. El conocimiento de América

Se desarrolla en tres grandes salas, la primera inicia con las exploraciones, el argumento es el "encuentro", de dos mundos y museográficamente presenta una serie de textos extraídos de los diarios de viaje de Colón y de otros cronistas la mayoría de los cuales hacen referencia a las impresiones de América, el origen de las piezas recogidas en las exploraciones y sobre cómo los españoles dieron su propia denominación a las cosas. El ámbito, no habla de las impresiones de los indígenas americanos al momento del descubrimiento, ni lo que representó para ellos el "encuentro", se limita a hablarnos de su vida cotidiana, sus barrios y sus alimentos. A lo largo del perímetro de la sala, se exhiben objetos de diversas culturas con un claro dominio del antiguo Perú especialmente las culturas Inca, Chimú, Nazca y Chancay. Los objetos apoyan visualmente la narrativa de las exploraciones que utiliza como recurso museográfico ilustraciones, mapas y artefactos que se produjeron en este contexto y sobre estos objetos.

En el centro, una vitrina con una alegoría de América presenta varios objetos de diversas culturas extintas y vivientes, especialmente de la Amazonía Peruano-ecuatoriana destinados a apoyar la temática de los mitos que se crearon sobre América y cómo la ilustración de éstos a los largo del tiempo aportaron a la construcción de la imagen y estereotipos de los pueblos americanos. Este argumento, se refuerza con la siguiente sala que simula un gabinete de curiosidades como fuente de inspiración para los viajes a América lo cual funciona como nodo de conexión con el siguiente espacio dedicado a la cartografía que completa la idea del conocimiento (desvirtuado) de América.

Figura 18: El conocimiento de América, gabinete de curiosidades.
Fotografía de la autora.

4.2.3.2. La Realidad de América

El recorrido inicia con un gran audiovisual que explica las teorías científicas del poblamiento de América como parte de un origen común de los seres humanos; la diversidad geográfica, humana y cultural del continente, su inmensidad en términos territoriales y nuestra capacidad de adaptación y desarrollo cultural como seres humanos, siguiendo claramente conceptos antropológicos sobre el peso del medio en la construcción cultural.

A continuación se presenta una cronología comparada para establecer semejanzas y diferencias entre la prehistoria de América y España que abre un segundo espacio que explican el progresivo poblamiento de América y los contactos históricos que se dieron con otras culturas. La temática del contacto se trata desde la migración que usa objetos arqueológicos prehispánicos, coloniales, africanos y filipinos para ilustrar el proceso de mestizaje. En esta misma sala encontramos los cuadros *de la serie de las castas*, que organizados por jerarquías de lo más alto a lo más bajo en la escala social; presentan la realidad de una América colonial diversa, dinámica y en constante interacción, al otro extremo de la sala, una serie de magníficos cuadros enconchados completan el mensaje del poblamiento sucesivo del continente por parte de los europeos como parte de esta nueva realidad demográfica americana que termina con la estadística de la población iberoamericana tras la independencia y la evolución estimada de la población de la América española.

Las siguientes salas, son importantes para este análisis porque es el único espacio donde la lógica cronológica de la disciplina arqueológica se impone sobre la antropológica, lo que da como resultado una serie de problemas de forma y fondo que impiden una lectura adecuada de la representación andina. La museografía se ha planteado siguiendo la geografía americana, Norte, Centro y Sudamérica dividida a su vez en: Área Andina del Norte: Colombia y Ecuador, que inicia con mapa de ubicación y un texto de las fases históricas de cada cultura presentada. Los objetos están ubicados en vitrinas con el nombre de cada país.

Andes centrales: El Antiguo Perú: Da relevancia a la cultura Inca y Chimú y especialmente a los objetos de oro expuestos en la vitrina denominada Perú. Aquí el texto que acompaña al mapa, refiere a los Andes Centrales como unidad pero trata específicamente el antiguo Perú, sin embargo, desde el inicio el tratamiento se da por países ¿Dónde queda Bolivia?

La incongruencia del mensaje empeora cuando de pronto una vitrina con objetos de arte religioso del barroco quiteño y del virreinato de Santafé aparecen dispuestos junto a algunos de Chile y Argentina que pertenecen al período republicano como se aprecia en el fondo de la figura 19, en ningún momento el texto refiere la fragmentación del Tahuantinsuyu para la conformación de los virreinatos, menos la Independencia.

Figura 19: La Realidad de América, el antiguo Perú. Fotografía de la autora.

La confusión aumenta a continuación en el espacio de los *Grupos Indígenas de América del Sur* donde la cronología desaparece, solo se mantiene el tratamiento geográfico. El texto refiere a ciertos rasgos culturales comunes entre los pueblos amazónicos como la lengua y la existencia de muchas sociedades organizadas de manera laxa…como los indios Auca, Tuminambá, Jíbaros, Yanomami y otros, aquí es evidente que menciona a estos y no a los otros por la cantidad de piezas disponibles de estas culturas, pero más adelante en el mismo texto la información es casi nula sobre los pueblos de la Patagonia y Gran Chaco a pesar de tener varios objetos de estas zonas en exhibición.
Por lo tanto y a manera de síntesis *la Realidad de América* es un espacio expositivo complicado por los siguientes motivos:

1. El discurso es histórico y ahistórico al mismo tiempo: Para un museo basado en procesos, importa demasiado la cronología de los objetos arqueológicos mientras que se suprime parcialmente la de los etnográficos.
2. No hay un consenso entre la división y presentación geográfica: Si la exposición se hubiera limitado a dividir los Andes por zonas, se hubiera evitado el problema de la división por países, por otro lado, si lo que interesaba era dividir zonas geográficas de acuerdo a un período histórico se podía haber iniciado por un período pre inca, el Tahuantinsuyo y finalmente los diferentes virreinatos, porque el área andina permite sin mayores problemas estas lecturas.
3. Las salas están destinadas casi exclusivamente a la arqueología que se impone sobre la etnología, con lo cual, el visitante asocia a las culturas vivas como extintas[14]. Las culturas vivas expuestas, necesitarían recursos museográficos para enfatizar esta situación, la falta de fotografías e ilustraciones juega en

[14] Impresiones recogidas en la observación de campo.

contra, ya no solo en este espacio sino en general en todo el contexto del museo; no hay un nexo que permite articular los objetos de esté ámbito expositivo con las culturas del presente, simplemente parecería que la representación de las culturas de la RA se traduce en términos de extinción.

4. Los textos: son retrógrados, extensos, en muchos casos reiterativos, o excesivamente complejos, finalmente algunos son incongruentes con la temática del ámbito y los objetos exhibidos, como se aprecia en la figura 19.
5. Relevancia de ciertas culturas sobre otras: Gutiérrez (comunicación personal, febrero 20, 2015) reconoce el protagonismo incásico pero también asegura que existe una disposición del museo por visualizar otras culturas como la Moche o Paracas. La medida en la cual el MDA se enfoca más en unas culturas en este ámbito no responde a la idea del museo de mostrar la complejidad del continente y no de cada cultura. Si bien, la cantidad de piezas de una determinada cultura es importante en términos de visualización, no es menos cierto que el tema Inca, oro o su binomio, es y ha sido lo que atrae, una simple lectura de archivo en los MEE de los títulos expositivos a lo largo del último siglo demuestra sin duda que se trata de un tema predilecto.

Figura 20: Objetos incas. La realidad de América. Antiguo Perú.
Fotografía de la autora.

6. La designación de las culturas se realiza con nombres errados.
   El término peyorativo jíbaro, refiere a algo salvaje, por lo tanto, la pregunta al problema viene a ser: ¿quiénes son los jíbaros?...Robledo (comunicación personal, febrero 23, 2015) menciona que la incorrecta denominación es un tema pendiente del museo cuya solución representaría un importante avance en el reconocimiento de la cultura Shuar estigmatizada como salvaje a propósito del fetichismo europeo y los códigos morales impuestos por los misioneros y su "ayuda humanitaria".

4.2.3.3. La sociedad

El ámbito inicia con un audiovisual sobre la mutua influencia cultural entre España y América, a continuación una sala circular evoca la idea de ciclo. La idea es mostrar una realidad universal donde los objetos aportan diversas visiones sobre como las culturas asimilan la vida y muerte a través de sus ritos de tránsito.

El argumento empieza con el nacimiento y la infancia, aquí dos fotografías marcan una clara diferencia con los otros. La primera muestra a colores un grupo de niños que juegan en un parque de Madrid, mientras la otra muestra en un anecdótico blanco y negro la imagen estática de dos niños en algún lugar selvático. Inmediatamente se presenta la pubertad con objetos utilizados en los ritos de tránsito, aquí llama la atención la referencia exclusiva al hombre; las únicas referencias a la mujer responden al nacimiento y el matrimonio.

En esta vitrina hay un mensaje sutil pero potente que manifiesta la necesidad urgente del museo de analizar el tema de género. Al hablar del rol de la mujer en la actualidad (del año 1994) se nos presenta una fotografía donde una sola mujer está rodeada de muchos hombres en lo que parece una reunión de trabajo, a continuación un texto nos habla del abandono de sus actividades tradicionales para incorporarse al trabajo e inmediatamente a los pies de dicha fotografía, se disponen una serie de cuchillos de los indios Shippibo del Perú para vengar el adulterio como se ve en la figura 21.

Figura 21: La Sociedad de América. Detalle de la vitrina del matrimonio.
Fotografía de la autora.

Este mensaje además de lo obvio, tiene otra posible lectura que hace referencia a la violencia de ciertas prácticas, el museo insiste en que no se presentan culturas de manera individual sino matices de cada una que enriquecen el discurso (B. Robledo, comunicación personal, febrero 23,2015).Desde mi perspectiva, los detalles morbosos presentes en varios ámbitos de la exposición permiten la pervivencia de estereotipos asociados a las culturas no europeas.

El ámbito continúa con las temáticas de la madurez, la enfermedad y la muerte que abunda en la cerámica moche, con esto se cierra el ciclo para dar paso al tratamiento evolutivo de la sociedad desde sus estructuras más simples hasta la complejidad del Estado. En éstas salas el mensaje es absolutamente directo y claro, los objetos exhibidos refuerzan el mensaje y está mucho mejor contextualizado a través de escenografías y recursos fotográficos.

Al final del ámbito es evidente nuevamente el protagonismo que se le da a la cultura Inca pero en este caso queda plenamente justificado por la comparación entre el urbanismo prehispánico y la ciudad colonial, ahí; un texto en la pared denominado *La ciudad colonial*, hace la única referencia a la situación del indio durante la colonia, al poner que "estaban prohibidos de ingresar en la ciudad los indígenas que no trabajaran en ella". Lo que indica claramente que el indígena pertenecía a la periferia y su participación en los asuntos ciudadanos se limitaban a la actividad servil.

4.2.3.4. La religión

El ámbito inicia con cuatro vitrinas que exhiben deidades prehispánicas y católicas para tratar la religión como un hecho universal desde la visión antropológica del relativismo cultural, aquí se incluye el consumo chamánico de alucinógenos como uno de los pocos argumentos contemporáneos.

Figura 22: ámbito de la religión de América. Fotografía de la autora.

En el centro una escenografía de pirámide mesoamericana exhibe cerámicas que reproducen espacios sagrados. A continuación una sala oscura muestra es el tesoro de los Quimbayas; en el centro un manto Paracas y a continuación hacia la periferia dos momias, entre la que destaca la momia Paracas. En *la religión* están algunos de los objetos más destacados que son a la vez el patrimonio más difícil que tiene el museo porque se trata de restos humanos (A. Gutiérrez, comunicación personal, febrero 20, 2015). En una entrevista realizada a Cabello (1994) a propósito de la inauguración de la nueva exposición permanente la periodista pregunta:

> **P.** ¿Las cabezas reducidas de los jíbaros son las estrellas del museo?
> **R.** Se van a ver mucho, todo el mundo las recuerda porque tienen morbo.

Estas declaraciones de quien fuera directora del museo traen a colación cuestiones importantes en el contexto de hoy como la ética de presentar restos humanos, la momia por ejemplo, es un objeto que genera curiosidad en los más pequeños, pero las maestras no la visitan porque a los niños les asusta. Que el museo siga exhibiendo restos humanos es un tema que se debería considerar seriamente, cualquier museo es por definición, un espacio abierto a todo público, ¿qué pasa cuando el museo no es capaz de mostrar a su segundo perfil de audiencia[15] un objeto de la colección?, ¿dónde quedan los planteamiento éticos de exhibir restos humanos?, si se opta por hacerlo, al menos deberían existir recursos didácticos para una mejor contextualización, porque justamente por ser restos humanos, merecen un tratamiento distinto.

Figura 23: Exhibición de la momia Paracas 1965. © Museo América.
Figura 24: Exhibición de la momia Paracas 2015.Fotografía de la autora.

[15] Anexo 1: Cifras de público.

4.2.3.5. La comunicación en América

Las diversas formas de expresión en la época prehispánica y colonial son los ejes de este ámbito. El recurso audiovisual refiere el mutuo enriquecimiento entre la lengua castellana y las indígenas, y su importancia como vehículo de conocimiento de las culturas americanas. Aunque el foco de atención es el Códice Trocortesiano, el ámbito da relevancia a las formas de registro nemotécnico con fines de organización económica en el antiguo Perú, destacan los sistemas Incas del quipu, tocapus y los pallares de la cultura Moche y Paracas. Al final de este ámbito se incluye la música y la fiesta como forma de comunicación y como manera de cerrar la exposición permanente enfatizando la idea de América como una realidad mestiza en todas sus formas culturales.

Éste ámbito, representa una posibilidad enorme para que el museo pueda incorporar múltiples voces y perspectivas sobre el proceso colonial y sobre cómo se vive el mestizaje en la actualidad, el discurso de la comunicación construido con diversas perspectivas contemporáneas enriquecería sustancialmente el argumento y ayudaría a generar un diálogo entre culturas.

4.2.4. El diálogo intercultural

Actualmente en el campo de la museología se habla de varias voces, pero la posibilidad de dar voz, según Gutiérrez (1998) está directamente relacionada con la disciplina que domina el museo. El MDA tiene un enfoque antropológico que de acuerdo a Gutiérrez produce un diálogo dialógico que significa que al otro se le da un papel de interlocutor para la representación, en el caso del MDA estos interlocutores fueron teóricos latinoamericanos (B. Robledo, comunicación personal, febrero 23,2015), pero aquí hay que considerar que hace 25 años, la realidad de América era sensiblemente diferente a la actual, los gobiernos latinoamericanos no sabían qué hacer con los indígenas y apenas se empezaban a formar las primeras teorías decoloniales, por otro lado, el pensamiento intelectual americano, no necesariamente representa la visión de las diferentes esferas sociales.

4.2.4.1.El problema del colonialismo

Gutiérrez y Robledo coinciden en que la esclavitud es un tema pendiente del museo, lo curioso, es que el museo no se plantea de la misma manera el tratamiento del trabajo indígena en la Encomienda, especialmente si hace referencia a actividades económicas de la colonia como la orfebrería en Argentina y Bolivia. La razón es que desde el principio el museo no pretendía asumir el tema del impacto colonial y sus repercusiones negativas, (Rovira,1993) así, el museo opta por un argumento más inteligente como es el mestizaje, la ventaja que tiene el MDA, es que puede abordar el tema como un hecho consolidado por los siglos que han transcurrido, pero abordar solo lo positivo del proceso, le impide vincular satisfactoriamente su mensaje expositivo con en el presente,

lo cual se puede justificar en un museo arqueológico, pero no en uno de perspectiva antropológica.

Figura 25: Serie de Las Castas de América. Fotografía de la autora.

4.2.4.2. El Problema de la discontinuidad

El MDA enfrenta varias dificultades al tratar de establecer un diálogo intercultural en su exposición permanente, porque los otros que se representan como señala Gutiérrez (1998) no solo adquieren esta condición por su distancia espacial, sino también por su lejanía temporal; después están los migrantes y sus hijos que están conectados con ese legado cultural y que de acuerdo a su estatus legal son considerados minoría, en ese caso, ¿su voz también lo es? Robledo (comunicación personal, febrero 23,2015) piensa que no, por eso el museo intenta a través de actividades complementarias incorporar a estos actores para intentar un diálogo, porque el museo reconoce que "la masiva afluencia durante los últimos años de inmigrantes procedentes de numerosos países latinoamericanos, proporciona nuevos horizontes, y genera un importante cambio en la propia sociedad española". (García, Jiménez, 2009:116), sin embargo, estadísticamente las actividades reciben menos gente que la exposición permanente, y el público andino no visita las exposiciones, por otro lado, el museo no ha incluido en su plantilla laboral a ningún latinoamericano como en otros museos como el MCMG o el MQB.

La discontinuidad también afecta la percepción del público, porque la incapacidad del museo de conectar con el presente acentúa la sensación de distancia geográfica y temporal, aquí sin embargo, hay un punto que Robledo (Comunicación personal, febrero 23,2015) enfatiza, ¿qué público?, y la pregunta cabe porque existe una sensible diferencia entre el público español; el extranjero en general y el latinoamericano[16] porque a propósito de lo que dice Bustamante (2012) para los latinoamericanos no son los museos de los otros sino de nosotros, mientras para los españoles es un museo de los otros, sin embargo, también habla de ellos por la historia común, pero no hay que olvidar que el museo es ahistórico, por lo que, el hecho colonial está claramente manifiesto, pero no así la historia colonial, lo cual incrementa la percepción de los otros distantes y distintos, porque no hay elementos de juicio para desarrollar una visión común. El por qué, desde mi perspectiva, es que éste y todos los museos de este tipo como menciona Taylor (en Bustamante, 2012:18) "llevan la carga de reproducir la versión oficial, y al tener que hacerlo quedan imbuidos ineludiblemente de un trasfondo político".

4.2.4.3. El problema de las disciplinas

El MDA no clarifica su mensaje porque asume criterios impositivos de varias disciplinas, y no de una como pretende. La mayoría de piezas en exhibición son arqueológicas y la disciplina condiciona los criterios de exposición del objeto que inevitablemente choca con la perspectiva antropológica impuesta que Robledo (comunicación personal, febrero 23,2015) define como una perspectiva de diversidad general y de enriquecimiento entre las propias culturas, pero la diversidad en general "con frecuencia es una notable simplificación y obliga a pasar por alto demasiadas cosas". (Bustamante, 2012:21).

El tema como señala Gutiérrez (1998:212) es que la perspectiva antropológica "está limitada por la propia disciplina y naturaleza del discurso museográfico que descansa sobre los conceptos excesivamente encasilladores de los usos sociales que están impregnados de ambigüedad o polivalencia", mientras la arqueología debe ser estricta con los datos y precisa con los referentes geográficos y contextuales para ser veraz; de esta manera, los objetos no pueden decir nada diferente de lo que las disciplinas les asignan (Gutiérrez, 1998).

4.2.4.4. El problema de los recursos contextuales

El MDA, no cuenta con suficientes recursos contextuales, las fotografías son pocas y antiguas, faltan ilustraciones, textos actualizados, corregidos y bilingües, audioguías y recursos interactivos; tampoco tiene un plan estratégico que le permita incorporar recursos de contextualización en relación a una visión, misión y objetivos establecidos.

[16] Anexo 1: Cifras de público.

Con una exposición permanente de tales características no podemos hablar de diálogo intercultural, y sobre todo hablar de una coherencia, ni en la exposición, ni en relación a las actividades complementarias del museo. Es evidente que el museo no está viendo la representación en la exposición permanente como un mecanismo de diálogo, de negociación con las audiencias, ni siquiera con el concepto de mediación tan necesario en este tipo de museos, porque basándose en la satisfacción de la audiencia[17] (B. Robledo comunicación personal, febrero 23,2015) no encuentra necesario cambiar la exposición permanente, entonces me planteo la interrogante, ¿cómo pretende el MDA convertirse a través de su exposición en un vínculo entre el museo y los diferentes colectivos a los que pretende llegar?

[17] Anexo 1: Cifras de público.

4.3. El Museo Nacional de la Cultura del Mundo de Gotemburgo

El MCMG, pertenece a la red de Museos Nacionales Suecos de la Cultura del Mundo y depende de la autoridad estatal, aunque cada museo tiene diferentes enfoques y perfil, como parte de la red nacional de museos de la cultura de mundo, tienen las mismas tareas delegadas desde el gobierno. Bajo esta autoridad, responde a la misión estatal de "exhibir y experimentar las culturas del mundo, especialmente aquellas de fuera de Suecia. Documentar y realzar las diferentes manifestaciones y condiciones culturales, sus semejanzas y diferencias, histórica y contemporáneamente, nacional e internacionalmente"[18].

Aunque el museo mantiene su misión, no así sus objetivos que cambian cada año y están fuertemente influenciados por el tono político. Actualmente son cuantitativos enfocados a un segmento específico de público infantil y joven; también ha cambiado la cantidad de exposiciones de cinco a tres que ocupan el gran espacio del museo y se pretende cambiar esta modalidad para que el museo se vuelva un contenedor abierto. Los cambios responden a una nueva organización que pretende hacer más visible las expresiones culturales a través de las colecciones, de modo que para el 2018 se espera que el 20% de las reservas hayan pasado a espacios públicos del museo para integrar el programa de actividades y visitas con la colección e incorporar el uso de las tecnologías smart de navegación para dar información a una audiencia más amplia (Världskulturmuseerna Årsredovisning 2014,2015).

Con esta reforma el museo pretende incrementar la experiencia del museo integrando las colecciones de manera atractiva y en armonía con la arquitectura del museo. Este planteamiento responde por un lado a la disminución de exposiciones por motivos de recortes, y por otro, la reducida exhibición de objetos en una infraestructura de tales proporciones. Actualmente el MCMG tiene un total de 400 objetos en exhibición con una reserva de 102.000 objetos (Världskulturmuseerna Årsredovisning 2014,2015:13) de los cuales 31,389 son arqueológicos y 17,481 etnográficos de Sudamérica [19] (Muñoz, 2003).

4.3.1. Antecedentes y consolidación

Gotemburgo a mediados del siglo XIX era un importante puerto del Mar del Norte, el crecimiento económico le convirtió en la segunda ciudad en importancia por lo que los burgueses locales necesitaban definirse culturalmente contra el atractivo cultural de Estocolmo y de esta necesidad surgió la idea de crear el Museo de Gotemburgo. El proyecto ecléctico basado en diversas ideologías e influenciado en otros museos especialmente del norte de Europa, se inauguró en mayo de 1861 en la sede de la House of the East India Company con los fondos del Gabinete de Historia Natural conformado

[18] Anexo 2: Tabla del plan estratégico de los Museos de la Cultura del Mundo.
[19] Anexo 3: Cifras de colecciones del MCMG.

durante el siglo XVIII y las nuevas colecciones obtenidas gracias a las aportaciones de los emigrantes y la actividad comercial en el puerto (Muñoz, 2011). Durante este primer período, el museo tenía una única sección de Etnografía, Arqueología e Historia, pero el aumento de las colecciones y las renovaciones en el edificio derivaron en una reestructuración y en 1905 se decide crear una nueva sección de Historia y de Etnografía.

En 1915 Erland Nordenskiöld primer etnógrafo sueco y museógrafo, asume la dirección del museo, su activa vinculación con el americanismo le permite comprar, intercambiar e incluso recolectar en América principalmente en Bolivia, objetos en su intento por construir su enciclopedia Sudamericana lo que dio como resultado la conformación de una de las más grandes colecciones de objetos americanos en Europa. Para Nordenskiöld, la idea de coleccionismo estaba estrictamente ligada a la educación, para él, los museos debían tener tres objetivos principales: "Preservar los objetos para el futuro, dotar a los investigadores de material para sus estudios como factor importante para el desarrollo de la ciencia, y finalmente, ser una fuente de educación y placer para el público en general" (Nordenskiöld 1908:15 en Muñoz, 2011:61).

En 1908 pudo implementar estas ideas en Gotemburgo de manera continuada hasta su muerte en 1932, en este contexto, las colecciones de mayor interés estaban expuestas para el público, y las de menor, permanecían guardadas para los investigadores, bajo su dirección, se conformó la biblioteca, se incluyeron educadores y se cambió la distribución del museo. En 1923 a propósito del 300 aniversario de la ciudad, se realizó una exposición sobre Sudamérica que marcó definitivamente la separación de las colecciones de modo que el departamento de Etnografía custodiaba las colecciones de fuera de Suecia y Europa con excepción de la colección Sami (Muñoz, 2011). La exposición fue antesala al XXI congreso americanista de Gotemburgo del año siguiente, que permitió al museo aumentar su prestigio, sus colecciones y el conocimiento sobre las culturas americanas.

Figura 26: Sala de arqueología peruana. 1924. © MCMG.

Otro gran cambio se da a inicios de los años 40 del siglo pasado cuando se mueven las colecciones a diferentes edificios por falta de espacio, finalmente se decide que la sección de etnografía se convierta en un museo específico creándose en 1946 el MEG. La creación del nuevo museo no resolvió efectivamente los problemas de espacio y a inicios de los años 60 la necesidad de una nueva sede se convirtió en una prioridad. Con la ayuda de donaciones se inicia el proyecto para la construcción de un nuevo edificio, sin embargo, a finales de esa misma década el proyecto se detiene porque en 1968 los museos de la ciudad, incluido el MEG, pasan a tener una dependencia municipal.

La nueva administración descartó desde el inicio los planes previos para una nueva sede, lo que significó una pérdida de tiempo y dinero, pero sobretodo el inicio de un profundo período de crisis para la institución por varias razones, por un lado, para el ayuntamiento la educación e investigación no estaban contempladas, lo que provocó un grave quiebre para la continuidad del museo; adicionalmente, los constantes cambios burocráticos con funcionarios de otras dependencias; la separación de las colecciones ubicadas en distintos edificios; el bajo nivel profesional y la desvinculación de la universidad dio como resultado la falta de investigadores especialmente americanistas.

En 1971, el museo se une al ICOM en un intento por salir de la crisis y retornar a una faceta más profesional, pero la estructura administrativa deficiente y la división de las colecciones en varios edificios y en malas condiciones de conservación imposibilitaron el desarrollo efectivo de las funciones del museo hasta 1994 que la sede se movió a la ex sede del Museo de la Industria en el barrio de Gårda, pero solo con la creación del actual museo, las colecciones encontraron finalmente un espacio adecuado para su almacenamiento.

En 1996 después de varios años de crisis y aún con el cambio de sede, el museo enfrentaba la posibilidad de su cierre definitivo, varias campañas y firmas se recogieron para tratar de salvarlo, el motivo, la falta de dinero para mantener sus funciones, ventajosamente, los políticos de turno entendieron que un museo etnográfico representaba una buena oportunidad para combatir la creciente y tensa segregación que se empezaba a sentir a propósito de la creciente inmigración, e idearon el proyecto del MCMG, con el propósito original de contribuir al entendimiento de los pueblos extranjeros, respetar sus culturas y construir comunidades.

En el año 2000, el MEG cerró definitivamente para dar paso a un proyecto nacional denominado Museos Nacionales de la Cultura del Mundo, en esta nueva administración estatal se incluían cuatro museos, tres de ellos en Estocolmo el de Etnografía; el Museo de las antigüedades mediterráneas y del próximo oriente; el Museo de antigüedades del lejano oriente; y uno en Gotemburgo, el antiguo museo Etnográfico. De acuerdo a Muñoz (2011), el nombre fue cuidadosamente escogido, pues no se trataba de varias culturas sino de una sola, una cultura universal donde a diferencia de otros museos de este tipo se incluiría a la cultura material Sueca como parte de la exposición.

Los motivos por los cuales quedó un único museo en Gotemburgo, se debe en primer lugar a la antigua tradición del museo ligado a la universidad, aunque, con un período intermedio de crisis el nuevo proyecto vinculaba nuevamente las dos instituciones, especialmente porque los nuevos tópicos que trataría el museo estaban bien estudiados por la universidad, sobretodo la multiculturalidad y la migración, en segundo lugar, las colecciones estaban ligadas a la historia comercial de la ciudad, y por lo mismo, algunas de sus colecciones pertenecían al ayuntamiento; finalmente, Gotemburgo al ser la segunda ciudad en importancia, posee gran cantidad de inmigrantes, por lo tanto, y después de intensos debates (Muñoz, 2011) se decidió construir museo exnovo en la ciudad.

El proyecto arquitectónico realizado por la firma Brisac Gonzalez Arquitectos duró cuatro años, el concepto arquitectónico y diseño interior y grandes ventanales se crearon para evocar la idea de lugar de encuentro para tratar la temática multicultural. El 29 de diciembre 2004 se abrieron las puertas del nuevo museo con cinco exposiciones temporales, originalmente, el museo asumió este criterio para dar dinamismo a la institución y como la mejor manera de mostrar la cultura material de la diversidad de pueblos tanto histórica como actual a través de temáticas que pudieran conectar de manera interdisciplinaria con la diversidad de criterios y de audiencias para promover discusiones desde una perspectiva global (Muñoz, 2011).

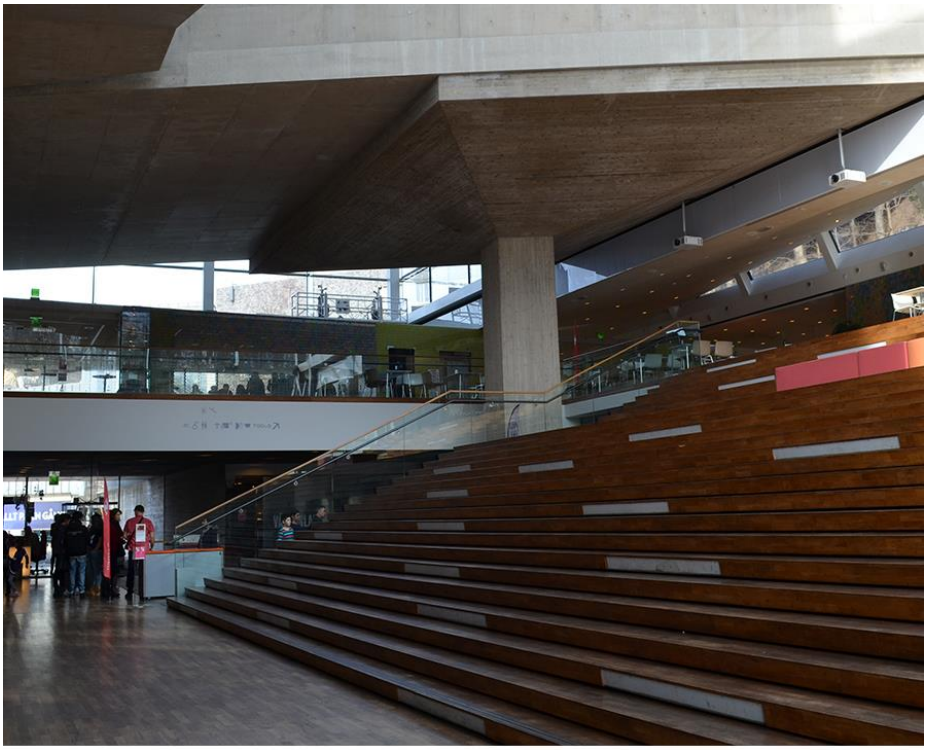


Figura 27: Interior del edificio del MCMG. Fotografía de la Autora.

4.3.2. La representación andina a lo largo del tiempo

Establecer los cambios en la representación en este caso es complejo por la barrera lingüística que impide el estudio de archivos y por la ausencia de fotografía de cada

período, aun así, a través de las imágenes disponibles se puede esbozar a grandes rasgos, la forma en la que se construye la representación andina.

A principios del siglo pasado, la exposición se planteaba en torno a una disposición jerárquica como si de una metáfora social se tratase (Muñoz, 2011), a América le correspondía el estrato más bajo junto con el mundo campesino europeo y el resto de culturas no europeas. Lo interesante de esta distribución, es que el campesino europeo forma parte del primitivismo, lo cual muestra la importancia que se daba al progreso industrial como base de discursos políticos y museológicos que empiezan a diseminarse por Europa y que están fuertemente influenciados por el imperialismo.

América sin embargo, escala posiciones hasta ser protagonista en 1924, cuando Gotemburgo es sede del XXI Congreso Internacional de Americanistas, Nordenskiöld, como director del museo y apasionado americanista fue el encargado de organizar la exposición, donde las culturas prehispánicas andinas tuvieron una importante relevancia. La exposición se dividía geográficamente, y los objetos en general se agrupaban por tipologías, aunque en algunos casos estaban expuestos por temáticas afines como las aves donde se exhibían diferentes objetos de diferentes culturas pero relacionadas con el tema, ciertos objetos de particular relevancia como las momias por ejemplo, se disponían en una sola vitrina de la misma manera en la que habían sido encontradas en sus fardos con sus respectivo ajuar funerario. En este contexto no hay representación pero sí se mostraba la posesión en términos de colección, porque este tipo de exhibiciones estaban pensadas para establecer redes de intercambio e investigación entre profesionales[20].

Figura 28: Sala de las Aves 1924.©MCMG

Más adelante, Nordenskiöld, incorporó el modelo norteamericano (Conklin, 2013) de representación didáctica con el objetivo de desarrollar una investigación científica que

[20] El MCMG y el QB poseen en archivo gran cantidad de cartas Nordenskiold y Rivet, que muestra esa clara relación profesional y de amistad entre americanistas.

apoyara su plan didáctico de exposición y actividades. Este punto es importante porque, al ser las colecciones principalmente americanas, se desarrolla todo un cuerpo teórico del que surgen varias generaciones de americanistas vinculados al museo, desde esta perspectiva, la gran cantidad de objetos andinos en la colección, su vinculación con la universidad y su disposición didáctica hacía del museo un verdadero centro de conocimiento de las culturas andinas, que se apoyaba en recursos contextuales especialmente relacionados con manifestaciones culturales como la artesanía, donde se ponían de manifiesto las técnicas de alfarería o explicaciones didácticas para entender sistemas de comunicación de la antigüedad como el quipu.

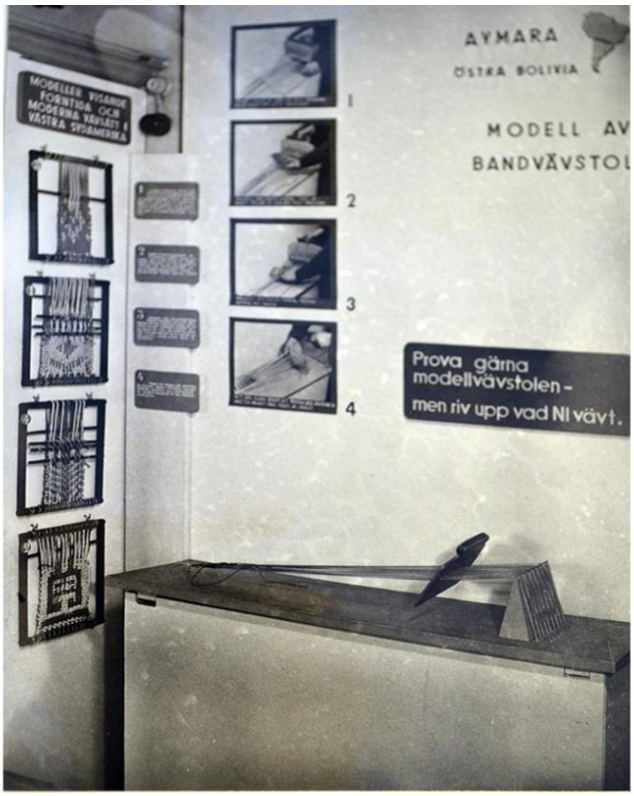


Figura 29: Explicación didáctica de la técnica de tejido Aymara en telar. 1948.©MCMG.

En 1964 se da una renovación de la exposición permanente, la nueva distribución se hace por culturas, técnicas y temáticas, se plantea una museografía de vitrinas empotradas con fondos blancos para destacar las piezas y se incorporan ilustraciones en plano que permitan entender la pieza en 360º, en este período, se visualizan cada vez más los indígenas amazónicos a través de una serie de exposiciones temporales de variadas temáticas con títulos como *misioneros etnógrafos*, que utilizan intensivamente la fotografía como recurso de contextualización.

Durante 1970-1980, el museo, ahora municipal, se enfoca en exposiciones temporales sobre temas que afectan a la RA en términos de política, desastres naturales, la situación del indio y lo exótico. La exposición *Exótica: alrededor del Ecuador*, de 1973, muestra claramente la intención que se tenía en general.

Figura 30: Vitrina de la cultura Nasca. 1964.©MCMG.

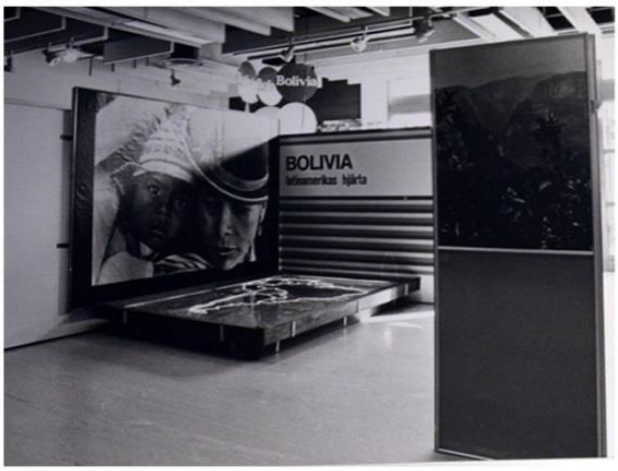


Figura 31: Exposición sobre los desastres naturales en el Perú 1970.© MCMG.
Figura 32: Exposición Bolivia, corazón de latinoamérica 1983.©MCMG.

La descripción del guion refiere la exhibición de objetos andinos de uso ceremonial, objetos de conjuros para atraer demonios, máscaras, vestidos de danzantes, utensilios para aspirar y fumar (especialmente atractivos entonces) la ornamentación corporal, y tzantzas, en un entorno museográfico con decoración de plumas multicolor. Es interesante porque el texto menciona la colección de un médico brujo de Bolivia de 500 A.C, al parecer, estos objetos son los que ahora están en exposición, porque llegaron al museo en 1970, y en 1972, se estableció que venían de la tumba de un médico Kallawaya, al ser la exposición del 73, parece ser que fue la primera vez que se expuso, de ser así, sería un maravilloso ejemplo de cómo el mensaje puede variar de manera tan drástica en relación a una misma colección, pues en este caso, la nota de difusión para radio, muestra claramente la idea que se tenía de lo etnográfico asociado con lo exótico en este período dentro del mensaje de la exposición:

> "La exhibición tiene mucha información sobre los pueblos cuyos artefactos se presentan. Pero su gente no está, así que es fácil ir por esta fascinante exhibición sin preocuparse. Por eso el museo ha puesto una pequeña exposición secundaria un poco más allá. Que detalla algunos problemas sociales y políticos de los países presentados". (MCMG, 1973)

Figura 33: Sala de Sudamérica. Exposición Exótica: alrededor del Ecuador. 1973. ©MCMG.

En 1994 cuando el museo cambia de sede, la tendencia cambia y se empiezan a sentir los primeros impactos de la crisis de identidad de estos museos y especialmente la influencia de los debates sobre la representación, el tratamiento colonialista, y en el caso de Gotemburgo, su incapacidad para conservar un patrimonio ajeno; también, fue la última vez que el museo mostraría exclusivamente las colecciones del mundo antiguo andino en la exposición llamada *Indianer Trådar Till Amerikas Forntid*[21].

[21] Indígenas- hilos de la antigua América

El inicio de la exposición ponía en contexto el descubrimiento de América y la diversidad cultural americana, la siguiente sala mostraba una escenografía de una pared del Cuzco con varias fotografías de sitios arqueológicos de Sudamérica; a continuación, una gigantografía de Machupichu introducía a la siguiente parte de la exposición, *La cámara del tesoro americano*, este espacio reproducía exactamente el tamaño de la cámara que Atahualpa debió llenar con oro como pago por su vida que luego los españoles no honraron, y como muestra del metal robado por Pizarro y sus hombres; en la misma sala y a manera de comparación cultural, se exhibían objetos que los indígenas valoraban, como cabezas trofeo, ornamentos corporales, etc.

La exhibición continuaba en una sala donde un gran mapa señalaba los puntos geográficos y cronológicos importantes y varias muestras de cerámica ejemplificaban la presencia de varias culturas y horizontes temporales; en este mismo espacio, la explicación de la momificación a lo largo de los Andes, exhibía como ejemplo una momia paracas. El centro de la exposición era el tejido como actividad vital de la RA desde sus manifestaciones más tempranas hasta las más recientes (aunque no la actualidad de entonces), el argumento se apoyaba en explicar de dónde provenía la materia prima, qué instrumentos se necesitaban para tejer, con qué técnicas, y ciertas indicaciones sobre cómo reconocer los temas representados en los textiles; finalmente, se mostraba la riqueza de los trabajos tejidos fruto de mucho trabajo, tiempo y una gran habilidad, pues la exposición mostraba la fuerza de una tradición de gran importancia cultural como pervivencia de una habilidad ancestral y forma de vida de la RA (Carey, 1998).

La exposición se centraba principalmente en los textiles de Paracas, lo cual es muy interesante, porque en este período, el director del Museo Sven-Erik Isacsson, empieza con otros el denominado Proyecto Paracas con el fin de rescatar los textiles de la destrucción (Göteborgs Etnografiska Museum,1994?), así que, probablemente, la exposición tenía como finalidad mostrar la importancia de conservar este patrimonio para conseguir donadores; por otro lado, la exposición representa un importante cambio en la forma de representar lo andino, porque se hace desde una perspectiva de supervivencia al colonialismo español, sin embargo, esta sería la última exposición que incluya la representación global de toda la región.

Figura 34: Exposición permanente. Latinoamérica 1994-1999. ©MCMG.

4.3.3. La representación andina en la exposición actual

Whipala. Identidad en conflicto, desarrolla su argumento en torno a la colección *Niño Korín*, llamada así por su zona de origen. La exposición inicia con un audiovisual del baile tinku[22], al costado derecho, una pantalla interactiva ofrece una serie de textos en sueco, inglés y español que explica el remoto origen de la Whipala en Tiahuanaco, su significado pasado como símbolo incásico de identificación y unificación del Tahuantinsuyu, símbolo de resistencia indígena en los años 50, símbolo de identidad de los pueblos andinos y su conexión política actual con Bolivia, pero especialmente la conexión con un kallawaya[23] del pasado y uno del presente.

Figura 35: Exposición Whipala. Identidad en conflicto. Fotografía de la autora.

A la izquierda de la entrada principal, la museografía presenta una gran Whipala en contraste con el blanco del salón que evoca la temática sanitaria relacionada con la tarea del kallawaya como médico, que apoya el mensaje expositivo; conforme se avanza hacia la derecha, un audiovisual recoge diversas visiones que bolivianos y gotemburgueses tienen de la Whipala. En el primer caso, el embajador boliviano habla de la importancia que tiene como símbolo de lucha y orgullo indígena, un segundo boliviano residente, refiere su desconocimiento sobre su significado y por lo tanto, su rechazo a reconocerla como símbolo; un tercero, refiere su significado como símbolo de resistencia indígena y como medio para la construcción de la identidad, a continuación, la joven gotemburguesa de origen africano que baila el Tinku en el primer audiovisual, explica su interés en las manifestaciones culturales bolivianas y su vinculación con ellas

[22] Expresión artística del ritual Tinku que era una danza de combate preinca.
[23] En lengua Aymara significa médico.

a través de la danza; finalmente, una mujer sueca refiere su vinculación con la temática expositiva a través de un pequeño pin que lleva siempre en su chaqueta con la forma de la Whipala. El audiovisual pretende mostrar las diversas voces y visiones que pueden existir sobre un mismo objeto, pero especialmente, cómo el objeto de exposición puede conectar con estas personas en el presente, a pesar de que su origen sea tan distante en tiempo y espacio.

En el centro de la exposición se presenta la Whipala como instrumento del kallawaya, que ha mantenido su oficio a lo largo de los siglos a pesar de los diferentes procesos de aculturación, inmediatamente, una serie de instrumentos médicos y plantas se presentan junto a un audiovisual donde el Kallawaya Walter Quispe, explica la función de cada uno. La importancia de Quispe y su reinterpretación desde la visión de quien puede explicar los objetos en el antes y en el ahora, pero sobre todo desde su propia experiencia y saber, es vital para comprender la exposición, cuyo mensaje es absolutamente claro y coherente con la perspectiva multicultural del museo, que se logra a través de la visión del propio médico, del museo y de autoridades académicas como Walter Mignolo quien da su visión decolonial de la situación boliviana, conjuntamente con los profesionales del museo.

Figura 36: La Whipala, objeto central de la exposición. Fotografía de la autora.

El caso de esta exposición es paradigmático porque conecta de manera efectiva varias cuestiones a partir de un mismo objeto, por un lado, identidad, que implica que el diseño del objeto ha sobrevivido físicamente al tiempo y se ha mantenido ideológicamente como forma de identificación a pesar de los cambios y procesos de dominio colonial histórico y mental que han existido en Bolivia, y conflicto, porque representa la persecución de una sabiduría ancestral, pero también las diferencias entre quienes la reconocen como símbolo, quienes no, y quienes se apegan a él por otro tipo de vinculaciones, como el gusto por el diseño, o porque forma parte de una cultura que se admira, como el caso de la bailarina de tinku, pero también implica una reflexión

sobre las prácticas de los museos y sus incorrectas formas de representar culturas que desconocen, pues *Whipala*, pone de manifiesto la reinterpretación desde la propia visión, no del curandero, sino de un médico, cuyas plantas no sirven para drogarse sino para curar, y cuya autoridad ha servido para develar aspectos que el museo ignoraba acerca de sus objetos vinculados una práctica que gracias a personas como Quispe, ha sido reconocida en 2003 como patrimonio inmaterial por la UNESCO.

Exposiciones de este tipo, dependen en gran medida de la voluntad política, y como apunta Muñoz, de la claridad ideológica del director del museo. Para ilustrar este punto quisiera comparar los museos de Gotemburgo y Estocolmo pertenecientes a la misma administración, pero visiblemente diferentes. En el caso de Estocolmo, la presencia latinoamericana en la exposición temporal se reduce a objetos cerámicos y textiles prehispánicos especialmente ubicados fuera de la línea de visión de la expo denominada *Magasin*, que recrea una reserva de museo.

Figura 37:Exposición Magasin, detalle de los objetos andinos ubicados en la parte baja.
Figura 38: objetos de la colección Niño Korín expuestos para la exhibición Whipala.
Fotografías de la autora.

En este caso, la exposición presenta más objetos de la RA que *Whipala* aprovechando justamente la idea de almacén, pero son virtualmente inexistentes en el contexto general de la exposición, si bien, la idea de acumulación está presente y de hecho es una buena estrategia para asegurar un espacio a cada cultura (aunque no se realice una representación o no se diga nada de la misma), queda claro que otras culturas como las asiáticas o africanas están mejor ubicadas y representadas, de hecho, la única intención de visualizar Latinoamérica es a través de un altar mexicano de día de muertos muy popular actualmente en los MEE, mientras que Sudamérica, virtualmente no existe, a

pesar de tener más objetos en exhibición que Gotemburgo, que expone 33 objetos pero con un mensaje potente y claro para el visitante.

Pero en términos de colecciones, 33 es una dimensión demasiado pequeña para los 16.000 objetos bolivianos (Muñoz, comunicación personal, marzo 17, 2015) de los 48.870 sudamericanos que tiene el museo, si seguimos este argumento, podríamos decir que en el MCMG tampoco visibiliza la RA. Exponer poco en su gran y costosa infraestructura, es un gran problema del museo, por eso ahora quiere hacer visibles los objetos al público como simple decoración sin ningún tratamiento expositivo, lo que no deja de ser menos perjudicial, porque cambiar las exposiciones temporales por una permanente sin más sentido que el estético, tampoco permite la representación, de ahí que el tema de la política es vital para la supervivencia de estos museos, si el MCMG deja de renovar sus exposiciones temporales, entonces no puede justificar tener gran cantidad de objetos andinos como decorado de su restaurante, porque por cantidad de objetos se ve obligado a representar Latinoamérica, pero si la tendencia a invisibilizar la región se mantiene por cuestiones político-económicas, entonces el museo tendrá menos argumentos para enfrentar los procesos de repatriación que los países andinos le exijan.

4.3.4. El diálogo intercultural

Muñoz señala que si un diálogo pretende ser intercultural, decolonial y una crítica postcolonial al mismo tiempo, tiene que ser conflictivo para ser efectivo, de modo que el museo solo garantiza un espacio democrático y seguro para que el debate se desarrolle, garantizando el derecho de expresión a todos los implicados, pero sin tomar el control, porque si el museo se adueña de la razón, el diálogo no existe.

El conflicto en la exposición empieza con su título *"identidad en conflicto"* porque según Muñoz (comunicación personal, marzo 17,2015), implicaba mostrar un patrimonio que no era sueco en una ciudad donde hay bolivianos y otros extranjeros pro Evo y anti Evo, donde los más ancianos reniegan que una joven negra baile su baile, porque fue un conflicto para la gente de Bolivia que vive en Gotemburgo colaborar con la exposición por la vergüenza de reconocer que hablan quechua, porque eso implica superar el complejo de inferioridad de una doble posición de migrante e indígena.

Fue necesaria la presencia de Quispe para poder poner los objetos en contexto, porque al ser quechuhablante y al venir de una sociedad donde el indígena no está acostumbrado a tener protagonismo en lugares blancos, pudo trabajar sin problemas, sin embargo, su trabajo también estuvo, al menos en un inicio, en una situación de conflicto por parte del museo porque existía la preocupación de que fuera un sanador *new age*, lo cual manifiesta un claro estereotipo en relación a ciertas prácticas asociadas con el brujo, el sanador o cualquier otro adjetivo para designar lo que no es universal sino etnociencia, medicina alternativa, etc, pero para sorpresa del museo, Quispe pudo dar respuestas correctas sobre una práctica y patrimonio basado en un razonamiento lógico

del uso de los objetos y las plantas medicinales. Pero para ser realmente multicultural, el trabajo se tuvo que completar con pensadores decoloniales para generar una crítica alternativa y una reflexión sobre las prácticas museísticas, para no repetir como verdad la postura del curador; de hecho, de esta negociación se planteó la idea de una museografía neutra en blanco, para que no se repitieran viejos estereotipos de exotismo con museografías a media luz cargadas de elementos decorativos para evocar exuberancia.

Otro aspecto importante del DI en la exposición, fue que tuviera que ver con Gotemburgo y qué significa ese objeto para la gente que vive allá, porque el objeto tiene diferentes significados dependiendo del contexto, y por eso, el museo se planteó trabajar con gente de allá, pero no exclusivamente bolivianos, sino grupos de interés, que de acuerdo a Muñoz (comunicación personal, marzo 17, 2015) pueden estar formados por cualquiera, porque la inclusión de un grupo no implica la exclusión de otro, hay la tendencia a pensar, que solo los autóctonos pueden dar veracidad a la exposición, y lo mismo pasa a nivel de exposición, pues las colecciones no son solamente objetos para contactar Latinoamericanos sino para que los latinoamericanos contacten con manifestaciones de su tierra a través de la colección; para que los iraníes en Gotemburgo que son pro Evo se acerquen a entender un argumento de su postura política, es decir, el diálogo intercultural no se desarrolla porque tenemos exclusivamente gente del lugar, sino gente que muestra interés pero que no por eso está necesariamente de acuerdo.

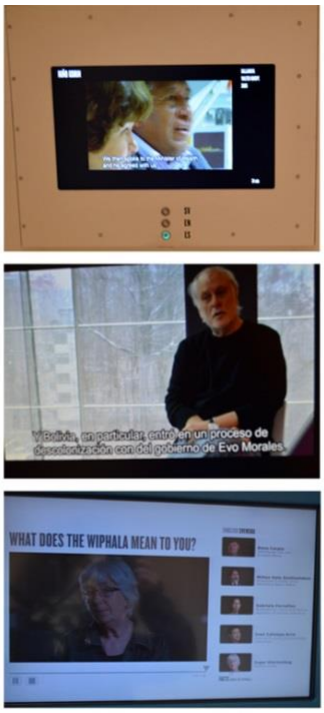


Figura 39: Diversos participantes de la exposición Whipala.
Fotografías de la autora.

Por lo tanto, es esa polifonía para construir y receptar el mensaje es lo que le da un verdadero sentido al objeto de exposición y genera un diálogo riquísimo. En este caso, no se trata del curador y un argumento reciclado, se trata de una diversidad de posturas y argumentos, lo cual, a pesar del pequeño espacio y los pocos objetos contribuye a una gran visualización de un tema de relevancia para los inmigrantes, los simpatizantes, los admiradores de Bolivia residentes de Gotemburgo que pueden encontrar en alguno de los argumentos del conflicto, uno con el que puedan apoyar su propia visión a cerca de un tema que no muere en la tumba de un Kallawaya de hace mil años, sino que continúa en diversidad de matices e interpretaciones en el momento actual del cual forman parte.

4.4. El Museo Quai Branly

El MQB pertenece a la tradición de los grandes trabajos presidenciales y se maneja desde una doble gestión del Ministerio de Cultura y Comunicación y el Ministerio de Educación, Investigación y Tecnología de Francia. Sus colecciones han sido catalogadas bajo criterios estéticos de belleza, rareza y originalidad y cubren un horizonte temporal que va desde la prehistoria hasta la actualidad de las culturas no europeas, con un total de 654.628 objetos, de los cuales, 164.235 son americanos, y 70.497 andinos que representan el 11% del total de colecciones[24].

4.4.1. Antecedentes y consolidación

El MQB es el resultado de varios episodios: la creación del Museo Etnográfico de las Misiones Científicas; la Exposición de 1878 y la creación del MET; el MDH y el MAAO; Kerchache y la Sala de Sessions del Louvre; y finalmente Chirac y el MQB. Estos episodios forman parte de la complejidad del museo pues su existencia responde a estas realidades históricas. El primero inicia en París (1877-1878), con la creación del Museo Etnográfico De Las Misiones Científicas cuyo objetivo era mostrar a Europa los logros de Francia en ultramar. El museo se organizaba en salas designadas a cada misión, a los Andes le correspondían la expedición de 1875 de Charles Wiener que trataba con especial relevancia el santuario de Pachacámac; y la de M. Edouard André que en el mismo año había explorado Colombia y Ecuador.

En 1878 y con motivo de la Exposición Universal, Hamy propone la creación en el Palacio de Trocadéro de un museo etnográfico único con los objetos de las misiones y otros que se encontraban en distintas instituciones de París; su objetivo era crear una institución que sirviera para construir la enciclopedia del mundo y evitar la competencia entre museos y la dispersión de las colecciones (Días, 1991).

El Museo se inauguró en 1880 con 6.000 piezas (MDH,1987:5) cuya clasificación era metodológica siguiendo un orden lógico desde una perspectiva comparativa de desarrollo de las formas desde más simples a más complejas, esta organización era necesaria en cuanto no existían especímenes para poder organizar las colecciones de manera diferente, situación que cambia en 1920 cuando el problema de espacio para almacenar los 100.000 objetos y la necesidad económica, lleva al Museo a una renovación (MDH,1987).

[24] Anexo 4: Tablas de colecciones del MQB por continente y región.

Figura 40: Vista de la sala de América. MET©Musée du Quai Branly.

En 1928 Rivet asume el cargo de director del MET e inicia de manera inmediata su renovación con la ayuda de Rivière; paralelamente, París avanzaba la construcción del MCP para la Exposición Colonial de 1931, rebautizado en 1933 como Museo Francés de Ultramar, para mostrar la historia del Imperio francés, desde las Cruzadas hasta la actualidad; las artes indígenas y su influencia en el arte francés, y los aspectos económicos de los recursos mineralógicos y agrícolas de las colonias. En 1960, el museo pasa por un nuevo cambio debido al período de descolonización y se convierte en el MAAO, para dar una nueva funcionalidad a la Porte Dorée, como contenedor de la creatividad y el genio de los pueblos de África y de las islas del Pacífico. En 1991, el museo pasa al Departamento de Museos Nacionales, y se eleva a categoría de Nacional hasta 2003 cuando cierra sus puertas para dar paso al nuevo MQB.

Figura 41: MET. Presentación de una vitrina en presencia del presidente de la república Gaston Dommergue, Dr. Rivet, Amiral Dupetit Thouars ©Musée du Quai Branly.

De vuelta al MET, la renovación de 1931 aunque había posicionado al museo como centro de referencia mundial, no había solucionado el problema de espacio. Una segunda renovación apenas cinco años después en el contexto de los preparativos para la Exposición Universal de Artes y Técnicas de 1937 permitió a Rivet anexar finalmente todas las colecciones para el futuro MDH.

Sacar adelante al proyecto fue un reto, pues, históricamente, los MEE siempre han tenido problemas para encontrar financiamiento, pero Rivet tenía una serie de ventajas a su favor: la habilidad y completo directorio de Rivière que se traducían como potenciales donantes para el nuevo proyecto (Laurière, 2012); su consolidada posición como americanista en la escena nacional e internacional, y finalmente pero no menos importante, el momento político de Francia, que en 1936 había unido a diversos sectores de izquierda en el Frente Popular para defender las libertades republicanas, y del cual Rivet era simpatizante, y por lo tanto, consciente de que su proyecto no solo debía asumir la conservación de las colecciones pero un rol social, en el que la educación popular era un factor clave (Conklin, 2013).

El MDH se inauguró en 1938 como un museo-laboratorio en el que simultáneamente se trabajaban los aspectos etnográficos, estéticos y técnicos de la biología, morfología, cultura y sociedad humanas con una doble exposición, una más simple y otra más compleja honrando su vocación social como un centro de apreciación de la diversidad humana en un contexto científico pero además humanístico. La originalidad del museo, consistía en reagrupar desde una visión global, los datos aportados por las diversas disciplinas, museología, antropología y finalmente la prehistoria, para dar como resultado una representación sintética, pero lo más completa posible (MDH,1987).

En 1987 a propósito del cincuentenario de su creación, se decide renovar el museo para introducir nuevos cambios en el discurso a la luz nuevos descubrimientos científicos y especialmente en un afán por renovar sus perspectivas museológicas de acuerdo a lo que debía ser un museo de tal envergadura, aunque los criterios de presentación no variaron en gran medida una novedad fue introducir el concepto ecológico y su influencia en la vida del ser humano.

Pero la crisis de identidad que vivían a nivel global los museos etnológicos, y el monstruo burocrático (Dupaigne, 1997) en el que se había convertido el MDH, llevó a considerar su posible absorción en un nuevo museo destinado a la valoración universal de las artes primitivas. El 7 de octubre de 1996 Jacques Chirac anunció su decisión de crear un museo de la civilización y arte primitivo, el anuncio era el resultado de un proyecto iniciado años antes con Jacques Kerchache quien era un conocido mercader de arte cuyo sueño era que las obras del arte primitivo llegaran a Louvre.

Chirac llega a la cabeza de Estado en 1995 y ése mismo año crea el departamento de arte primitivo en el Louvre, en 1996 una comisión de expertos analiza el estado de la cuestión en los museos que aportarían sus colecciones para el nuevo museo, en 1997 se realiza el proyecto del museo y en 1998 se decide que el museo sería exnovo. La primera fase del proyecto se centró en el estudio de las colecciones de arte en el MDH y

en el MAAO, el informe dejaba en claro el hecho de que ambas instituciones sufrían de dificultades crónicas para sobrevivir, adicionalmente dirigió su interés hacia el museo Guimet de arte asiático antiguo, y el Museo Dapper de Arte Africano y Caribeño, con la intención de darle a Francia el mayor museo de artes no occidentales.

La intención de Chirac de llevarse estas colecciones, generó un acalorado debate especialmente entre los defensores del MDH que consideraban al proyecto una afrenta a los logros humanistas de Rivet, Rivière pero especialmente a la antropología francesa. El debate se intensificó cuando un posible nombre salió a la luz, Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations, inmediatamente los detractores protestaron por la usurpación, con lo cual se cambió a Musée des Arts et des Civilisations, pero esto implicaba que el arte se asumía como un componente separado de la civilización. El problema en ambos casos era la palabra civilización, y definir qué es y que no es parte de este concepto, por lo tanto, la única salida fue denominarlo como el lugar donde se encuentra y zanjar definitivamente el debate y además la obligación del museo de quedar atado a una determinado campo teórico (Martin, 2011).

Otro debate importante fue el de la sede, en principio se consideraron el Palacio de Chaillot y la Porte Dorée, pero el debate se enfocó en las implicaciones coloniales de estos edificios, por lo que en 1998, Chirac decidió convocar a concurso las propuestas para construir el nuevo museo en el Muelle Branly cerca de la Torre Eiffel, resultando elegido Jean Nouvel (MQB, 2006), que proponía una integración urbana inteligente y servía a los propósitos del museo en tanto daba la sensación de encontrarse en otro lugar, donde los colores tierra, ocres y rojos, el jardín de 150 especies de plantas y una pared vegetal, invitaban a conocer el interior decorado por aborígenes australianos donde la galería permanente distribuida en cuatro rutas geográficas, Oceanía, Asia, África y América, creaba una ruta circular alrededor de la rampa de acceso a los entrepisos. En el centro del complejo se insertaba el corazón visible del museo, una reserva transparente de 8.000 instrumentos musicales distribuidos en 6 niveles que remataba con una terraza y restaurante con vista al Sena y la Torre Eiffel (Bethenod, 2006).

Figura 42: Fachada del MQB. Fotografía de la autora.

El primer episodio del MQB empezó en abril del 2000 cuando se inauguró la primera muestra de casi un centenar de "obras maestras", del arte primitivo en el Pavillon des Sessions del Louvre. El experimento fue un éxito, recibió tres millones de visitantes en cinco años (Martin, 2006:4), con esa cifra, el proyecto tuvo un argumento de peso para defenderse en los intensos debates. El segundo episodio inicia con el movimiento de las primeras colecciones del MDH al MQB en marzo de 2002; en diciembre de 2003 y septiembre de 2004 el MAAO y el MDH cerraron sus puertas para un nuevo período de renovación, aunque solo el MDH conservaría su nombre. El 20 de junio de 2006, Chirac inauguraba el MQB como una voluntad política de hacer justicia a las culturas no europeas y como un centro cultural y lugar de investigación y enseñanza donde el diálogo de las culturas es su vocación (Chirac, 2006).

4.4.2. La representación de la RA a lo largo del tiempo

Francia siempre ha dado especial importancia a sus exploraciones, con la creación del MDMC, las culturas americanas se presentaban como testimonio de este argumento, por eso importaba mostrar la variedad de objetos, pero sobre todo la variedad de lugares de donde se habían extraído (MDMC, 1878:21). Las salas dedicadas a la región Andina estaban organizadas de acuerdo a los descubrimientos realizados y especímenes obtenidos, por ejemplo la Sala II de la Misión Wiener se dividía de la siguiente manera:

1. Arquitectura.
2. Sepulcros
3. Escultura en piedra.
4. Escultura en madera.
5. Metalurgia.
6. Cerámica
7. Tejido
8. Trabajos en materiales diversos.
9. Antropología: momias y cráneos.
10. Etnografía: Armas, instrumentos musicales, vestimenta, figurines.
11. Objetos varios.
12. Cartas de viaje.

Cuando las colecciones pasan al MET, se disponen dos grandes galerías, una dedicada a Europa (principalmente Francia) y otra dedicada a América antigua, que aunque incompleta por falta de especímenes, era la colección más grande y valiosa en comparación con el resto del mundo que se trataba de manera marginal. La colección americana se organizó con criterios etnológicos en una disposición geográfica, donde los objetos de cada sección se disponían primero por grupo étnico/racial al que pertenecían, (sus atributos físicos estaban siempre indicados), y entonces agrupados por función siguiendo una jerarquía de necesidades de lo más básico a lo más complejo, siendo la comida lo más básico y el arte y espiritualidad lo más complejo.

La colección cerámica y la llamativa serie de momias peruanas se exhibían de manera horizontal en vitrinas como una manera de cubrir los espacios vacíos, al parecer, los modelos de cera y maniquíes introducidos más adelante por Hamy cumplían una doble función: espacial para llenar espacios, y contextual para representar tipos raciales y exhibir vestidos cuando se disponía de ellos. La necesidad de nuevos especímenes llevo a Hamy a dictar varios cursos sobre prácticas de recolección, de hecho, esto significó el principio de un esfuerzo por crear la sociedad de americanistas que después tuvo un carácter global y marcó el tono de las exposiciones en el MET y el MDH (Conklin, 2013).

Figura 43: Vista de la sala de América 1895. MET©Musée du Quai Branly.

El privilegio por el estudio de los objetos andinos, respondía al interés de los primeros etnógrafos franceses por completar la historia de la evolución humana, de especial interés fueron los Incas por las preguntas que en su momento generaron a los etnógrafos abiertos al estudio histórico de las culturas humanas. ¿Dónde se originaron las razas americanas? la sofisticación de las civilizaciones andinas en medio de un mar de "salvajismo", ¿se desarrolló de manera independiente?, ¿bajo el contacto con otros pueblos? Estas preguntas, aunque no exentas de supuestos jerárquicos y racistas, implícitamente desafiaban la idea de que la herencia racial era el factor clave para explicar el desarrollo social y cultural (Conklin, 2013).

Este enfoque cambia radicalmente en 1938 con el MDH, pues para Rivet y Rivière, un museo etnográfico debía combatir los prejuicios raciales a través de la educación pública. Rivet pensaba que las culturas sudamericanas y su producción material eran la clave para “demostrar las aptitudes técnicas que tienen en común todas las culturas; así, revestido de un enorme valor, cada uno de esos objetos correspondía a un peldaño en el

ascenso hacia el progreso" (Laurière, 2012:51); por tanto, las culturas andinas junto con todas las demás en el museo, asumen un rol dentro del mensaje como prueba de una equivocada e injusta noción de primitivismo e incapacidad y más bien se presentan desde el enfoque del relativismo cultural como el resultado del genio de ser humano y su diversidad.

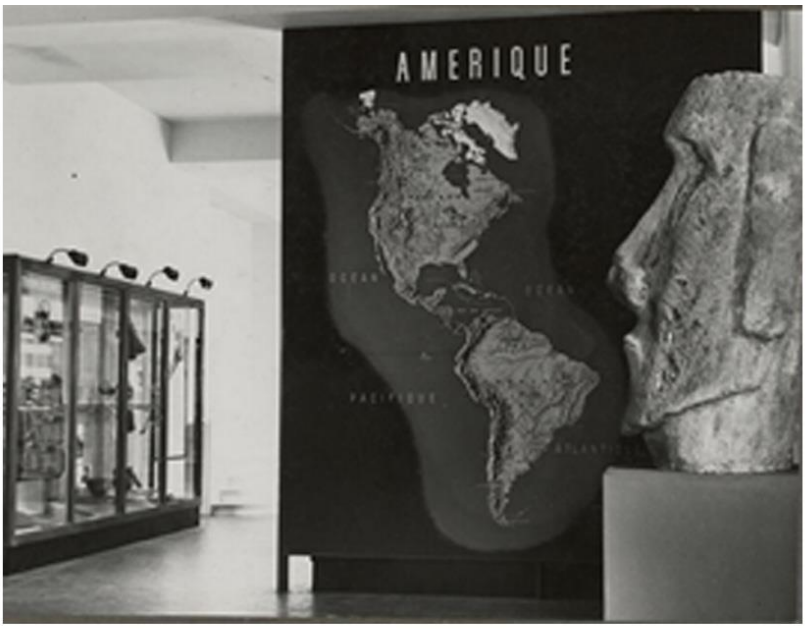


Figura 44: Acceso a la sala de América. MDH ©Musée du Quai Branly.

Según Conklin (2013):

> La colección americana estaba dispuesta en el segundo piso y ocupaba la superficie más grande de exhibición (1100 m2)(Conklin,2013), estaba dividida geográficamente, la parte de Sudamérica empezaba con Tierra de Fuego, Patagonia, la Amazonía y la colección de los Andes en el siguiente orden: Textiles peruanos antiguos, cerámica Moche, Chimú y Nazca, orfebrería y cerámica Inca; tzantzas Shuar y dos grandes urnas funerarias de Colombia.
>
> La narrativa dominante era histórica y arqueológica, adicionalmente en otra sección se explicaba el ascenso y caída del imperio incaico con fotografías y explicaciones de los sitios clave, también se representaba a los indígenas contemporáneos aunque escasamente en otras secciones de la galería (posición: 4033)

Esta distribución estaba pensaba para cumplir la misión educativa de Rivet donde los objetos estaban acompañados de la mayor cantidad de recursos didácticos contextuales; y artísticos de Rivière, donde artistas y artesanos podían aprender técnicas, formas y diseños desconocidos (Laurière, 2012).

Figuras 45 y 46: Detalle de recurso didáctico y vitrina de cerámica Nasca. MDH ©Musée du Quai Branly.

4.4.3. Representación de la Ra en la exposición actual

La representación de las culturas andinas en el MQB forma parte de un mensaje donde los objetos se apoyan en la museografía que depende de la arquitectura simbólica. La distribución se hace de manera geográfica, en el caso de América no existe escenografía, todo está dispuesto en vitrinas donde los objetos forman parte de un argumento, la contextualización se hace con mapas y carteles descriptivos dispuestos en la cara lateral o marquesina de la vitrina, para evitar al máximo desviar la atención de las piezas.

La audioguía en español ofrece una visión un poco más amplia de la que tenemos en los textos (en francés e inglés para los textos introductorios), inicia con música andina, lo cual indica la región que más protagonismo tendrá; Paz Núñez curadora de la colección americana, es la voz narradora. La introducción refiere el poblamiento de América y las expediciones científicas de los siglos XIX y XX que llevaron distintos objetos, etnográficos y arqueológicos precolombinos. La guía desarrolla el argumento en torno a las piezas destacadas de la exposición, el resto de la información la encontramos en los recursos textuales, que en cada caso, inician la explicación con una descripción formal de la pieza de arte, su diseño, cromática, técnica, etc; además de su ubicación, cultura y datación de origen; el hilo conductor de la contextualización es el teológico, que sirve de justificación para tratar todos los temas, especialmente el sacrificio, la guerra y el culto que se explican bajo la perspectiva de la cosmología andina vinculada a la creencia sobre todo de las culturas Valdivia; Chimú; Nazca; Tiahuanacu-Wari; Paracas, y de manera particular Moche e Inca. Actualmente, el resto de la exhibición americana se encuentra en proceso de renovación, por lo que salvo la vitrina de la Amazonía, sólo se exhiben los objetos arqueológicos de la RA.

Los temas del ámbito en relación a estas culturas nos dan una idea bastante precisa del argumento que sirve a la representación:

1) Andes prehispánicos:
   Se centra en el poblamiento de América y la historia de los Andes prehispánicos desde el período de desarrollo regional autónomo a fases de unificación que culmina con los incas y la conquista española, con especial énfasis en el incario como hegemonía teocrática que rinde culto al sol con objetos de Oro, y plata para luna, saqueados durante la colonia.
2) La figura humana:
   Describe las creaciones en cerámica antropomorfa de 3.000 años de antigüedad de la cultura Valdivia en el actual Ecuador, con especial referencia a sus Venus.
3) Rituales de sacrificio y muerte:
   Se centra en una serie de cerámicas moches que forman parte del argumento de la guerra y el sacrificio. Un prisionero atado y otro herido junto a vasijas pintadas con escenas bélicas, se disponen al lado de dos guerreros moche, como si los objetos nos indicasen que se trata prisioneros en espera de su ejecución, el argumento continúa desde la visión formal de la pieza: su técnica, motivos y cromática. A continuación introduce una visión de la sociedad de aquel momento, enfatizando que el sacrificio era la más grande ofrenda para mantener el orden natural en una sociedad fuertemente jerarquizada.

Figura 47: Cerámica Moche. Vitrina de los rituales de sacrificio y muerte. Fotografía de la autora.

4) Rituales de vida y muerte:
   Desarrolla el tema de la naturaleza como fuerza controladora del destino de las culturas donde el culto a los ancestros tiene un rol central.
5) La guerra ritual:
   Trata la importancia de la guerra desde la perspectiva ritual, donde el objetivo no era conquistar tierras ni recursos, sino enemigos para el sacrificio.
6) Naturalismo y estilización:

Introduce el tema del naturalismo y sus variantes regionales como característica estilística de las culturas Tiahuanaco-Wari; igualmente la geometrización de las formas y la abstracción que producen.

Figura 48: Cerámica Tiahuanaco-Wari. Vitrina del naturalismo y la estilización. Fotografía de la autora.

7) Producción e intercambios:
   Habla sobre la enorme red de intercambios de bienes económicos, suntuarios y religiosos.
8) Imperio inca:
   Señala las prácticas destinadas a mantener la cohesión social que terminó con la conquista hispánica que trajo como consecuencia la destrucción del patrimonio americano.
9) Símbolos de poder y ritualidad:
   La complejidad del imperio inca su extensión, su administración y formas de vida y cómo la autoridad del inca se fundamenta en su relación con la divinidad. El texto refiere también la importancia del chamán y cacique como figuras que ejercen el poder a través de las creencias.
10) El santuario de Pachacámac:
    Otorga a través de objetos e imágenes una dimensión espacial al argumento de las creencias como importante centro religioso permanente ocupado desde los primero años de nuestra era hasta la llegada de los españoles.
11) Renacimiento Inca:
    Trata el patriotismo criollo emergido a finales del siglo XVII como un movimiento cultural de las élites indígenas por casi un siglo para celebrar a sus

ancestros a través de pinturas y objetos suntuarios, cuya función además de la decorativa era el desarrollo identitario a través de la pintura.

12) Amazonía: Caza, guerra y canibalismo:
El texto refiere específicamente a la caza como una práctica valorada, de la cual se desprende la guerra y el canibalismo inscrito en esta lógica predadora.

4.4.4. El dialogo intercultural

Aunque posee una perspectiva formal, el MQB no puede desligarse de los tintes etnológicos por las características e historia de sus colecciones, por ello, el museo crea un nuevo mensaje, el de *Arts premiers* que Roy (1992) define como un desplazamiento no al origen temporal sino al acto de creación estético, diferente del antiguo concepto de las artes primitivas. A partir de esta premisa, el museo asume que las distintas sociedades que han producido estos objetos, los han concebido como piezas de arte, pues la creatividad estética tiene un carácter universal, con lo que, la afirmación de una estética universal es al mismo tiempo una reivindicación del universalismo porque las *Arts Premiers* permiten conjugar varios valores universales: el amor al arte, el reconocimiento del otro, la lucha contra la injusticia...

De esta manera, Chirac ha trasladado la noción del neoprimitivismo al lenguaje universal de los derechos humanos como un gesto de respecto por las artes y culturas de pequeñas tribus en los cuatro continentes (Clifford, 2007) "rompiendo con una larga historia de desprecio, artes y civilizaciones demasiado tiempo ignoradas o desconocidas, para devolverles toda su dignidad a pueblos a menudo humillados, oprimidos y a veces aniquilados por la arrogancia, la ignorancia, la necedad y la ceguera" (Chirac,2006).

Para cumplir este cometido, el MQB propone *Là où dialoguent les cultures* (el diálogo entre las culturas), pero como apunta (Clifford, 2007:5) "¿cómo son capaces de conversar?, ¿en qué idioma?, ¿de acuerdo a qué epistemologías e ideología política?, ¿con qué nivel de autoridad? y ¿representando a quién?" L´Estoile (2008:274) adicionalmente pregunta "¿A quién pertenecen las colecciones?, ¿Deben los artefactos/objetos de arte ser "repatriados" a los lugares de donde vienen, como algunos han sugerido?, ¿Serán las inciertas condiciones de su adquisición sancionadas con el tiempo, cuando son consideradas como un inalienable colección nacional mantenida en el museo para el beneficio de la humanidad?, si se exhiben, ¿cómo se deben exhibir? ¿Cómo obras de arte?, ¿cómo testimonio de otras culturas?"

Estas preguntas, son, según el criterio general de varios autores (Clifford 2007, Dias 2008, L´Estoile 2008, Martin 2011, Laurière 2012, Conklin, 2013) el resultado de la imposibilidad del museo de tratar su propia historia colonial, curiosamente, el museo asegura hacerlo al incluir

> "en una pequeña sección de las orillas del "río", un párrafo donde hace referencia a que los objetos en exposición tienen su propias historias coloniales. A continuación, pequeñas imágenes impresas en la pared muestran exploradores, misioneros y etnógrafos recolectores. Esta zona que se atraviesa en pocos segundos, es el espacio otorgado para

> todas las historias de colonia y contacto representados por los miles de objetos exhibidos. Es evidente que algo falta: historia de las culturas en cuestión, desde su pasado arqueológico, a través de los cambios coloniales hasta su presente social y artístico; historias de los mismos objetos, sus prácticas de recolección, mercados, anteriores lugares de exhibición y significados; contextos de cambio local , nacional, metropolitano, y transnacional (Clifford,2007:15)

Para Clifford (2007), los objetos deberían poder hablar sobre las vicisitudes de su recorrido a lo largo de la historia (el diálogo entre las historias) que permitiesen establecer las relaciones de poder y reciprocidades que tienen con sus comunidades de origen y con Europa. Martin (2011) sostiene que existe una tendencia en el museo a pensar sobre la conexión con los otros sin ninguna perspectiva de conflicto, porque de hacerlo las condiciones y éticas de su recolección y exhibición en el tiempo probablemente serían cuestionadas más a fondo.

En este punto, la gran contradicción surge porque a través de sus exposiciones temporales y programación el museo sí trata el colonialismo, pero no en su exposición permanente, a propósito de esto Stèphane Martin en una entrevista al New York Times (en Clifford, 2007:6) afirma que la exposición no pretende dar esta información sino "provocar experiencias de asombro y reconocimiento"; desde esta lógica, efectivamente asombran los objetos expuestos en tal museografía, pero ¿cómo podríamos acceder al reconocimiento si en el caso de América existe un limitado contexto textual y un específico y monotemático contexto virtual?, adicionalmente, cabe preguntar, ¿reconocer qué culturas?, porque todas las culturas de este espacio han sido ya reconocidas, son las culturas de ahora las que no están siendo reconocidas, porque la etnografía está presente pero marginalizada en el espacio de la exposición, la historia casi ha desaparecido (Clifford, 2007).

De manera que al ingresar en el oscuro ámbito como si de una metáfora se tratase vemos la RA sumergida en la oscuridad de su pasado que se desprende de una convicción violenta para alcanzar la esfera de lo sobrenatural y asegurar la supervivencia, incluso para tratar las diferentes visiones al momento de la conquista como si el museo fuera una suerte de árbitro.

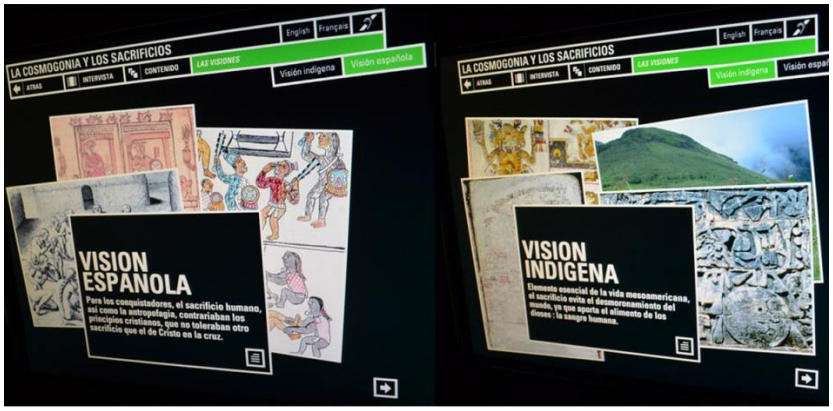


Figura 49: Touchscreen que presenta las diferentes visiones sobre la cosmogonía y sacrificios andinos. Fotografía de la autora.

Este tipo de representación, pone en duda el significado de las *arts premiers* y más bien resulta como un eufemismo de lo primitivo donde acertadamente refiere Clifford (2007:4)

> "Los objetos no transportan a los visitantes a una interpretación motivada por la historia, pero por la imaginación…. en una atmósfera sensitiva y emotiva más que cognitiva….Es un lugar marcado por símbolos del bosque y el río, y la obsesión de la muerte y el oblivión. Es un santuario para trabajos concebidos en Australia o en América que hoy son despreciadas y censuradas. Es un lugar embrujado, en donde habitan y conversan los espíritus ancestrales de aquellos que descubrieron la condición humana e inventaron dioses y creencias. Es un lugar extraño, único, poético y perturbador.

En estos términos "en el MQB, "ilusión" y "pieza de arte" coexisten inquietos con el realismo de la etnografía y la historia" (Clifford, 2007:5) donde la imagen idealizada de un pasado violento por convicción teológica, se encuentra con el canibalismo como única referencia de las culturas del presente, y al final todo termina asociado con connotaciones primitivas que la gente asume bien, porque esta popularizado y responde a representaciones familiares, lo cual refuerza visiones de los aborígenes que están ampliamente difundidas en el mundo occidental de hoy (Martin, 2011).

Según Chirac (2006), el museo rechaza cualquier jerarquía, tanto en las artes como de los pueblos, sin embargo, hay una intención política bien clara y una jerarquía donde el arte europeo no puede ser igual al primitivo, y para lograrlo refuerza estereotipos a través de una representación que el museo políticamente correcto define como "irreductible singularidad […] amenazada por la uniformización que hacen más rígidas las identidades fragilizadas, corriendo a veces el riesgo de la división y del conflicto" (Chirac, 2006).

Curiosamente, mientras el museo desarrolla el argumento de la violencia de las culturas prehispánicas, no menciona el violento legado francés y continuo ejercicio de poder en lugares como Nueva Caledonia o Tahití, como tampoco en la práctica el museo ayuda a un "diálogo de culturas" para solucionar los conflictos en los suburbios de inmigrantes de París, en este caso, el museo no plantea equidad, simplemente tolerancia como apunta Clifford (2007).

Finalmente pero no menos importante, es que las comunidades indígenas aún no tienen acceso directo a importantes objetos de sus propias tradiciones. "Hasta el momento el MQB parece ser más parte del problema que de la solución" (Cifford, 2007:19). El acceso físico de las culturas oprimidas y rechazadas, sigue siendo rechazado por la política migratoria europea; el acceso online, aunque permite una limitada navegación en español e inglés, permite el acceso a las colecciones únicamente en francés y los investigadores no podemos acceder más allá, porque la exagerada jerarquía interna impide contactar con los profesionales del museo; por otro lado, las comunidades indígenas no han podido concretar una forma de redefinición de las colecciones desde el pensamiento autóctono, sino únicamente desde la administración y conocimiento de los científicos sociales, aunque el museo incluya una latinoamericana como curadora de las colecciones americanas, su estatus no se diferencia de aquellos europeos, porque su

trabajo funciona bajo una determinada línea política impuesta por el órgano rector del museo. Esta misma línea política elude frontalmente el tema de la repatriación que de acuerdo a L´Estoile (2008) debería ser parte significativa del diálogo intercultural, en este contexto, cito el párrafo de una publicación realizada en el suplemento de la revista Tribal Art a propósito de la inauguración del museo.

> "La introducción del arte tradicional de cuatro de las mayores áreas culturales del mundo África, Oceanía, Asia y las Américas- en un santuario de la cultura occidental es un importante paso hacia el reconocimiento del público en occidente como trabajo de bellas artes en su propio derecho. (Tribal Art Maganize, june 2006)

Este párrafo es eco de la voluntad del museo para hablar del reconocimiento de un derecho que las culturas tradicionales no han pedido que se les sea dado, pues más bien lo que piden es que se les reconozca el derecho a que su patrimonio se les sea devuelto, por lo tanto, el MQB se sitúa en medio de un dilema moral, pues por un lado, pretende construir una imagen más abierta y respetuosa de los otros, sin definirlos ni en el pasado, ni en el presente pero a través de la estética, sin considerar la voz de las culturas y los artistas vivos, sin considerar las necesidades identitarias que guardan los pueblos sobre esos objetos, como apunta Regenvanu (en Clifford, 2007:23), "sin este recíproco enlace contemporáneo de largo alcance que amenaza la relevancia del nuevo museo".

Pero el punto es, ¿relevante para quién?, porque esto no afecta al MQB desde la perspectiva de sus audiencias que son mayoritariamente europeas[25], y por lo tanto, es un debate que se puede aplazar, y es que la exposición permanente del MQB es de europeos para occidentales, y más específicamente turistas, que no tienen tiempo de entrar en el proceso de asimilación, reflexión y respuesta que requiere el diálogo (Lauriérie, 2012) porque se les ha ofrecido "descubrir el mundo en una hora" (Martin, 2011:57).

Por lo tanto, y en un intento de responder algunas de las preguntas planteadas al inicio, el diálogo que plantea el MQB es uno a medias, que nace de una voluntad política liberal que apunta hacia una dirección neocolonial y postcolonial al mismo tiempo (Clifford, 2007) que utiliza el idioma del universalismo del arte como categoría epistemología europea con el nivel de autoridad que le confiere esta misma epistemología, no representando sino imaginando a las culturas no europeas a través de unas colecciones que le pertenecen alienablemente al Estado Francés y que intencionalmente elude su pasado colonial.

[25] Anexo 1: Cifras de público.

5. La representación de la alteridad andina en los museos etnológicos europeos: Estado de la cuestión

Gupta-Ferguson (2008) afirman que el cómo define el qué, porque dependiendo del tipo de discurso y sus estrategias textuales y contextuales, cada modo de representación va a producir un objeto diferente. Los diferentes estudios de caso y las visitas de observación confirman esta afirmación, pero las particularidades de cada caso, necesariamente se enmarcan en procesos donde el museo como institución universal, adopta perspectivas, teorías, y estrategias afines a otros de su clase para apoyarse conceptualmente y producir la representación de la alteridad a partir de la diversidad de los objetos; las culturas que los produjeron; y la construcción del mensaje con diferentes recursos pero siempre en base a una historia común y un contexto político. A continuación, intento explicar a través de un estado general de la cuestión, cómo la herencia histórica, los estereotipos, las diferentes teorías museológicas, las fuerzas políticas y las diversas propuestas museográficas intervienen al momento de construir la alteridad andina en los MEE de hoy, y cómo dichos aspectos entran en juego al momento de intentar un DI.

5.1. Las perspectivas museológicas

En los MEE estudiados, se pueden identificar tres perspectivas museológicas marcadas. La primera es la antropológica, bajo la cual se combinan matices de cada cultura para apoyar el argumento de determinados temas, donde las diferencias culturales se resaltan para mostrar la creatividad humana que construye bajo su propia singularidad procesos afines a toda la humanidad. Los museos que siguen esta perspectiva no muestran las relaciones actuales de la RA con el mundo porque su exposición ha quedado fosilizada y aunque intentan renovarse introduciendo matices del multiculturalismo, han quedado sujetos a la rigidez de las disciplinas arqueológica y antropológica. El MEAF por ejemplo, introduce el criterio multicultural reutilizando antiguos plastercasts en un collage que representa a las etnias del mundo (figura 56); mientras, el resto de su exposición mantiene física y semánticamente el discurso decimonónico de los primeros MEE como se observa en la imagen a continuación.

Figura 50: Vitrina de la Sala de América, Museo Etnológico de Hamburgo, 1931. © Musée du Quai Branly.
Figura 51: Vitrina de la Sala de Sudamérica MEAF. Fotografía de la autora.

Los museos madrileños en cambio, desde el relativismo cultural, continúan el discurso de la descripción "veraz" de las culturas a través de temas o procesos de carácter universal, que como menciona Gutiérrez (1998:209) busca "representar la ingente, la inconmensurable, variedad de lo otro"; y en su cometido se producen malentendidos porque a veces, las cosas no son tan sencillas como son vistas por la mirada universalista (Gutiérrez,1998), de manera que el concepto de cultura se trata de manera esencialista y las categorías clasificatorias de la cultura impiden "representar la fluidez, multivocidad e incoherencia de la vida social" (Gutiérrez, 1998:212). La noción de progreso se anula completamente, las culturas se paralizan para mostrar diferentes estados de desarrollo y formas de vida donde las cuestiones que se enfatizan de cada cultura normalmente son fetichistas, pintorescas o exóticas.

Por otro lado está la perspectiva multicultural, que se manifiesta diferente en las exposiciones temporales y las permanentes, porque en el primer caso, la representación se construye desde una posición integradora y reivindicativa, la importancia es que la exposición documenta a través de los objetos una serie de versiones de los propios actores sociales incluida su propia versión como en el caso de Gotemburgo. En el segundo caso, se plantea un nuevo relativismo que intenta mirar a través de los ojos del otro una realidad producto de una serie de acontecimientos que pueden o no ser positivos y centra su crítica en aquellos negativos, mientras que trata de ser didáctico en relación a aspectos dolorosos o impactantes de la cultura del otro, como es el caso del tratamiento de lo andino en el Tropenmuseum, en este formato, la multiplicidad de voces es menos evidente, pero el criterio reivindicativo está muy marcado, la diferencia cultural se construye desde la singularidad que cada cultura ha asumido en las dinámicas de cambio producidas por las relaciones globales, como por ejemplo la introducción del DJ en las celebraciones tradicionales andinas o las "fashionización" de los atuendos tradicionales. En ambos casos, la idea es plantear el cambio social y las transformaciones culturales como algo situado en espacios interconectados.

Pero esta interconexión del multiculturalismo, de acuerdo a Gupta-Ferguson :

> "es un débil reconocimiento del hecho de que las culturas han perdido su conexión con un lugar determinado; al mismo tiempo, se trata de un intento de subsumir esta pluralidad de culturas dentro del marco de una identidad nacional, en este sentido la suposición de que los espacios son autónomos ha permitido que el poder de la topografía oculte exitosamente la topografía del poder". (2008:236-237)

La idea "Glocal", que plantean estos museos, predispone el rumbo que las diferentes perspectivas globales, acoplándolas a las reglas del juego locales, de esta manera la autoridad del museo decide qué usar y qué descartar, mientras marca el tono, la estética, etc; como es el caso del MEB que selectivamente anula la presencia andina dentro del contexto berlinés.

Finalmente la perspectiva formal, que trata los objetos andinos asumiendo los aspectos estrictamente necesarios para justificar la puesta en escena del objeto como arte. Esta perspectiva necesita del apoyo etnográfico al servicio de la manipulación argumental ante la imposibilidad de desligarse del pasado colonial inherente a sus colecciones; y un complejo concepto que le vincule a la estética del arte, de ahí que la representación de la RA bajo esta perspectiva se apoya en dos ejes principales: el visual que responde al "atractivo" del objeto potencializado a través de la museografía que evoca misterio y exotismo, como apunta Gutiérrez (1998:208) "para amputar selectivamente el contexto social o cultural y evitar como consecuencia la disminución de su valor como algo singular"; y el etnográfico, que siempre desde el ámbito de las creencias, desarrolla con especial énfasis las prácticas rituales violentas.

5.2. Espacio físico, espacial y temporal

En general, el espacio físico dedicado a América Latina, es sensiblemente menor en relación al de África y especialmente al de Asia. Si se realiza un análisis histórico comparativo veremos que la exposición en los primeros museos etnológicos giraba esencialmente en torno a América[26] y particularmente a los Andes, debido a la gran cantidad de colecciones que se crearon a partir del americanismo y por los intereses económicos y políticos que tenía Europa en la región. La dimensión político-económica es por tanto, la que determina la visibilidad de una región en el espacio físico del museo como campo de relaciones de poder (Gupta-Ferguson , 2008).

Actualmente, dichas relaciones se enfocan en Asia y eso se traduce en un gran espacio en la exposición permanente y al menos una exposición temporal dedicada a este continente, por otro lado, África se representa desde una perspectiva doble postcolonial/contemporánea. Una cuestión interesante, es la visibilidad en términos de espacio que se hace del indígena norteamericano, su pasado y presente, mientras que en lo concerniente al espacio destinado para Sudamérica, existe un patrón en todos los museos que da preferencia en términos de espacio principalmente a la arqueología andina, que a la vez marca un patrón de preferencia temporal que visibiliza la región desde las culturas extintas (Tabla 3).

La distancia en tiempo y espacio que plantea esta visibilidad genera "lugares imaginados donde las culturas originarias o localidades reales se desdibujan" (Gupta-Ferguson, 2008:240); adicionalmente, las determinaciones político-económicas de las sociedades donde se insertan estos museos también definen los parámetros de lo imaginado que se refleja en el espacio de los museos[27]. Por tanto, el trasfondo político que envuelve estas instituciones limita la posibilidad de "explorar los mecanismos por medio de los cuales estos procesos conceptuales de construcción de lugar encaran las

[26] Anexo 5: Distribución de exposiciones en el MET, 1931.
[27] Anexo 6: Distribución de exposiciones por continentes en los MEE.

transformaciones económicas y políticas globales de los lugares vividos" (Gupta-Ferguson, 2008:241).

Obviamente como destacan los autores, esto implica tensiones significativas porque cuando un lugar imaginado se convierte en espacio vivido, se ponen en tela de juicio estereotipos, creencias, prejuicios intensamente arraigados en el imaginario colectivo de esa sociedad. Del total de museos visitados, únicamente el Tropenmuseum y el MCMG intentan visibilizar el presente de la RA desde sus relaciones coloniales, políticas, económicas, migratorias y culturales con Europa.

Cultura	**Ubicación geográfica**	**Objetos de preferencia**	**Estatus**
Inca	Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Argentina	Orfebrería Oro y Plata, Keros, Aríbalos	Extinta
Moche	Perú	Cerámica/orfebreria	Extinta
Chimú	Perú	Cerámica	Extinta
Nazca	Perú	Cerámica	Extinta
Paracas	Perú	Textiles/Momias	Extinta
Tiahuanaco-Huari	Bolivia, Perú, Chile	Escultura en piedra, orfebrería	Extinta
Valdivia	Ecuador	Cerámica	Extinta
La Tolita	Ecuador	Orfebrería en Oro/cerámica	Extinta
Jama coaque	Ecuador	Cerámica/escultura	Extinta
Shuar	Amazonía Peruano/ecuatoriana	Tzansas, Armas, adornos corporales, objetos de uso psicotrópico	Viva
Shippibo	Amazonía Peruana	Armas, adornos corporales, plumería; objetos de uso psicotrópico	Viva
Manifestaciones culturales mestizas	**Ubicación geográfica**	**Objetos de preferencia**	**Estatus**
Carnaval de Oruro	Bolivia	Máscaras, indumentaria	Vigente
Arte colonial	Ecuador/Perú y Bolivia	Obras de arte en distintos soportes	Extinto
Culto a la Pachamama	Ecuador, Perú y Bolivia	Objetos de culto, ofrendas, símbolos.	Vigente

Tabla 3: Culturas con mayor representación en los MEE. Fuente: la autora.

5.3. Los temas de representación

Independientemente del museo y su perspectiva museológica, la representación de las culturas de la RA, se construye en torno 5 temáticas claras:

1) La guerra y el sacrificio humano.
2) Los Incas y sus tesoros.

3) El mestizaje
4) La épica de las exploraciones y sus coleccionistas.
5) Los indígenas de la Amazonía.

Figura 52: Oro precolombino en las exposiciones permanentes de los MEE.
Desde la esquina superior izquierda:Tropenmuseum, MCMB, MQB,MDA, MEB.
Fotografías de la autora.

Estos temas recurrentes, responden a mi parecer a cinco cuestiones importantes.

1) En primer lugar la disponibilidad de objetos de determinadas culturas.
2) La imagen estereotipada de América, implantada en la tradición de los MEE. Sin embargo, la diferencia es que algunos enmascaran el estereotipo en argumentos antropológicos, como el MDA; otros, a través de representaciones estéticas como el MCMB; algunos abordan el tema desde la crítica postcolonial como el Tropenmuseum y finalmente aún existen aquellos como el MAEF que es en sí mismo un estereotipo. Aunque cambie la narrativa y se asuma un tratamiento

reflexivo para generar diálogo, o intimidante si quiere impresionar al visitante, la realidad es que los estereotipos siguen ahí.

3) El argumento del hecho colonial como un proceso de mestizaje que visibiliza el sincretismo y los aportes culturales de todos los actores; que justifica la apropiación lícita o por el contrario denuncia la apropiación ilícita de los artefactos.
4) El tratamiento del indígena amazónico como una temática de doble función que produce la imagen del exótico; salvaje; primitivo; superviviente de su medio ambiente y en otros casos como sujeto de denuncia en un contexto global de explotación de los recursos amazónicos.
5) La falta de voces andinas, especialmente indígenas y de grupos de interés que puedan trabajar conjuntamente con los profesionales de los museos y los científicos sociales.

Estos temas contribuyen a mantener estereotipos como el del indio salvaje, a través de la políticamente correcta alusión a la violencia asociada a las culturas andinas, la temática de la guerra y el sacrificio humano representada a través de la cerámica moche y las cabezas trofeo exaltan la imagen del primitivismo. Lo interesante en este caso, son los matices del tratamiento que van desde la justificación relativista de sus prácticas hasta su comercialización como atracción turística.

Para analizar las diferencias voy a tomar el ejemplo de las cabezas trofeo y la construcción del mensaje. El Náprstkově de Praga, exhibe gran cantidad de tzantzas en la exposición denominada *Death Rituals*, que plantea las diferentes visiones de la muerte desde una perspectiva no eurocentrista (aunque los textos son de Levi-Strauss). Los objetos en este caso, se justifican porque forman parte del argumento de la muerte, pero en otros casos como el MQB o el MCMB se da una banalización del objeto y de su significado, por ejemplo, la exposición denominada *Cheveux chéris*[28], del MQB, mostraba las tzantzas como siniestros "adornos" personales, mientras el MCMB trata la cabeza trofeo como burda atracción turística testimonio de salvajismo. El efecto de este objeto en el público es tan fuerte, que los museos se resisten a prescindir de ellos, pues incluso desde el cine y otros medios, siguen teniendo gran éxito.

De los museos visitados, el único que no trata la temática de las cabezas trofeo es MCMG, los demás lo hacen desde el relativismo como el Tropenmuseum o el mencionado Náprstkově; desde el silencio como el MDA o el MAM donde se encuentran calladas pero omnipresentes y otros como el ETM, desde la justificación de la posesión del objeto, este caso es particularmente interesante porque la tzantza se encuentra en el centro del primer piso, pero visualmente oculta en la escenografía museográfica de un casillero con la puerta cerrada; al abrirla, la cabeza yace sobre un saco blanco con un texto que habla del objeto como souvenir donado al museo, la disposición no es inocente pues el museo pretende generar una máxima impresión ante

[28] Cabellos mimados

el macabro descubrimiento, pero es aún más interesante que en su espacio dedicado a la Amazonía, donde podía ir mejor contextualizada, la cultura Shuar no se menciona.

Figura 53: Exhibición de cabezas trofeo en los MEE.
Desde la esquina superior izquierda:Náprstkově, MDA, MAM,ETM, MAEF, MQB,MCMB.Fotografías de la autora.

Otro estereotipo común, es el del exotismo que se apoya especialmente en dos tipos de montajes museográficos: muy oscuros para el caso de objetos arqueológicos (especialmente oro y plata) y muy exuberantes (con papagayos y plantas de plástico) para la Amazonía. En este escenario el otro exótico, es el habitante de una tierra olvidada por el tiempo donde el indígena vivo o muerto no ha sido tocado por la historia para vivir eternamente su primitivismo. Lo curioso en este caso, es que, aunque

sabemos que pertenecen a algún momento del pasado, intencionalmente se omite su historia para dar precisamente esta idea de otro distante física y cronológicamente.

Figura 54: Recursos contextuales, ámbitos de la Amazonía. Desde la esquina superior izquierda: ETM. MAEF, MDA. Fotografías de la autora.

Gutiérrez (1998), afirma que éste es un comportamiento antiético de los museos, que forma parte de dos discursos, uno la exaltación de la carencia de civilización, la otra, la del MQB por ejemplo, es la posesión de un significado inalcanzable por lo que tiene de secreto, enigmático o inefable; es decir, porque posee algo de lo que Europa carece. La idea del exotismo conlleva el poder imaginar espacios ajenos que solo el museo puede ofrecer, por eso se vale del marketing del otro exótico para dar respuesta a las demandas populares ansiosas de experiencias asumidas como genuinas en la asumida neutralidad de los museos.

5.4. Museografía y recursos de contextualización

La museografía con las particularidades de cada caso, muestra ciertos patrones de contextualización comunes, por ejemplo, para todos los casos existen tres tipos claros de museografía: de vitrina, oscura y escenográfica. La primera corresponde especialmente a los museos españoles; la vitrina es un contenedor neutral que no forma parte del mensaje y su utilidad es simplemente práctica como soporte para la exhibición; la museografía oscura en cambio, es clásica de los museos de perspectiva formal, que destacan los objetos con una tenue iluminación en contraste con el negro del entorno; para aprovechar el efecto, los textos museográficos se ubican o bien al lateral o en la marquesina de la vitrina, de manera que no interrumpa el efecto visual del objeto.

Finalmente, la museografía escenográfica, especialmente utilizada en los Países Bajos y los museos suecos como parte vital del mensaje y la representación, pero con marcadas diferencias entre la que se utiliza para las exposiciones temporales y la de la exposición permanente, en el primer caso, la escenografía apoya el argumento, en el segundo, intenta recrear un contexto. El Tropenmusem es un ejemplo para ambos casos, su exposición *Body Art*, escenifica un estudio de tatuajes que apoya visualmente cada palabra del argumento, pero las escenografías de la exposición permanente buscan una contextualización idealizada, que, aunque atractivas visualmente, son imprecisas hasta llegar a caer en el cliché, lo que representa un riesgo, porque, quien no se detenga a revisar los textos, saldrá de la exposición con una imagen pintoresca pero confusa de la realidad Andina.

Figura 55: Tipos de montajes museográficos de los MEE. De arriba abajo. Los Andes, MQB; América, MAM; Latinoamérica y Exposición *BodyArt*, Tropenmuseum. Fotografías de la autora.

Otra escenografía común es la de la Amazonía, que utiliza siempre una cromática verde (otras afines a los Andes son el dorado y el ocre) y abundante utilería y taxidermia. Un recurso importante de la escenografía es el sonido ambiental, normalmente música andina para la montaña y sonidos de la naturaleza para la Amazonía.

La museografía se completa con otros recursos como la clásica cédula que respeta el canon de formato que se compone de nombre, lugar de origen, datación, cultura a la que pertenece, registro de catálogo, a veces material, técnica (especialmente los formales). Algunos museos como el MEAF, MCMB y el MEB incluyen de manera relevante información del coleccionista, sin embargo, el texto es para la mayoría de los casos el recurso escrito más importante de contextualización, la diferencia es que museos como el Tropenmuseum, el Náprstkově, los hacen especialmente visibles con lo cual toman protagonismo en la exposición, en el resto de casos cumplen su función pero sin generar suficiente atracción; dentro de los recursos textuales se incluyen los dossiers aún muy utilizados.

Después del texto, tenemos los recursos visuales complementarios, especialmente mapas etnográficos; maquetas de habitaciones y estructuras monumentales; fotografía y maniquíes que generalmente se utilizan para dar un contexto geográfico espacial, sólo en pocos casos como en el Tropenmuseum; el MCMG; el MAM y el MDA los recursos sirven para contextualizar una acción, situación o personaje específico. Dentro de estos recursos es muy utilizada la fotografía de diversos tipos humanos al inicio de la exposición para dar la idea de multiculturalismo (figura 56).

Un recurso particularmente interesante aunque sutil que utilizan muchos museos es el del intelectual latinoamericano, cuyo pensamiento y voz está presente en los textos, las audioguías y los videos de las exposiciones. El MQB; el ETM y el MCMG usan la voz de sus curadoras, el Tropenmuseum cita autores como Octavio Paz en el texto del ámbito, es decir, hay una necesidad de demostrar que el pensamiento de la región forma parte del argumento. El recurso convence y apoya fuertemente el argumento multicultural pero como señalan Gupta-Ferguson (2008:248) “no se consigue abordar realmente la cuestión misma de la otredad tan solo a partir de cuestiones como los dispositivos retóricos de la construcción textual polifónica o la colaboración con informantes-escritores”, para los autores, es necesario abordar la cuestión de “el Occidente” y sus “otros” de una manera que reconozca las raíces extratextuales del problema.

Otro recurso museográfico es el audiovisual, que en algunos casos como el del MDA; el MCMB y el MCMG forman parte vital del mensaje expositivo. En todos los casos, el audiovisual presenta dos temas: la magnificencia de los lugares andinos donde se asentaron las culturas; y el documental, especialmente en los de perspectiva multicultural donde normalmente una autoridad académica, cuestiona o justifica (dependiendo del tipo mensaje) temas asociados al mestizaje, el intercambio cultural, el colonialismo y la recolección; por su parte, los interactivos tienen menos protagonismo

y son en realidad complementarios, su función es completar la información, generalmente utiliza touchscreens que a través de hipervínculos a modo de Wikipedia llevan a nuevos espacios de información, en el caso del MCMB es un recurso importante que ayuda al escaso contexto en la sala, el problema es que tan solo existe una pantalla con mucha información adicional para el ámbito andino, con lo que, en caso de estar ocupado, el recurso se desperdicia para otros visitantes, vale también mencionar, que el mismo museo tiene un espacio de consulta donde interactivos de última generación, permiten una conexión con otras formas de arte como la música, la cocina o narrativa oral de ciertas culturas vivas, sin embargo, las opciones son limitadas y obvian a muchos países latinoamericanos.

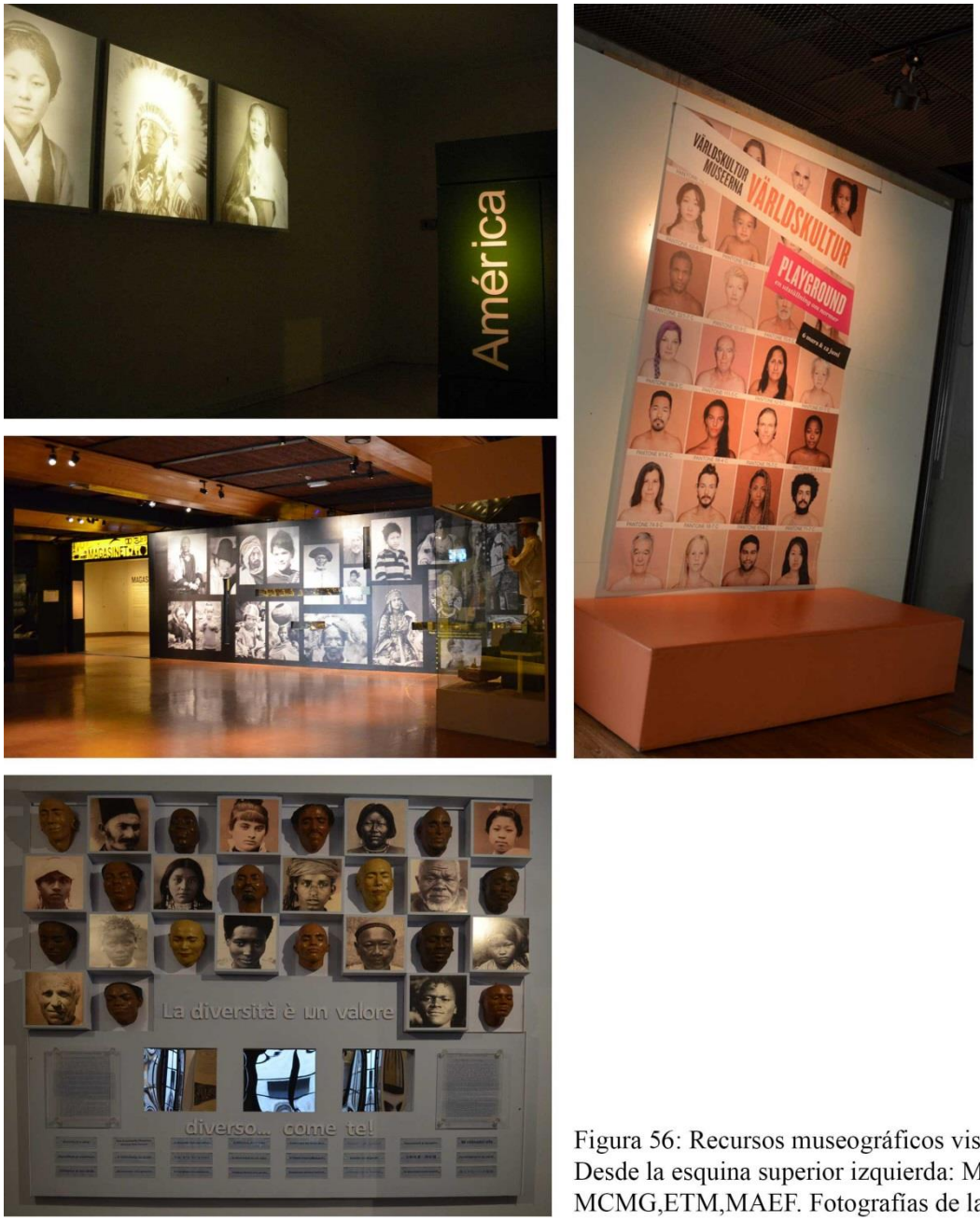


Figura 56: Recursos museográficos visuales. Desde la esquina superior izquierda: MAM, MCMG,ETM,MAEF. Fotografías de la autora.

Finalmente, tenemos la guía y audioguía como recursos contextuales de gran importancia para la representación de la alteridad andina, en este sentido, preocupa que los museos no controlen el cumplimiento del código deontológico para profesionales de los museos en las personas que desempeñan esta actividad, tanto si se trata de personas internas o externamente al museo. Durante la observación, realicé una serie de visitas en grupo en El MEAF y el MCMB, entre todas las posibilidades, las guías se enfocaron en explicar con sorprendente riqueza de detalle lo "sanguinario" de las prácticas asociadas a las culturas andinas; con el mismo nivel de generalización el MEB ofrece una guía impresa donde refiere que el sacrificio es una práctica continua hoy en los Andes, esta generalización plantea una serie de cuestiones ¿cuáles son específicamente las culturas que continúan esta práctica? y lo más importante, ¿por qué lo hacen?

Esta asimilación pasiva del argumento hace una representación que no es reducible a la otredad porque se han sustraído los recursos que nos impiden realizar un juicio analítico del pasado, y porque estas realidades culturales no existen en el presente, pero aún sin estar, se les asocia a espacios geográficos que inconscientemente extrapolan la información hacia estos entornos y sobre las culturas que aunque no están representadas ocupan el mismo espacio que las extintas.

5.5. El diálogo entre los museos etnológicos europeos y la Región Andina

El DI depende de una serie de dimensiones: perspectivas museológicas, posturas políticas, diversidad de sujetos, objetos, temas, gestión, disponibilidad de recursos, distancia temporal, distancia espacial, la misma infraestructura del museo, su ubicación espacial, todo esto forma parte del diálogo y le afecta en mayor o menor medida, existen museos como el MDA y MAM que no trabajan con una visión, misión y objetivos establecidos, hay otros como el MCMG que cambia anualmente sus objetivos y esto repercute de manera importante en los destinatarios del mensaje, otros como el MQB son directamente una obra política, es decir, es complejo establecer en términos generales cómo se produce el DI, pero trataré de establecer los puntos clave y tendencias que he encontrado de manera global en relación al tema.

Los MEE se mueven entre la total incapacidad para generar diálogo como el MEAF, el apoyo del diálogo en actividades y programas como el MDA o el MQB; el diálogo selectivo como el caso del MEB (entendido como la exclusión intencional de una determinada región como es el caso andino) y otros lo hacen desde el universalismo como el MAM, donde el diálogo se establece a nivel de matices testimoniales sobre un mismo hecho; en estos casos, se trata en realidad de un monólogo, porque la autoridad de quienes establecen los códigos de comunicación recae en el mismo museo, que construye el mensaje de manera endógena.

Los que llegan a un nivel superior de DI tratan la alteridad andina desde la producción de la diferencia cultural dentro de procesos históricos de un mundo social y espacialmente interconectado, como el Tropenmuseum que plantea el tema de la

Pachamama o el MCMG y la Whipala. Al respecto, Gupta-Ferguson (2008:248) señalan que:

> "si cuestionamos la noción de un mundo ya dado, conformado por "pueblos y culturas" separadas y diferenciadas, y lo vemos, en cambio, como un conjunto de relaciones que producen diferencias, podemos pasar de un proyecto que yuxtapone las diferencias ya dadas a uno que explora la construcción de las diferencias en el proceso histórico".

Miró (comunicación personal, junio 10,2014) refiere que la proximidad e información de primera mano, supera ciertos debates que surgen desde las disciplinas académicas, pero además, son la base del compromiso social del museo para desmitificar tópicos a través de estas participaciones, para él, el museo solo debería poner el campo de juego y limitar su interferencia al mínimo, pero la imposición política y falta de medios, dificultan la tarea, pues estos museos representan un dolor de cabeza para las administraciones estatales y su rol social depende mucho de las políticas culturales y sociales de cada uno.

Adicionalmente, hay que considerar a los objetos emisores, que nos hablan de su pasado y presente porque son proclives de ser reinterpretados, adaptados a un mensaje, pero la voz del objeto para una efectiva contextualización y no necesariamente "puesta en escena", necesita de más de un intérprete porque como menciona Yamaguchi (1991), los objetos pueden decir algo, pero para otros significan algo, por lo tanto, "la heterogeneidad de temas no amenaza la continuidad de la conversación, sino impulsa su progresión y evita su agotamiento, para recibir el mayor número posible de dimensiones" (Gutiérrez, 1998:213). En este contexto, los objetos de la RA en los museos de perspectiva formal cumplen un rol de "belleza muda" porque su capacidad de diálogo se agota en la estética que pretende una transversalidad disciplinaria forzada.

Por otro lado, la relevancia que se ha dado a las culturas extintas de la RA, les ha llevado a un estatus de sacralidad que es quizá el mayor problema de la representación, la pertenencia a un único contexto de "origen", significación, autenticidad, singularidad o rareza, otorgada por el curador desde su postura de autoridad casi eleva el mensaje a la categoría de dogma, pero los objetos pueden recontextualizarse, como lo han hecho los museos escandinavos u holandeses contrarios a aquellos mediterráneos donde todavía pervive la figura autoritaria del curador.

5.5.1. El mensaje

El mensaje dentro del DI se maneja entre lo real y lo deseable, los museos que se manejan en este último territorio por lo general enfrentan conflictos producto de la incoherencia entre su exposición, sus aspiraciones y sus actividades complementarias como es el caso del MDA y el MQB. En cualquier caso y en coherencia o no con la exposición, el tema del diálogo se plantea siempre desde categorías comunes como tolerancia, respeto, aceptación, minorías y el concepto del otro que se enfoca en un

determinado país y extranjero como dos conceptualizaciones que no se cuestionan, pero como refiere Torch (comunicación personal, marzo 20, 2015), "todos somos interculturales, por lo tanto, los museos no deberían hablar de tolerancia y aceptación, sino de vivir junto al otro", pero no solo en el mismo mundo, sino además en la misma ciudad, barrio, etc; porque la diferencia cultural existe dentro de la misma ciudad y el mismo país, por lo tanto el otro no tiene que ser exótico o estar en un país remoto para ser "otro".

Para Gupta-Ferguson, esta manera de conceptualizar el mensaje desde la oposición entre nosotros y los otros plantea una serie de problemas.

> "Quizás el más obvio tiene que ver con la identidad del "nosotros" que aparece sistemáticamente en frases tales como "nuestros/as" y "nuestra propia sociedad". ¿Quién es ese "nosotros"? Si la respuesta es, como sospechamos, "el Occidente", entonces debemos preguntarnos quiénes exactamente están incluidos y quiénes están excluidos de este club (2008:244).

La lógica de este discurso, exalta las diferencias más singulares, más brutales para afianzar la diferencia entre nosotros y los otros, por eso los museos insisten según Miró (comunicación personal 10 junio, 2014) en presentarnos culturas de taparrabos y punta de flecha, pero el museo debería preocuparse de qué está pasando hoy en día y qué hace el museo, cómo el museo colabora, cómo acompaña los procesos actuales y cómo eso repercute en la relación con personas e instituciones de todo tipo y en todo lugar que son finalmente los receptores del mensaje.

En este punto, es importante el público al que se pretende llegar, la estadística muestra perfiles bien definidos de público, que responden con un alto porcentaje de aceptación, por eso a éstos museos les interesan perfiles específicos en el que no se incluye muy a menudo al otro que se quiere representar, y cuando lo hacen (a nivel general de todos los museos) forman ellos mismos parte de la exposición o la programación pero como emisores, no como receptores, quizá como menciona Torch (comunicación personal, marzo 20, 2015), esto representaría que esta audiencia pondría sus propias demandas y exigencias y el museo tendría que cambiar, pero si el museo no hace contacto con esa gente las experiencias nunca van a cambiar, estos solo estarían revisitando su propia perspectiva de historia cultural, y de hecho, esta es una importante razón de porqué los museos de este tipo se siguen reinventado cíclicamente, el tema hoy, es que sus cambios tienen que dar respuestas a más de un continente; sociedad y determinado perfil de visitante.

Otro gran problema del DI es la discontinuidad, consecuencia de la influencia que ha ejercido el Americanismo en los MEE por la exaltación del pasado precolombino. Este legado como menciona L´Estoile (2008:276) "descontinúa el presente indígena enfatizando la preservación de la "memoria de los vencidos" como forma de resistencia pasiva a la dominación colonial", pero esta es una particularidad específica del caso sudamericano, porque las culturas africanas por ejemplo o los indígenas norteamericanos se representan especialmente desde la perspectiva del arte

contemporáneo y la exaltación de sus manifestaciones culturales materiales e inmateriales.

Figura 57: Representación contemporánea de la moda en África.MEB. Fotografía de la autora.

El tema es interesante, porque históricamente se puede ver una evolución clara en sus formas de representación, hasta 1980 se les representaba como pueblos disminuidos; hoy, visualmente prevalece la imagen del indio noble, pero además se reconoce su propia visión del mundo en cada aspecto de la exposición.

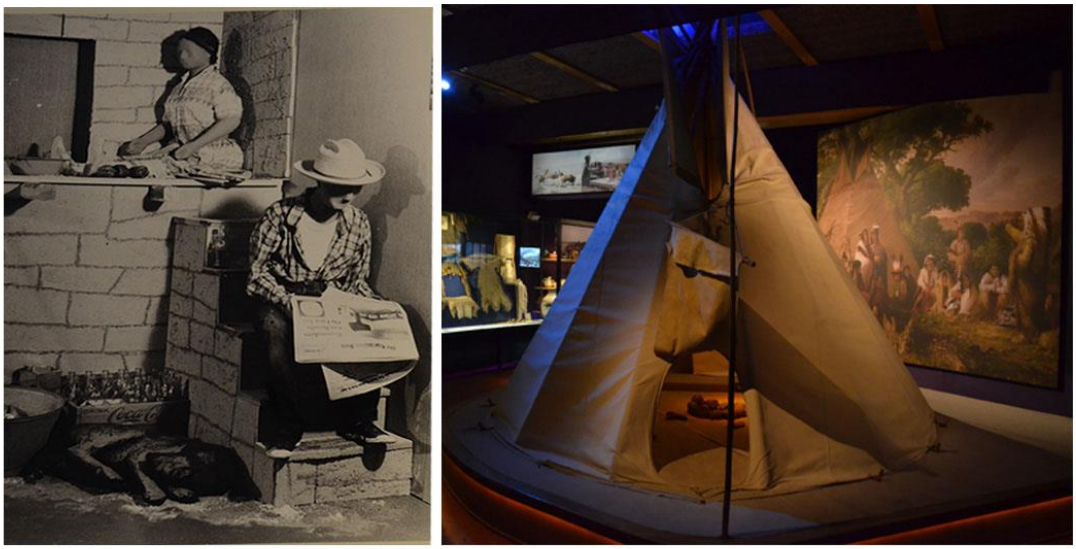


Figura 58: Representación de la forma de vida de los indígenas norteamericanos.1971. Museo Etnográfico de Gotemburgo.©MCMG.
Figura 59: Representación de la forma de vida de los indígenas norteamericanos.ETM Fotografía de la autora.

En un ejemplo más amplio, las culturas asiáticas (también desde el exotismo), hablan de la continuidad de un continente que negocia entre tradición y globalización. Entonces, ¿Por qué no se representa la contemporaneidad andina?

La respuesta sólo puede ser política, pues la carencia de colección no es un condicionante, y aunque fuera, el Tropenmuseum tiene una colección muy pequeña de los Andes y sin embargo recurre a conceptos afines a toda la región como la Pachamama para conectar una idea del pasado con una situación política en el presente, y a la crítica de la explotación global de los recursos como factor de conflicto en la Amazonía; pero en general, los MEE no logran establecer este vínculo con el presente. ¿Por qué es tan importante éste vínculo?, porque el espectador establece conexiones psicológicas diferentes dependiendo de su vinculación y experiencias con lo que se está representando, porque desde su interculturalidad, puede encontrar en la exposición un ancla simbólica con la tierra natal; objetos de curiosidad, interés o conflicto. Al respecto Gupta-Ferguson (2008:239) preguntan:

> "¿Qué significa, a finales del siglo veinte, hablar... de una 'tierra natal? ¿Cuáles son los procesos —más que las esencias— que constituyen la experiencia de la identidad cultural en el presente? En un mundo de diásporas, de flujos culturales transnacionales, de movimientos masivos de poblaciones, los intentos de trazar la cartografía del globo usando el viejo paradigma del mosaico de regiones o patrias culturales se ven desafiados por una amplia gama de desconcertantes simulacros poscoloniales, duplicaciones y reduplicaciones".

Estos simulacros y duplicaciones, están fuertemente relacionados con las condiciones de las disciplinas, a los museos les cuesta abrirse a la reinterpretación que no venga desde la metodología de la disciplina y la autoridad académica, lo que imposibilita la conexión efectiva con el presente, porque la metodología de la arqueología, etnología o la historia del arte condicionan la objetividad del sujeto/objeto representado, por ello L´Estoile (2008), considera que lo que debería importar no es la reconstrucción verdadera del pasado, objetiva y científicamente reconstruida, sino la realidad psicológica de hoy, porque hasta ahora "las ciencias sociales presentan la relación entre los pueblos y los lugares como algo sólido, obvio, acordado, cuando de hecho se trata de nociones cuestionadas, inciertas y en flujo constante" (Gupta-Ferguson, 2008:242).

Este es quizá el problema más grave que enfrentan estos museos, porque en la actualidad la validez de sus exposiciones está determinada por la dinámica de cambio cultural, por eso las permanentes se van fosilizando mucho más rápido que antes, siendo la opción más adecuada las temporales trabajadas con un equipo multidisciplinario, transnacional y transcultural, como *Whipala*, aunque esto implique dejar de presentar al pie de la letra la cronología de una cultura, o abandonar conceptos indigeribles como el universalismo.

5.5.2. El tratamiento del colonialismo

L´Estoile (2008) afirma que en Europa, como en los ex espacios colonizados, el pasado colonial está presente en infinidad de aspectos a los que denomina legados coloniales. Estos legados implican una permanencia en el tiempo que supera al colonialismo como forma política y son objeto de negociación y reinterpretación porque "no son unívocos sino contradictorios, que reflejan el complejo y contradictorio carácter de las relaciones coloniales en sí mismas" (L´Estoile, 2008:277).

Estos legados envuelven a toda Europa a través de las diversas formas de participación en las empresas coloniales, por eso, cada museo maneja un diferente tratamiento del tema, el MDA habla del legado cultural y mestizaje, el MAM de intercambio y sincretismo; el MCMB y el MEAF pasando del tema; el MQB, el Tropenmuseum y el MCMG desde una visión crítica al colonialismo español y el MEB desde el aporte de los intelectuales alemanes.

El tratamiento del colonialismo en cada caso se hace o bien desde lo menos conflictivo que es el producto y no los procesos del mestizaje, o desde la visión neutral, donde no asume explícitamente una posición a favor o en contra, sino manifiesta la lógica de cada postura; o desde la crítica explícita del colonialismo ajeno como práctica común de estos museos en todo el mundo, incluidos los de América como el NMAI que trata el genocidio indígena latinoamericano pero no del norteamericano.

Pero existe una diferencia entre el tratamiento colonial de África y el de América, los museos que representan a las excolonias pueden ser muy críticos sobre sus propias prácticas coloniales, especialmente en lo que refiere a la negritud, pero a nivel de otros territorios no asumen su propia participación en el proceso, como si por el hecho de no haber tenido colonias en estos territorios no hubieran dejado un legado colonial, como es el caso particular de Alemania y Francia en relación a la RA.

También es cierto, que hay una mayor visibilidad mediática del hecho colonial africano por la cercanía temporal de los hechos, por la disponibilidad de recursos fotográficos, y por la explotación del tema en el cine, el arte y la literatura, que presiona a los MEE a asumir una postura al respecto; pero el tratamiento colonial finalmente depende de la política no de uno sino de varios entes que conforman los museos y que define en qué medida y cómo se trata el tema y si éste interesa o no al discurso político.

En el caso de la RA, todavía no se tratan temas como la encomienda, las revueltas indígenas, la responsabilidad de Europa en la aculturación y apropiación actual de las tierras y recursos de los indígenas de la Amazonía, la herencia del racismo científico, el colonialismo mental, la Iglesia Católica como forma de poder, la reivindicación indígena, etc; porque aunque son temas de coyuntura en la región, aquí no; porque la distancia temporal de la Independencia americana se traduce como un tema históricamente superado y porque el racismo intestino y la explotación de recursos se asumen como problemas internos, cuando en realidad están estrictamente relacionados con el pasado imperialista.

Como se ha visto, la esencia primigenia de la representación a través de sus mensajes y temáticas muestra que aún se continúa reciclando el conocimiento convencional de los MEE sobre temas mitificados aunque desde un mayor reduccionismo pero una moderna, mejor lograda, menos frontal o espectacular puesta en escena. La cosmética de los cambios, justifica que sigan sin reconocerse las "relaciones coloniales" como marco para las varias interacciones entre Europa y la RA como primer paso para empezar a dar sentido a la representación de nuestra alteridad (L´Estoile 2008). Por eso, el DI de estos museos con la RA, es ciertamente escaso, las enormes relaciones históricas y contemporáneas entre ambos continentes no se están considerando, como tampoco los actores en los diferentes sistemas culturales.

Conclusiones

Los MEE surgidos del colonialismo han pasado del coleccionismo, al reclamo de superioridad sobre los menos desarrollados, al goce estético del primitivismo, al reconocimiento de la diversidad, la crítica al colonialismo y el deseo de entendimiento entre culturas, y en el proceso, se han convertido en herederos de la historia natural, la arqueología, la etnología y el arte cuyas líneas divisorias siguen en pugna por el dominio conceptual que ayude a superar el estigma de un pasado que ha sido la causa de su constate redefinición, donde hoy, tienen que afrontar un proceso de construcción simbólica que combina la noción de etnicidad y la variedad de políticas que van desde lo local hasta lo supranacional para poder definirse a sí mismos.

Sin embargo, aún quedan cuestiones de la representación de la alteridad que los debates no han solucionado como la pertinencia de los argumentos, los estereotipos, el diálogo cultural, la autoridad y propiedad, poco discutidas para el caso latinoamericano, primero porque en el escenario político a nivel europeo las culturas no europeas se instrumentalizan en el contexto económico de las relaciones internacionales, que evidentemente marca el privilegio espacial, donde la RA no es representativa; segundo, porque no existe un tratamiento histórico integral de las relaciones andinas con Europa, sino idealizaciones que han logrado quedarse en el imaginario colectivo; y finalmente, porque aunque la RA es un interesante tema de estudio y debate postcolonial, no se trata la contemporaneidad andina desde este enfoque porque implica aproximaciones a las colecciones y a otras formas conceptuales que los MEE temen.

Como consecuencia, la alteridad andina se construye a partir de la exhibición de aborígenes salvajes y sanguinarios, pintorescos mestizos que aun arraigan parte de este primitivismo, o genios extintos creadores del único arte digno de admiración, donde la imagen de la alteridad andina se construye con muchos fragmentos de un pasado construido desde el eurocentrismo y no con aquellos contemporáneos producidos desde el decolonialismo; la visibilidad en las exposiciones de estos museos se da en términos de extinción, manifiesta en la lejanía espacial y temporal en ausencia del aquí y el ahora, de hecho, las escasas conexiones se realizan en las exposiciones temporales, porque es evidente que conjugar arqueología y etnografía a un nivel monotemático es más fácil en contraste con la complejidad de temas que implica la muestra permanente, por ello, se siguen asumiendo temáticas establecidas e imágenes que gustan y atraen socialmente, porque aún con los cambios museológicos, al final, no importa de qué color se vista al argumento la esencia de los estereotipos trabajados, sigue manifiesta en la representación bajo el dominio de la epistemología europea que invisibiliza a propósito la contemporaneidad de las culturas de la RA.

Por otro lado, el peso político de estas instituciones, marca las acciones, argumentos y actores, donde el visitante y colaborador andino tiene un campo de acción limitado, siempre que sea considerado dentro del proyecto político del museo, porque en realidad los MEE no son democráticos como pretenden, pues la autoridad del museo dictamina

el qué y el cómo, por lo tanto, los MEE son políticamente correctos, pero no realmente efectivos, quieren ganar relevancia social, pero establecen diferencias políticas entre América, África, Asia y Oceanía; han fallado en encontrar narrativas coherentes para cada caso y por eso les es difícil abandonar los argumentos que han venido utilizando, de hecho, prefieren acoplarlos dentro de las diferentes perspectivas basadas en el universalismo o la multiculturalidad que irónicamente marcan profundamente las diferencias de los otros para enseñar la tolerancia desde el relativismo, pero no la convivencia desde las relaciones sociales globales donde varias lecturas son necesarias y donde el mensaje de la exposición debería jugar un rol central.

Una de las razones que han llevado a esta situación, es el hermetismo para trabajar a nivel de exposición con la RA, porque el trabajo colaborativo implica un riesgo en términos de propiedad que los MEE prefieren evitar, pero con la cantidad de colecciones andinas que existen en las reservas de estos museos y lo poco que se exhibe, se vuelve necesario abrir líneas de investigación sobre las conexiones simbólicas, semánticas y la pertinencia representativa de esos objetos en las culturas indígenas de hoy y su permanencia en estos museos, especialmente si no se están representando efectivamente nuestras culturas; si no hay un contacto con la RA, y sobre todo porque desde el decolonialismo actual, Latinoamérica exige deconstruir la identidad a partir de la reinterpretación propia del patrimonio y para eso necesitamos entrar en contacto con los objetos para interpretarlos también desde nuestra voz, porque en Europa, aún no han superado su estatus de fetiches, de clichés que siguen hablando de lo Inca, lo exótico, la guerra y el sacrificio, mientras demasiadas cosas se pasan por alto, pero incluso estos objetos preferidos tienen más de una interpretación; por otro lado, aquellos que descansan en la oscuridad de los contenedores, también esperan una lectura y narrativas que no se produce porque están cautivos, ¿cómo podrían dar su testimonio estos objetos?

La pregunta aplica también para la RA, que aún carece de políticas culturales sólidas, donde aún no existen verdaderos proyectos para el destino de estos objetos. Por ello, los MEE deben abrirse a los investigadores latinoamericanos sin tantas barreras, permitirnos conocer lo que tienen para en base a ello planear proyectos y estrategias, si bien sería una utopía pensar que se devolverá todo, al menos debemos reclamar lo que es importante en nuestra historia y presente. Una difícil pero no imposible tarea, sería intentar desarrollar proyectos conjuntos entre Europa y la RA para crear grupos de interés interdisciplinarios y culturalmente diversos para trabajar por fases primero de identificación, luego de reinterpretación para que cuando llegue el momento de la inevitable y cíclica renovación de estos museos, puedan presentar un argumento apoyado en un proceso colaborativo.

Como apuntan Gupta-Ferguson cambiar la manera como pensamos acerca de las relaciones de cultura, poder y espacio, abre la posibilidad de cambiar más que textos, avanzar más allá de la controversia y sobre todo permite el desarrollo de un verdadero DI.

Por eso la presencia andina no debería ser ocasional en las actividades paralelas que desarrolla el museo, sino definitiva y continua en cada aspecto del mismo, especialmente si en teoría buscan un intercambio recíproco con las comunidades como principio rector. La presencia debe manifestarse especialmente en la exposición, porque hasta ahora visitar estos museos deja en claro que los principios democráticos de la diversidad cultural que proclaman los MEE, no han transformado al total de colecciones y sobre todo de manera integral al museo, porque las actividades no suplantan a las exposiciones como medios de comunicación y su impacto en el visitante, y tampoco responden cuestiones sobre las relaciones históricas, multiculturales y postcolonial que vive Europa en relación a los objetos expuestos del RA.

Esto muestra las serias dificultades que enfrentan los MEE al definirse a sí mismos y por lo tanto, manifiesta su incapacidad para definirnos a nosotros. ¿Cómo pueden hablar de nuestro pasado si no pueden hacerlo efectivamente sobre el propio?, por eso, mientras los museos no se abran a la RA, su credibilidad se verá disminuida, pues si en algo ha ayudado la perspectiva postcolonial es en hacer a la gente aquí y allá cada vez más consiente de la necesidad de una retroalimentación en procesos de este tipo.

Desde mi perspectiva, la redefinición colaborativa y la conexión pasado-presente son aspectos clave para la representación de la alteridad andina en los MEE, trabajar el significado de los objetos con las comunidades y grupos de interés de hoy es la tarea a asumir, ahora bien, ¿cómo hacerlo?...Por un lado se debe quitar el clásico protagonismo a los conservadores y curadores; ampliar los horizontes profesionales del medio museístico a través de la noción de trabajo en equipo desde la interculturalidad y transdisciplinariedad, desde su propio fundamento como institución y desde las necesidades de sus audiencias.

Hasta ahora, estos museos han invertido demasiados recursos en la lucha por imponer enfoques de una determinada disciplina sin lograr salir del sancto santorum del museo del siglo XIX, un museo de etnología hoy no debería hablarnos de los Incas, eso le corresponde a uno de arqueología, sino qué sentido tiene este grupo cultural en la contemporaneidad y al hacerlo, el pasado debe ser reapropiado en términos de intereses locales y reescrito en el presente desde el conflicto que producen las diversas perspectivas de los diferentes actores, porque el conflicto permite la negociación necesaria en el desarrollo de la convivencia, donde los museos a pesar de su autoridad, puedan incluir y asegurar un espacio más democrático donde su postura sea una más pero no la única, porque no existe DI mientras no exista transversalidad en los procesos.

El código de ética del ICOM afirma que los museos democráticos son en principio inclusores sociales y en este cometido deben incluir a las comunidades contemporáneas como mediadores sociales, en la medida en que los museos etnológicos exhiben su herencia cultural, no hacerlo es antiético y condenable; sin embargo, hasta ahora, la mayoría de museos optan por incluir comunidades como atracción folklórica en la programación del museo, pero no como constructores conjuntos del mensaje expositivo.

En este sentido, los MEE han tenido a buen recaudo privilegiar en sus exposiciones una alteridad andina extinta, de manera que la voz de los otros, ha quedado supeditada a la autoridad del museo que plantea las reglas del juego y los límites de negociación, asumiendo una representación mítica en torno a la RA donde ya no cabe la autoridad académica sino la inercia de los argumentos, cuando los museos temen que la voz del otro pueda desvirtuar el conocimiento y la aproximación que se pretende hacer sobre el objeto, por ello, la intervención de los otros se limita a cubrir ciertos propósitos, pero los grupos de interés no trabajan de manera continuada, se teme por ejemplo que las sabidurías ancestrales asumidas como *etno new age* y no como conocimientos por derecho propio desvirtúen el trabajo de una centuria de etnología europea.

Curiosamente, los MEE temen desvirtuar con el aporte externo la asumida seriedad y autoridad de los argumentos que presentan, pero no tienen problema en redefinir el patrimonio ajeno en términos de entreteniendo y consumo turístico, con las implicaciones éticas que representa hacerlo. Todas estas contradicciones, demuestran que los MEE son paradojas de sus propias construcciones teóricas, porque aun en el escenario polifónico, diverso y multicultural que proclaman ¿están realmente preparados para orquestar democrática y equitativamente las voces de los otros?

Bibliografía

ALCALDE, G; BOYA, J. y ROIGE I VENTURA, X. (2011). The new museums of society: redefining models, redefining identities. En ALCALDE, G; BOYA, J. y ROIGE I VENTURA, X. (Editors) *Museums of Today: The New Museums of Society*. Gerona: Documenta Universitaria.

ALDRICH, R. (2010). Colonial museums in Postcolonial Europe. En Thomas Dominic (ed), *Museums in Postcolonial Europe* (cap.1). Routledge Taylor & Francis: Kindle version.

ALONSO, L. (2012): Nueva museología: planteamientos y retos para el futuro. Madrid: Alianza.

AMES, M. M. (1992). *Cannibal tours and glass boxes: The anthropology of museums*. Vancouver:UBC Press.

BAXANDALL, M. (1991). Exhibiting intention: Some Preconditions of the visual display of culturally purposeful objects. En Karp, I. and Lavine, S. (eds). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display.*Washington:Smithsonian Institution Press. 33-42.

BETHENOD, M. (2006). A box of Glass and steele. [Suplemento]*Tribal Art Magazine*, 41 (II)

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*, *72*(254), 15-34.

CABELLO, M. P. (1993). El Museo de América. *Anales del Museo de América* (1), 11-21.

- (1994). De las antiguas colecciones americanas al actual Museo de América. *Boletín de la Anabad*, *44*(4), 177-202.

-(2001). La formación de las colecciones americanas en España: Evolución de los criterios. *Anales del Museo de América* (9), 303-318.

CHIRAC, J. (2006). *La guía del Museo Quai Branly.*Baume les Dames:Imprimerie Moderne de l´Est.

COMAS, J. (1974).*Cien años de congresos internacionales de americanistas. Ensayo histórico-crítico y bibliográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, (1968). *Actas y trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas 1932*, Vol 1, Nendeln, Liechtenstein : Kraus Reprint.

CONKLIN, A.L. (2013). *In the Museum of Man: Race, Anthropology, and Empire in France, 1850–1950.* Cornell University Press: Kindle Version.

CORBEY, R. (1993). Ethnographic Showcases, 1870-1930. *Cultural Anthropology* vol. 8 (3), 338-369.

DIAS, N. (1991). *Musèe D´Ethnographie du Trocadéro (1878-1908) Anthropologie et Muséologie en France*. París: Centre National de la Recherche Scientifique.

- (2008). Double erasures: rewriting the past at the Musée du quai Branly. *Social Anthropology*, *16*(3), 300-311.

GÄNGER, S. (2006) ¿La mirada imperialista? Los alemanes y la arqueología peruana. *Revista Histórica, PUCP.* Vol. 30, 69-90.

GARCÍA, L. (1999). *Historia de las misiones en la Amazonia Ecuatoriana*. Quito: Abya-Yala.

GARCÍA, M. C. (2002- 2003) *Imágenes transparentes. Exotismo versus identidad. Tipos y estereotipo del Perú decimonónico.* Catálogo de la exposición, Diciembre-Marzo, Museo de América.

GARCÍA, M.C; JIMÉNEZ F. (2009). Museo de América, mucho más que un museo. *Revista Artigrama*, (24), 83-118.

GOLDWATER, R.(2012).The development of Ethnological Museums. En Messias Carbonell Bettina (ed), *Museum Studies* (pp.158-163). Malaysia: Wiley-Blackwell Publications.

GÖTEBORGS ETNOGRAFISKA MUSEUM. (1994?). *Paracas Projektet. We need your wholehearted support and commitment*, [Brochure], Göteborg, Bokstaven texts & Montage AB.

GROGNET, F. (2012). Ethnology:A Science on Display. En Messias Carbonell Bettina (ed), *Museum Studies* (pp.163-168). Malaysia: Wiley-Blackwell Publications.

GUTIÉRREZ, M. (1998). Diálogo intercultural en el Museo: silencios, malentendidos y encasillados. *Anales del Museo de América* (6), 205-215.

HARRISON, J.D. (1993) Completing a circle: The spirit sings. En DYCK, N, Waldram, J.B (ed) *Anthropology: public policy and native peoples in Canada.* Montreal: McGill-Queen´s University Press.

HIGUERAS A. (2013)¿De qué hablamos cuando hablamos de participación comunitaria en la gestión del patrimonio cultural?.*Revista Argumentos*. Año 7(3), 18-25.

JULES-ROSETTE, B., FONTANA E. (2010). Le Musée d´art au Hasard´:responces of Black Paris to French museum culture. En Thomas Dominic(ed), *Museums in Postcolonial Europe*(cap.6). Routledge Taylor & Francis: Kindle version.

KARP, I. (1991). Culture and Representation. En Karp, I. and Lavine, S. (eds). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display.*Washington:Smithsonian Institution Press. 11-25

KARP, I. AND LAVINE, S. (eds). (1991). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display.*Washington:Smithsonian Institution Press.

LAURIÈRE, C. (2012) Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940). *Revista de Indias,* vol. LXXII, (254) 35-66.

L'ESTOILE, D. B. (2007). *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. *París: Flammarion*.

- (2008). The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies1. *Social Anthropology*, *16*(3), 267-279.

MARTIN, S. (2006). A place for Exchange and dialogue. [Suplemento]*Tribal Art Magazine,* 41 (IV)

MASON, P. (1998). *Infelicities: representations of the exotic*. Baltimore: JHU Press.

MIGNOLO, W. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En Castro-Gómez, S y Grosfoguel, R. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

- (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES. (1965). *Guía del Museo de América*. Madrid.

MUÑOZ, A. (2003). La formación de las colecciones arqueológicas sudamericanas en Göteborg: el período de Erland Nordenskiöld. *Anales del Museo de América* (11), 237-252.

MUSÈE DE L´HOMME (1987). *Chefs- d´œuvre du Musèe de L´Homme Anthropologie, Préhistoire, Ethnologie. Exposition du Cinquantenaire 1937-1987.* París.

MUSÉE DU QUAI BRANLY. (2006). *La guía del Museo Quai Branly.* Baume les Dames:Imprimerie Moderne de l´Est.

MUSEO ETNOLÓGICO DE GOTEMBURGO (1973). *Exótica: alrededor del Ecuador,* [texto para difusión radial] Documento interno. Museo de la Cultura del Mundo de Gotemburgo.

MUSÉUM ETHNOGRAPHIQUE DES MISSIONS SCIENTIFIQUES (1878). *Muséum Ethnographique des missions scientifiques. Rédigée par chacun des missionaires scientifiques sur les objets qu´il a rapportres.* París.

NIETO, M. (2010). *Americanismo y eurocentrismo: Alexander von Humboldt y su paso por el Nuevo Reino de Granada*. Universidad de los Andes, Vicerrectoría de Investigaciones, Bogotá: Ediciones Uniandes.

NORRIDGE, Z. (2010). Finding a home in Hackney? Reimagining narratives of slavery through a multicultural community museum space. En Thomas Dominic (ed), *Museums in Postcolonial Europe* (cap.3). Routledge Taylor & Francis: Kindle version.

PAZOS, Á. (1998). La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología. *Política y sociedad*. (27), 33.

PRESTEL MUSEUM GUIDE (2007). Ethnologisches Museum Berlin. Munich Germany.

PRICE, S. (2002). *Primitive art in civilized places*. Chicago and London: University of Chicago Press.

RIVIÈRE, G. H. (1968). My Experience at the Musée d'Ethnologie. *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 17-21.

ROJAS, M.M. (1992). *América Imaginaria.* Barcelona: Editorial Lumen S.A.

ROVIRA, S. (1993) El continente americano y su desarrollo cultural: Reflexiones en torno a una propuesta museográfica. *Anales del Museo de América* (1), 37-49.

ROY, C. (1992). *L'art à la source - tome I - Arts premiers, arts sauvages*. París: Gallimard.
SCHÁVELZON, D. (1994). La arqueología del imperialismo: la invasión francesa a México (1864-1867). *Mesoamérica*, *15*(28), 321-335.

SCHNEIDER, W.H., 1982. *An empire for the masses: The French popular image of Africa, 1870-1900*. Westport, CT: Greenwood Press.

SHELTON, A. A. (2011). Museums and Anthropologies: Practices and Narratives. In S. MacDonald (ed), *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 64-80.

STEVENS, M. (2010). Still the family secret? The representation of colonialism in the Cité nationale de l´histoire de l´immigration. En Thomas Dominic (ed), *Museums in Postcolonial Europe*(cap.8). Routledge Taylor & Francis: Kindle version.

THOMAS,D.(2010). Museums in postcolonial Europe: an introduction. En Thomas Dominic (ed), *Museums in Postcolonial Europe*. Routledge Taylor & Francis: Kindle version.

Tribal Art Magazine (2006). A Triumph for Tribal Art. [Suplemento]*Tribal Art Magazine,* 41.

VAN BROEKHOVEN,L. (2013). Ethnographic Heterotopia. En Ferracuti, S; Frasca, E;Larranzi, V.(Editors),*Beyond Modernity.Do Ethnography Museums need Ethnography?*(pp.91-99). Roma: Espera Libreria Archeologica.

VÉLEZ, P. (2007). *La historiografía americanista en España, 1755-1936.*(Vol. 4). Madrid: Iberoamericana Editorial.

VIREY, J.J. (1824). *Histoire naturelle* du *genre humain*, Tomo II, París.

YAMAGUCHI, M. (1991) The poetics of Exhibition in Japanese Culture. En Karp, I. and Lavine, S. (eds). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display.*Washington:Smithsonian Institution . 57-68.

LINKOGRAFIA

BARNES, A.J., CHRUSCIEL ANNA., HOULBERG , M. LEE, J., LLERAS, C., OTTEVANGER ,J., WOODHAM,A.,(eds). [2008] MUSEOLOGICAL REVIEW . (13) Leicester University. [En línea] Disponible en: https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/documents/museologicalreview/MR-13-2008.pdf [Consultado el 15/04/2015]

CABELLO, M.P (1994, octubre 12). Un paseo americano por Madrid debe empezar por el museo. (C. Lafuente, Entrevistador) [entrevista de prensa]. Diario el País. [En línea] Disponible en: http://elpais.com/diario/1994/10/12/madrid/781964675_850215.html [Consultado el 22/01/2015].

CANADIAN GOVERNMENT, Constitution Act (1982). [En línea] Disponible en:http://laws-lois.justice.gc.ca/PDF/CONST_E.pdf [Consultado el 08/01/2015].

CAREY M. (1998). Exhibition Reviews. Journal of Museum Ethnography. No.10. MEG Conference 1997: Inter-Active: World Cultures and Museum Education . pp131-135. [En línea] Disponible en: http://www.jstor.org/discover/10.2307/40793611?uid=3737952&uid=2&uid=4&sid=21106824587423 [Consultado el 20/03/2015].

CLIFFORD, J (2007). Quai Branly in Process. MIT Press Journals. [En línea] Disponible en: http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.120.1.3 [Consultado el 15/03/2015].

COLLIS, D. (2010, noviembre 21). Yale le devuelve piezas arqueológicas a Perú. BBC Mundo. [En línea] Disponible en:http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2010/11/101121_yale_devuelve_peru_cr.shtml [Consultado el 20/03/2015].

COMMONWEALTH GOVERNMENT OF AUSTRALIA (1984) Aboriginal and Torres Strait Islander Heritage Protection Act de Australia Act No. 25 de junio. [En línea] Disponible en: http://www.comlaw.gov.au/Details/C2010C00807 [Consultado el 08/01/2015].

COMUNIDAD ANDINA (2004). Decisión 588 [En línea] Disponible en: http://www.sice.oas.org/trade/junac/decisiones/DEC588s.asp [Consultado el 24/02/2015].

CORREA. R. (2007). Declaratoria del Estado de Emergencia en el sector de Patrimonio Cultural, Registro Oficial n°816. 21 de Diciembre. [En línea] Disponible en: http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/leyes/leyes-nacionales/512-declaratoria-del-estado-de-emergencia-en-el-sector-de-patrimonio-cultural [Consultado el 17/03/2015].

DIARIO ABC. (1994, Octubre 13). Los Reyes inauguran el Museo de América, cerrado desde hace trece años Madrid consolida su vocación de puente cultural con Iberoamérica. *CULTURA ABC* . [En línea] Disponible en: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1994/10/13/053.html [Consultado el 20/03/2015].

DUPAIGNE, B. (novembere décembre 1997). Le “Musée de L´Homme”, un monstre administratif. La Revue administrative 50e Année, No. 300, pp. 647-655. Presses Universitaires de France [En línea] Disponible en: http://www.jstor.org/stable/40771026 [Consultado el 26/04/2015].

ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA (2009). Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia. [En línea] Disponible en: http://www.ncpe.org.bo/ [Consultado el 24/02/2015].

GUPTA, A., FERGUSON, J. (2008). Más allá de la" cultura": espacio, identidad y las políticas de la diferencia. Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología, (7), 233-256. [En línea] Disponible en: http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n7/n7a11.pdf [Consultado el 08/01/2015].

IBRAM (2012). Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972. [En línea] Disponible en: http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf [Consultado el 14/01/2015].

ICOM (1996). Declaración de Cuenca. [En línea] Disponible en: unesdoc.unesco.org/images/0011/001187/118783so.pdf [Consultado el 24/02/2015].

- (2004). Código de deontología del ICOM para los museos. [En línea] Disponible en: archives.icom.museum/codigo.html [Consultado el 12/01/2015].
- (2007). 22ª Asamblea General Viena (Austria), [En línea] Disponible en: http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/vienna-2007/L/1/ [Consultado el 12/01/2015].

IFACCA(2009). Achieving Intercultural Dialogue through the Arts and Culture? Concepts, Policies, Programmes, Practices. D’ART REPORT NO 39. [En línea] Disponible en: media.ifacca.org/files/D'Art39Final.pdf [Consultado el 10/01/2015].

LABORATORIO PERMANENTE DE PÚBLICO DE MUSEOS. (2010). Conociendo a nuestros visitantes. Museo de América. Estudios de público en museos del Ministerio de Cultura. MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA. [En línea] Disponible en: http://es.calameo.com/read/000075335330ed789be52 [Consultado el 25/02/2015].

MARTIN, A. (2011). Quai Branly museum and the aesthetic of otherness. North Street Review: Arts and Visual Culture, 15, 53-63. [En línea] Disponible en: https://www.st-andrews.ac.uk/media/school-of-art-history/pdfs/journalofahandms/quaibranly.pdf [Consultado el 02/04/2015].

MÉNDEZ, C. (1995). Incas Sí, indios no. Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú. Documento de trabajo No.56 IEP. Serie Historia No 10. [En línea] Disponible en: http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iep/ddt056.pdf [Consultado el 12/02/2015].

MUÑOZ, A. (2011). From Curiosa to World Culture. The History of the Latin American Collections at the Museum of World Culture in Sweden [PHD Thesis]. University of Gothemburg Faculty of Arts. Department of Historical Studies. [En línea] Disponible en: http://hdl.handle.net/2077/25554 [Consultado el 16/01/2015].

MUSÉE DU QUAI BRANLY (2012). Rapport d´activité. [En línea] Disponible en: www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/pdf/.../ra_mqb_2013.pdf [Consultado el 07/04/2015].

REVISTA LA RAZÓN. Museo suizo ve que procesión de la illa del Ekeko vulnera acuerdo, 14 de enero de 2015. [En línea] Disponible en:http://www.la-razon.com/index.php?_url=/la_revista/Museo-procesion-Ekeko-vulnera-acuerdo_0_2198780180.html [Consultado el 20/03/2015].

REPÚBLICA DEL ECUADOR, (2008). Constitución Política del Ecuador. [En línea] Disponible en: www.asambleanacional.gov.ec/documentos/constitucion_de_bolsillo.pdf [Consultado el 24/02/2015].

REPÚBLICA DEL PERÚ (1993). Constitución Política del Perú. [En línea] Disponible en: http://pdba.georgetown.edu/Parties/Peru/Leyes/constitucion.pdf [Consultado el 24/02/2015].

ROIGÉ, X. (2007). Museos etnológicos: entre la crisis y la redefinición.Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia, (09). [En línea] Disponible en: www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Roige.htm [Consultado el 26/01/2015].

ROIGÉ, X; FERNANDEZ, E. y ARRIETA, I. (coords.) [2008] El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate. Serie, XI Congreso de Antropología de la FAAEE, Donostia, Ankulegi Antropologia Elkartea [En línea] Disponible en: www.ankulegi.org. [Consultado el 05/11/2014].

UNESCO. (1950). La Cuestión racial; Vol.:3; [En línea] Disponible en: unesdoc.unesco.org/images/0012/001282/128289so.pdf [Consultado el 12/01/2015].

- (1970). Convención sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales, adoptado en la Conferencia General en su 16th sesión, París, 14 de noviembre. [En línea] Disponible en: http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/1970-convention/text-of-the-convention/ [Consultado el 08/01/2015].
- (1972). Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. [En línea] Disponible en: whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf [Consultado el 24/02/2015].

UNIDROIT (1995). Convenio UNIDROIT sobre los bienes culturales robados o exportados ilícitamente. En Roma, 24 de junio, 1995. [En línea] Disponible en: www.unidroit.org/spanish/.../1995culturalproperty-convention-sp.pdf [Consultado el 24/02/2015].

U.S GOVERNMENT (1990). Native American Graves Protection and Repatriation Act, 104 STAT. 3048 PUBLIC LAW 101-601--NOV. 16, 1990. [En línea] Disponible en: http://www.nps.gov/nagpra/mandates/25usc3001etseq.htm [Consultado el 08/01/2015].

VÄRLDSKULTURMUSEERNA ÅRSREDOVISNING 2014. (2015). [En línea] Disponible en: http://www.varldskulturmuseerna.se/Documents/varldskulturmuseerna/SMVK_AR_2014.pdf [Consultado el 17/03/2015].

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Indios “Onas”, llevados a París por Mr.Maitre en 1889. Wikimedia Commos. [En línea] Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Indios_Onas_llevados_a_Par%C3%ADs_por_Maitre_en_1889.JPG [Consultado el 12/01/2015].

Figura 2: Vista exterior del Museo de Etnografía de Trocadéro, 3 de julio de 1930. N° de gestión : PP0001278, Musée du Quai Branly- Médiathèque.

Figura3: VIREY, J.J. (1824). Ilustración No. 8. Histoire naturelle du genre humain, Tomo II, París.

Figura 4: Paúl Rivet en la Hacienda “Isa Vieja”, (Ingapirca) 1904. Archivo particular de José Luis Espinoza. Cuenca-Ecuador.

Figura 5: Salesiano Carlos Crespi con su colección arqueológica. Archivo histórico Fotográfico, Código: AHF5643, Museo Pumapungo. Cuenca-Ecuador.

Figura 6: Europa sostenida por África y América. William Blake, 1796. Wikimedia Commons. [En línea] Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Blake-Europe_Supported_By_Africa_and_America_1796.png [Consultado el 12/01/2015].

Figura 7: Ilustración de “Les Incas, ou la destruction de l´empire du Pérou”. M. Marmontel, 1777. Wikimedia Commons. [En linea] Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois-Marmontel-Les-Incas_MG_9023.tif?uselang=es [Consultado el 18/01/2015].

Figura 8: Armario de exposición con objetos de la Amazonía (1900). Museo etnológico de Berlín. Prestel Museum Guide.(2007) ethnologisches Museum Berlin. Munich Germany.

Figura 9: “Les Arts anciens de l´Amérique”, Sala 5, Mayo-junio 1928. Pabellón de Marsa. N° de gestión: PP0001288 Musée du Quai Branly – Médiathèque .

Figura 10: “Sala de los tesoros” por Louis Laniepce 1934. N° de gestión: PP0001263 Musée du Quai Branly – Médiathèque .

Figura 11. “Sala de artes y técnica”, Vitrina de las artes de fuego:La cerámica.1960-1962. N° de gestión: PP0093974.1 Musée du Quai Branly – Médiathèque .

Figura 12: Mapa etnográfico de Sudamérica, Museo Etnográfico de Gotemburgo, 1948. Número de catálogo: 10.512 Museo de la Cultura del Mundo Gotemburgo.

Figura 13: Foto y negativo para la exposición “Chile en un punto ardiente”1974. El texto hace referencia a la muerte de Allende y las repercusiones para los indígenas. Archivo fotográfico sin código. Museo de la Cultura del Mundo Gotemburgo.

Figura 14: Monseñor Comin con indígenas shuar (entre 1914-1925). Foto Serrano. Cuenca-Ecuador.

Figura 15: Sala de Arte Prehispánico 1965. Código Domus: MAMFFD00119_R Museo de América.

Figura 16: Sala de Arte Virreinal 1965. Código Domus: MAMFFD00106_R Museo de América.

Figura 17: Vitrina con tzantzas 1965. Código Domus: MAMFFD00394_R Museo de América.

Figura 18: El conocimiento de América, gabinete de curiosidades. Fotografía de la autora.

Figura 19: La Realidad de América, el antiguo Perú. Fotografía de la autora.

Figura 20: Objetos incas. La realidad de América. Antiguo Perú. Fotografía de la autora

Figura 21: La Sociedad de América. Detalle de la vitrina del matrimonio. Fotografía de la autora.

Figura 22: ámbito de la religión de América. Fotografía de la autora.

Figura 23: Exhibición de la momia Paracas 1965. Código Domus: MAMFFD00147_R Museo de América.

Figura 24: Exhibición de la momia Paracas 2015. Fotografía de la autora.

Figura 25: Serie de Las Castas de América. Fotografía de la autora.

Figura 26: Sala de arqueología peruana. 1924. Numero de catálogo 6.584. Museo culturas del mundo.

Figura 27: Interior del edificio del MCMG. Fotografía de la autora.

Figura 28: Sala de las Aves 1924. Número de catálogo 9.141. Museo de las culturas del mundo.

Figura 29: Explicación didáctica de la técnica de tejido Aymara en telar. 1948. Número de catálogo 10.512. Museo de las culturas del mundo.

Figura 30: Vitrina de la cultura Nasca. Número de catálogo 15.511. Museo de las culturas del mundo.

Figura 31: Exposición sobre los desastres naturales en el Perú 1970. Número de catálogo 18.003. Museo de las culturas del mundo.

Figura 32: Exposición Bolivia, corazón de Latinoamérica 1983. Número de catálogo 20.698. Museo de las culturas del mundo.

Figura 33: Sala de Sudamérica. Exposición Exótica:alrededor del Ecuador. 1973. Número de catálogo 18.817. Museo de las culturas del mundo.

Figura 34: Exposición permanente. Latinoamérica 1994-1999. Negativo. Archivo fotográfico. Museo de las culturas del mundo.

Figura 35: Exposición Whipala. Identidad en conflicto. Fotografía de la autora.

Figura 36: La Whipala, objeto central de la exposición. Fotografía de la autora.

Figura 37: Exposición Magasin, detalle de los objetos andinos ubicados en la parte baja. Fotografía de la autora.

Figura 38: Objetos de la colección Niño Korín expuesto para la exhibición Whipala. Fotografía de la autora.

Figura 39: Diversos participantes de la exposición Whipala. Fotografías de la autora.

Figura 40: Vista de la sala de América. MET. No gestión: PV0030535 .Musée du Quai Branly– Médiathèque.

Figura 41: MET. Presentación de una vitrine en presencia del presidente de la república GAston Dommergue, Dr. River, Amiral Dupetit Thouars. N° de gestión: PV0066310 . Musée du Quai Branly– Médiathèque.

Figura 42: Fachada del MQB. Fotografía de la autora.

Figura 43: Vista de la sala de América 1895. MET. N° de gestión: PP0001272 . Musée du Quai Branly– Médiathèque.

Figura 44: Acceso a la sala de América. MDH. N° de gestión: PP0001658 . Musée du Quai Branly– Médiathèque.

Figura 45: Detalle de recurso didáctico MDH. N° de gestión: PP0090463 .Musée du Quai Branly– Médiathèque.

Figura 46: Vitrina de cerámica Nasca. MDH. N° de gestión: PP0001392 . Musée du Quai Branly– Médiathèque.

Figura 47: Cerámica Moche. Vitrina de los rituales de sacrificio y muerte. Fotografía de la autora.

Figura 48: Cerámica Tiahuanaco-Wari. Vitrina del naturalismo y la estilización. Fotografía de la autora.

Figura 49: Touchscreen que presenta las diferentes visiones sobre la cosmogonía y sacrificios andinos. Fotografía de la autora.

Figura 50: Vitrina de la Sala de América, Museo Etnológico de Hamburgo, 1931. N° de gestión: PP0017083 . Musée du Quai Branly– Médiathèque.

Figura 51: Vitrina de la Sala de Sudamérica MEAF. Fotografía de la autora.

Figura 52: Oro precolombino en las exposiciones permanentes de los MEE. Fotografías de la autora.

Figura 53: Exhibición de cabezas trofeo en los MEE. Fotografías de la autora.

Figura 54: Recursos contextuales, ámbitos de la Amazonía. Fotografías de la autora.

Figura 55: Tipos de montajes museográficos de los MEE. Fotografías de la autora.

Figura 56: Recursos museográficos visuales. Fotografías de la autora.

Figura 57: Representación contemporánea de la moda en África. MEB. Fotografía de la autora.

Figura 58: Representación de la forma de vida de los indígenas norteamericanos. 1971.

Figura 59: Representación de la vida de los indígenas norteamericanos. ETM. Fotografía de la autora.

Figura 60: Distribución de exposiciones en el MET, 1931. Boletín semestral del Museo de Etnografía de Trocadéro. Enero 1931.

Figura 61: Distribución de exposiciones por continentes en los MEE. Fotografías de la autora.

Figura 61: MCMB. Plano de distribución de ámbitos expositivos. Folleto informativo. Museo de las culturas del Mon.

Figura 62: MEB. Plano de distribución de ámbitos. PRESTEL MUSEUM GUIDE (2007). Ethnologisches Museum Berlin. Munich Germany.

Figura 63: MDA. Plano de distribución de ámbitos. Folleto informativo.

Figura 64: MQB. Plano de distribución de ámbitos. MUSÉE DU QUAI BRANLY. (2006). *La guía del Museo Quai Branly*. Baume les Dames:Imprimerie Moderne de l´Est.

Figura 65: ETM. Plano de distribución de ámbitos. Folleto informativo. Världskulturmuseerna

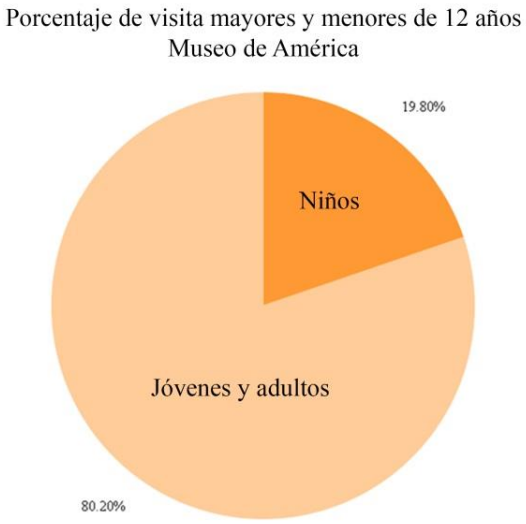
Figura 66: Tropenmuseum. Plano de distribución de ámbitos. Tropenmuseum visitors guide.

Anexos

Anexo 1: Cifras de público

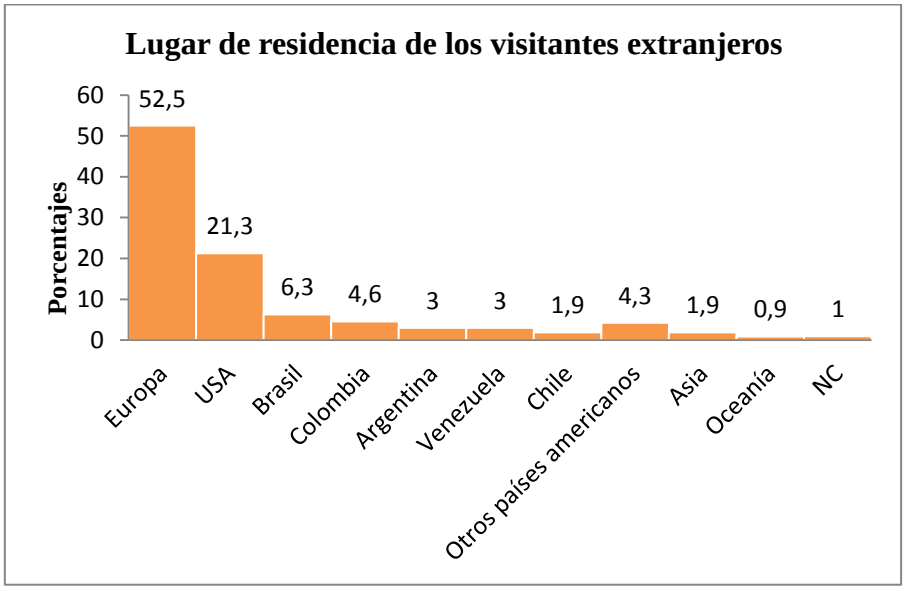
Museo de América

Gráfico 1



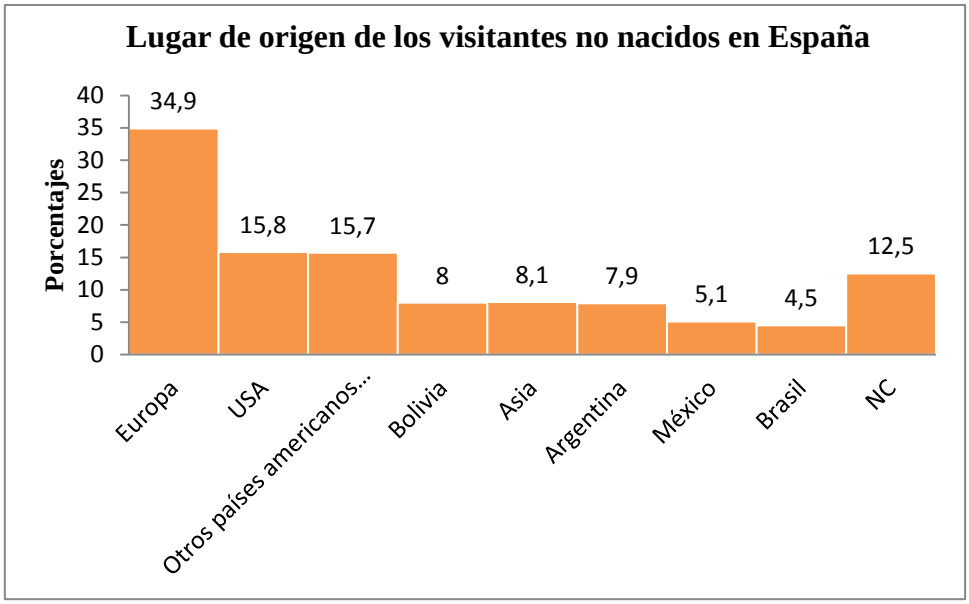
Fuente: Laboratorio permanente de público de museos. (2010). Conociendo a nuestros visitantes. Museo de América. Estudios de público en museos del ministerio de cultura de España.
Elaboración: la autora.

Gráfico 2



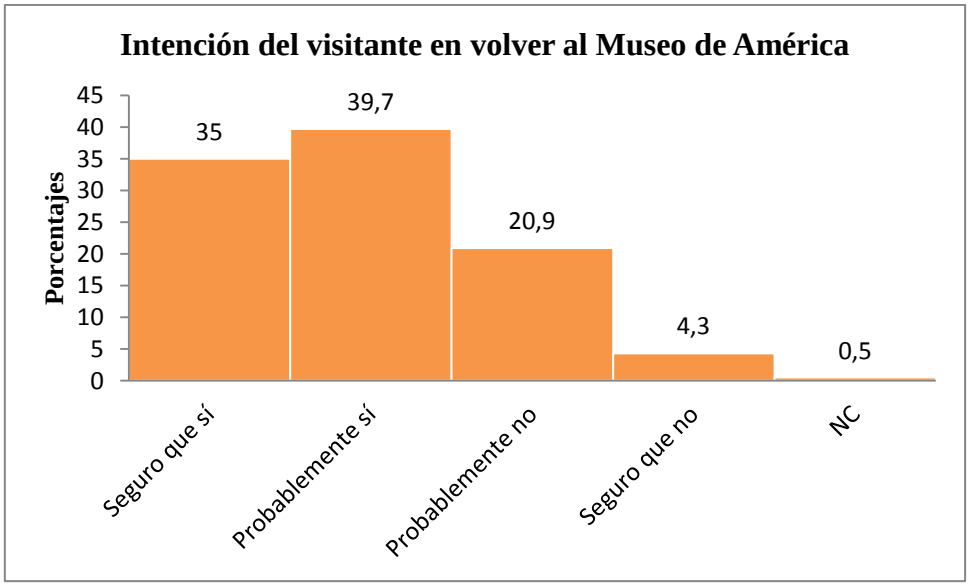
Fuente: Adaptado de Laboratorio permanente de público de museos. (2010). Conociendo a nuestros visitantes. Museo de América. Estudios de público en museos del ministerio de cultura de España.
Elaboración: la autora.

Gráfico 3



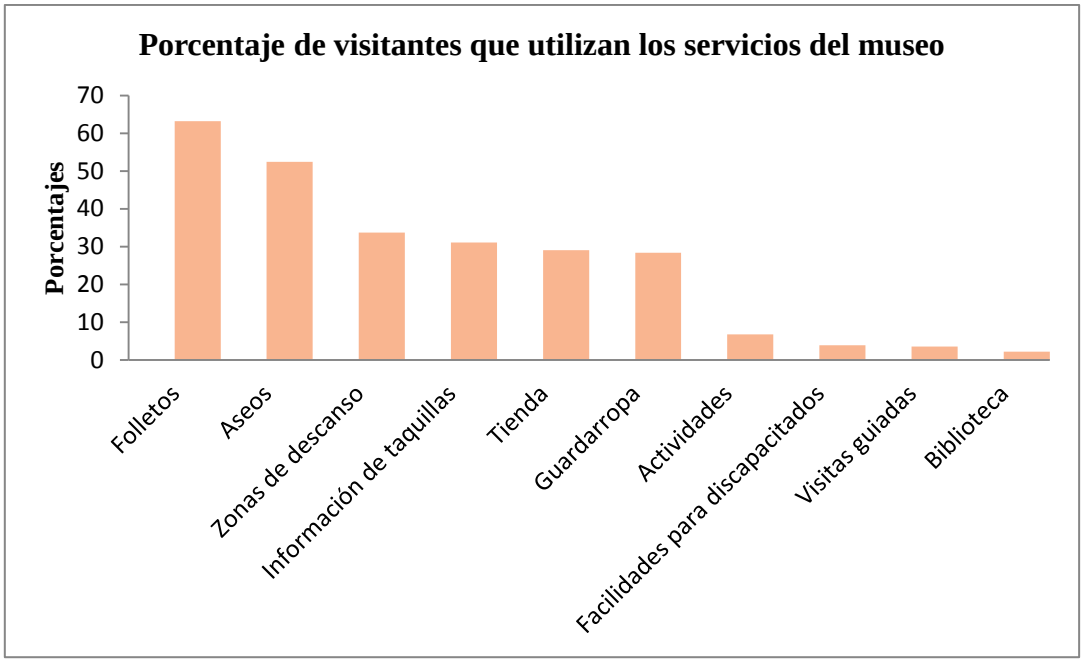
Fuente: Adaptado de Laboratorio permanente de público de museos. (2010). Conociendo a nuestros visitantes. Museo de América. Estudios de público en museos del ministerio de cultura de España. Elaboración: la autora.

Gráfico 4



Fuente: Adaptado de Laboratorio permanente de público de museos. (2010). Conociendo a nuestros visitantes. Museo de América. Estudios de público en museos del ministerio de cultura de España. Elaboración: la autora.

Gráfico 5



Fuente: Adaptado de Laboratorio permanente de público de museos. (2010). Conociendo a nuestros visitantes. Museo de América. Estudios de público en museos del ministerio de cultura de España. Elaboración: la autora.

Gráfico 6

Fuente: Adaptado de Laboratorio permanente de público de museos. (2010). Conociendo a nuestros visitantes. Museo de América. Estudios de público en museos del ministerio de cultura de España. Elaboración: la autora.

Museo de la Cultura del Mundo de Gotemburgo

Total de visitas a las exposiciones	**47.096**
Niños y jóvenes (incluidos grupos escolares)	18. 837
Porcentaje Niños y jóvenes (incluidos grupos escolares)	40%
Adultos	28. 259
Porcentaje de adultos	60%
No. De participantes en actividades (115 Programas)	12.803
Total de visitas al restaurante del museo	115.904
Total de visitas	163.000

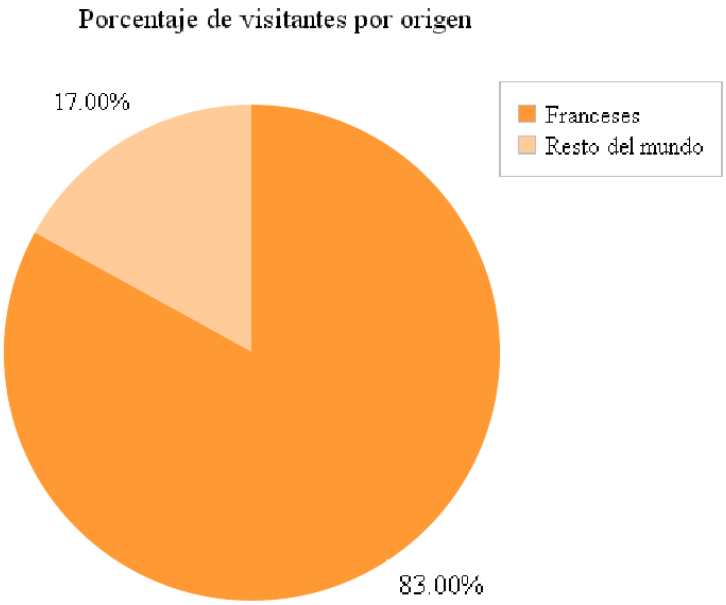
Tabla 4: Cifras de los visitantes del MCMG del año 2014.
Fuente: Adaptado de Världskulturmuseerna Årsredovisning 2014. Världskulturmuseerna (2015).

Musée du Quai Branly

Total de visitas	**1.31 millones**
Porcentaje de visita a la exposición permanente	44%
Porcentaje de personas que regresarían al museo	76%
Porcentaje de satisfacción	95%
Porcentaje de visita autónoma	60%

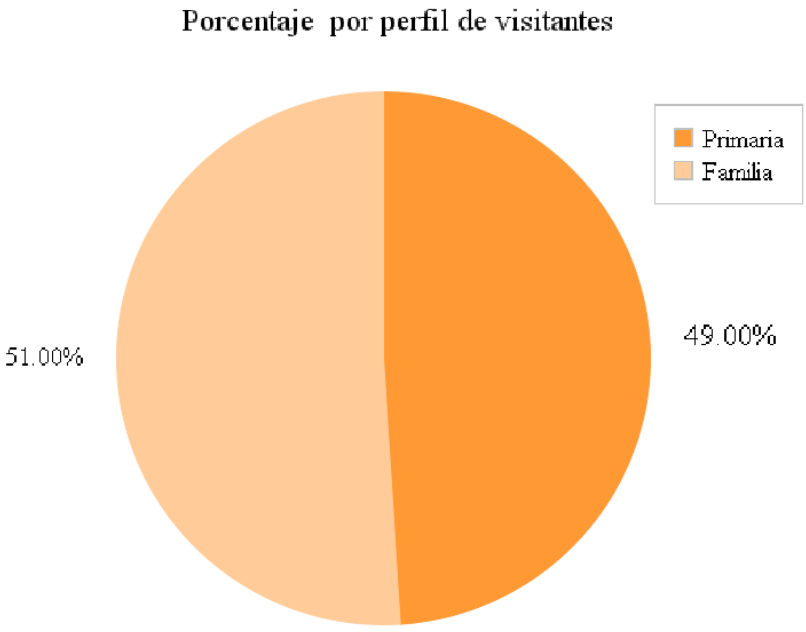
Tabla 5: Cifras de visitantes. Museo Quai Branly 2012.
Fuente: Adaptado de Rapport d´activité. Musée du Quai Branly (2012).

Gráfico 7



Fuente: Rapport d´activité. Musée du Quai Branly (2012).
Elaboración: la autora.

Gráfico 8



Fuente: Rapport d´activité. Musée du Quai Branly (2012).
Elaboración: la autora.

Anexo 2: Plan estratégico MCMG

Misión	Exhibir y experimentar las culturas del mundo, especialmente aquellas de fuera de Suecia. Documentar y realzar las diferentes manifestaciones y condiciones culturales, sus semejanzas y diferencias, histórica y contemporáneamente, nacional e internacionalmente.	**Estrategias de cumplimiento**
		Promover el conocimiento interdisciplinario y actividades públicas en varias formas.
Visión	Contribuir al uso del patrimonio cultural como fuerza activa y positiva en la promoción del desarrollo global sustentable.	Los museos deben ser internacionales, atractivos, creíbles, challenging y relevantes.
Objetivo Específico	Contribuir al progreso social igualitario, respetuoso y tolerante, donde la diversidad es vista y utilizada como fuerza positiva.	Trabajar sistemáticamente con actores e instituciones del sector cultural y social.
Objetivos generales	• Aumentar el número de visitantes a niños y jóvenes. • Desarrollar la perspectiva del niño. • Aumentar la accesibilidad de las colecciones digitales. • Aumentar el acceso físico a las colecciones. • Fortalecer las alianzas internacionales. • Aumentar el conocimiento de las colecciones que gestionamos. • Aumentar la perspectiva regional.	1. Llevar en el mundo a las audiencias a través del diálogo. 2. Mostrar el patrimonio mundial históricamente y en la actualidad. 3. Construir audiencias Enfocar las funciones del museo hacia los principales destinatarios los niños / familias,public general. Entender las necesidades de las audiencias. 4. Desarrollar recursos a través del uso efectivo de las instalaciones para crear oportunidades, cambios y cumplir metas. Crear seguridad a través de la claridad de tareas y mandatos. 5. Crear actividades interesantes y emocionantes, basadas en decisions conscientes de las necesidades del public. 6. Atraer más visitantes para ofrecer mejores experiencias para el public.
Valores (exclusivos del museo)	Compromiso – con el mundo, los visitantes y sus preguntas. Exploración- curiosa, creativa, de aprendizaje. Inclusión- apertura, diálogo, democracia. Transfronterización - emoción, valor, para todos los sentidos Fortaleza - esperanza, energía juego y diversión	A través de todas las actividades del museo.

Tabla 6: Plan estratégico de los Museos de la Cultura del Mundo.
Fuente: Adaptado de Världskulturmuseerna Årsredovisning 2014. Världskulturmuseerna (2015).

ANEXO 3: Cifras de colecciones del MCMG

Origen	Colecciones Arqueológicas	Colecciones Etnográficas
América del Sur	31.389	17.481
América Central	7.566	3.265
Groenlandia	1.577	536
América del Norte	1.429	1.133
Caribe	833	1
África	817	11.080
Asia	313	10.455
Australia	5	469
Oceanía	0	4.847
Europa	0	1.455
Total	43929	50722

Tabla 7: Número aproximado de objetos registrados en el MCMG. Fuente: Adaptado de Muñoz, 2003.

ANEXO 4: Tablas de colecciones del MQB por continente y región.

Continente	Total objetos
Europa	42823
África	229.121
Asia	182.844
Oceanía	35.605
América	164.235
Total	654.628

Tabla 8: Número de objetos por continente. Fuente: Adaptado de la información Web del Musée du Quai Branly. [En línea] Disponible en: http://collections.quaibranly.fr/ [Consultado el 04/04/2015].

País	Total Objetos
Perú	28.187
Chile	15.316
Argentina	7.375
Bolivia	5.957
Colombia	5.243
Ecuador	5.239
Venezuela	3.180
Total	70.497

Tabla 9: Número de objetos por país andino. Fuente: Adaptado de la información Web del Musée du Quai Branly. [En línea] Disponible en: http://collections.quaibranly.fr/ [Consultado el 04/04/2015].

Anexo 5: Distribución de exposiciones en el MET, 1931.

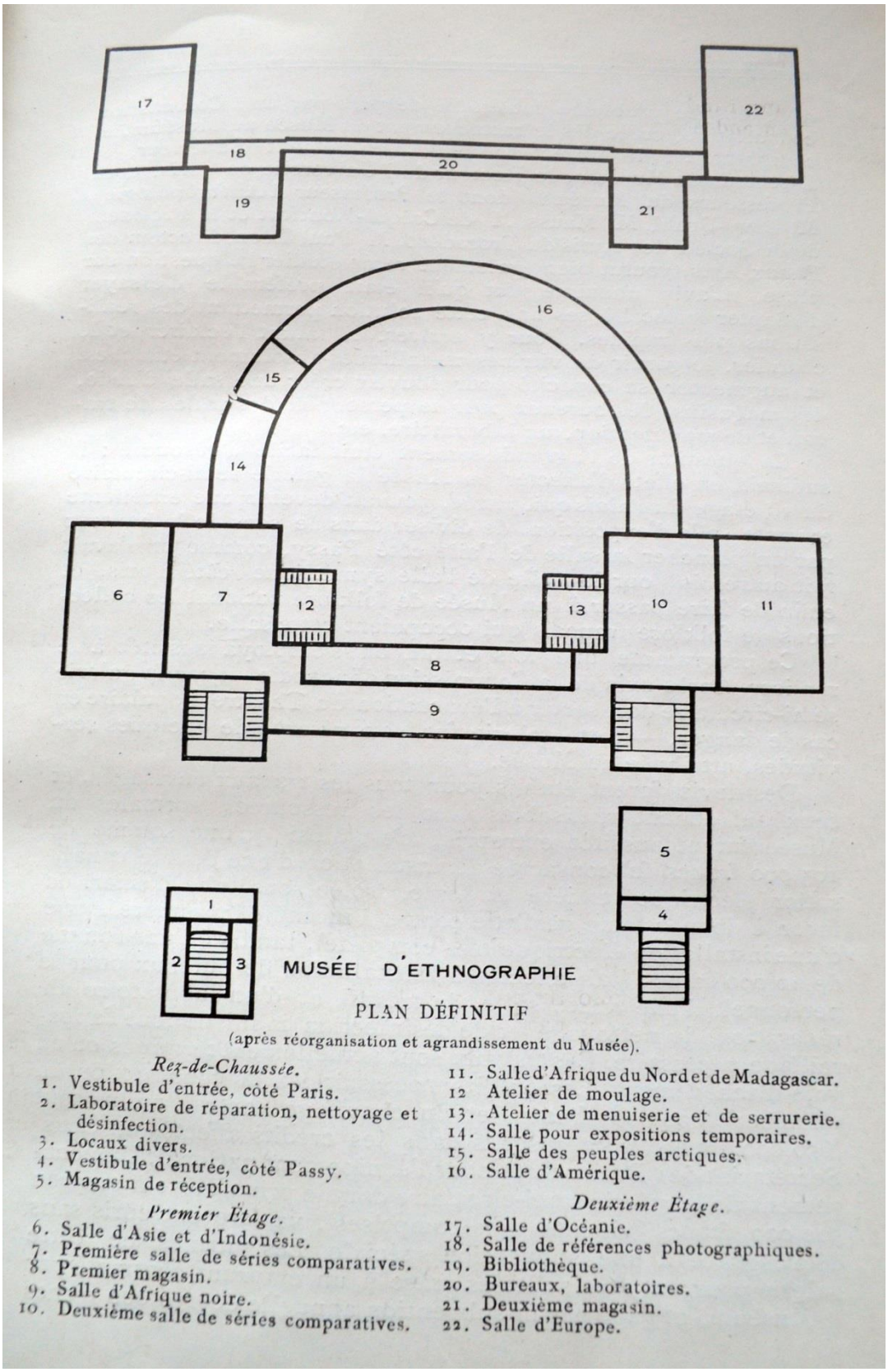


Figura 60: Distribución de exposiciones en el MET, 1931. Boletín semestral del Museo de Etnografía de Trocadéro. Enero 1931.

Anexo 6: Distribución de ámbitos por continentes en los MEE

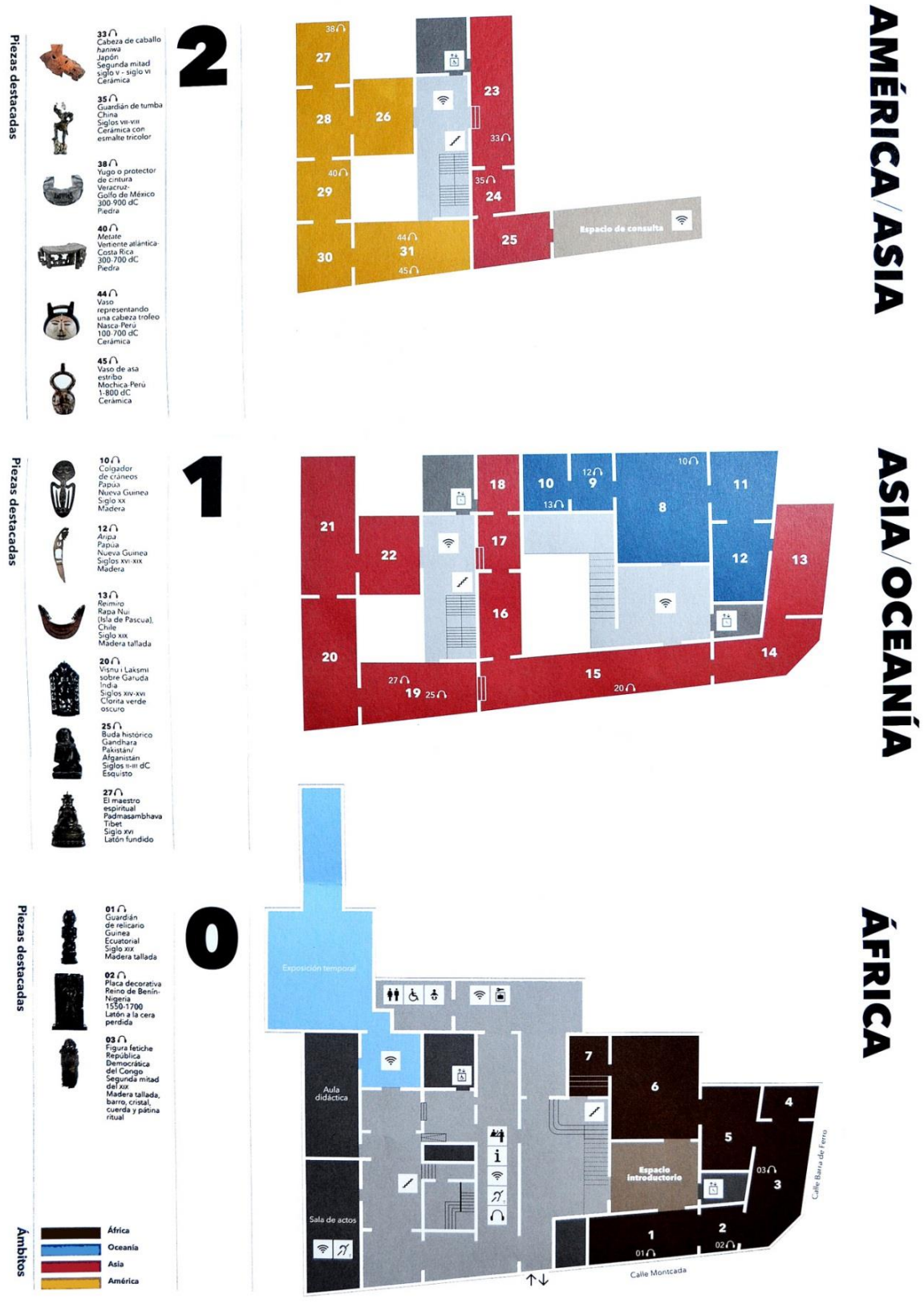


Figura 61: MCMB. Plano de distribución de ámbitos expositivos.

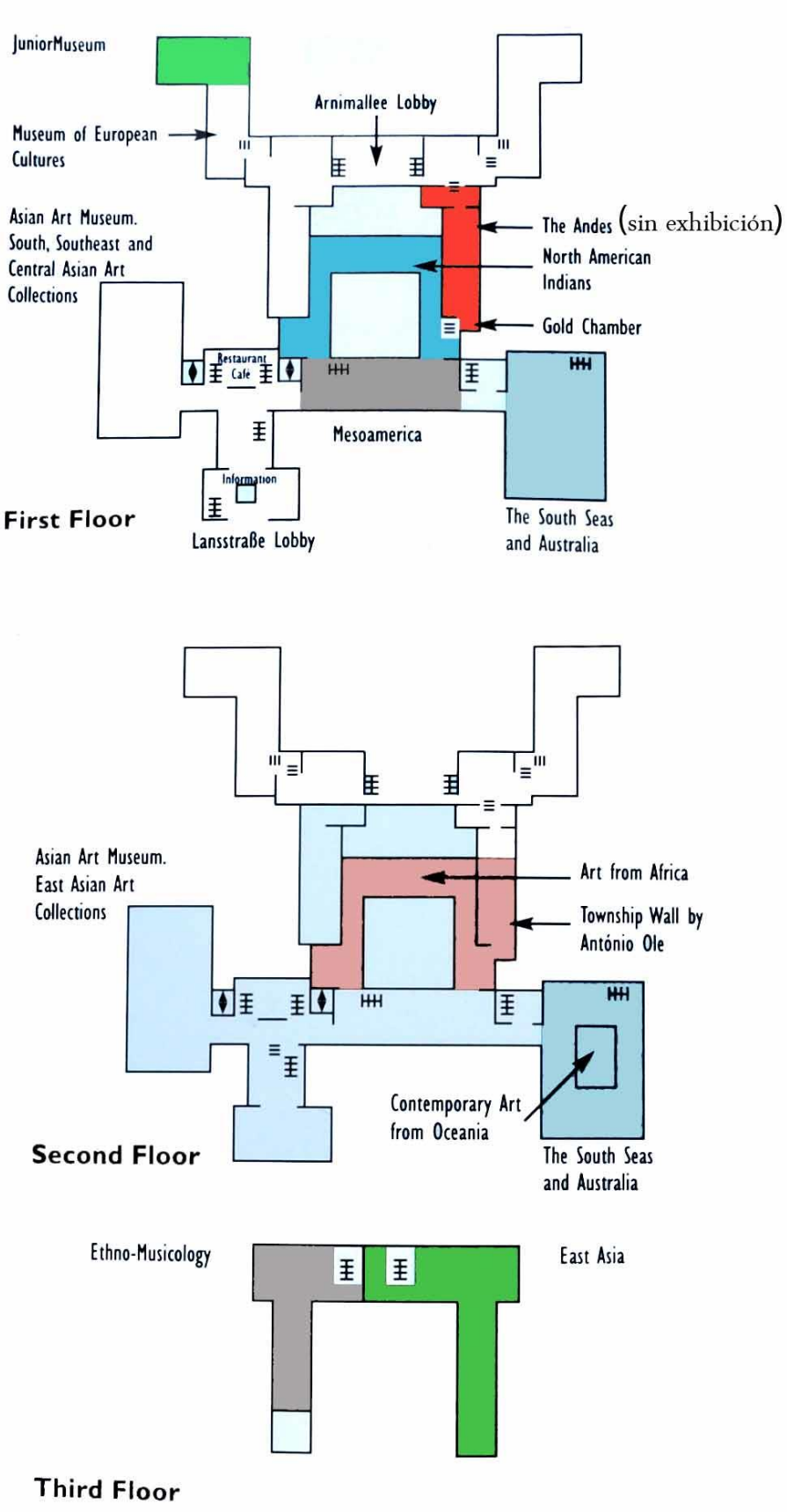


Figura 62: MEB. Plano de distribución de ámbitos.

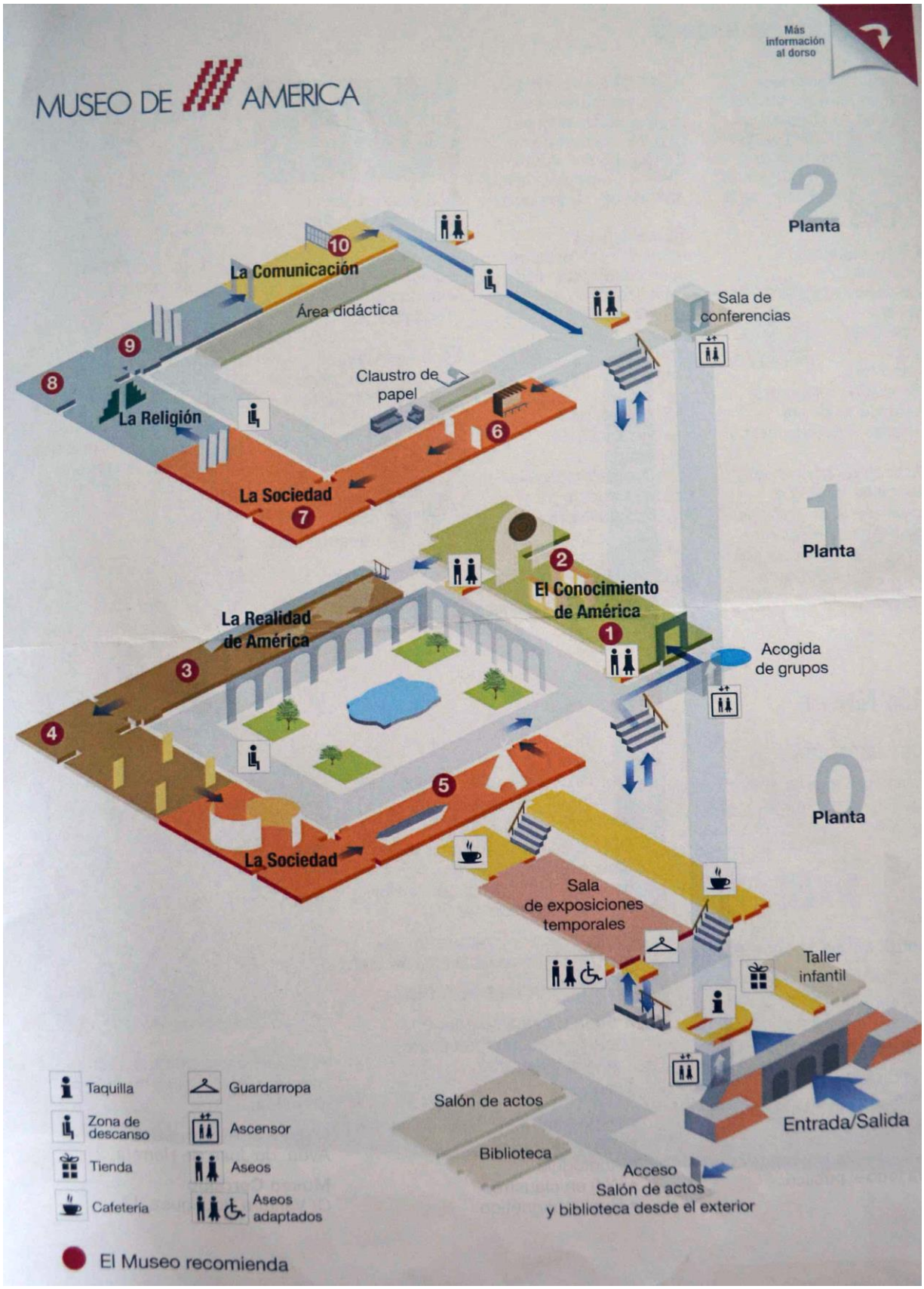


Figura 63: MDA. Plano de distribución de ámbitos.

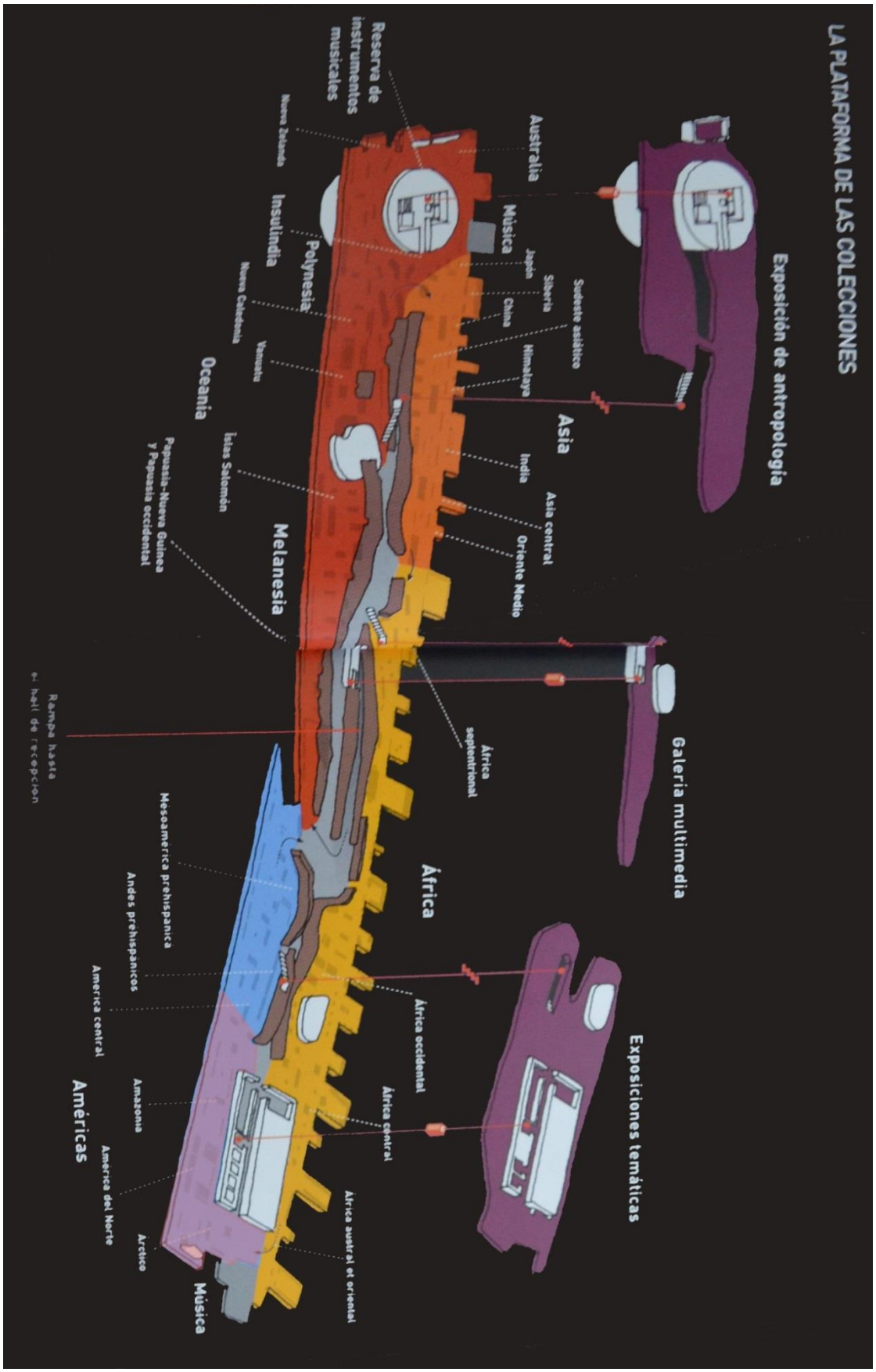


Figura 64: MQB. Plano de distribución de ámbitos.

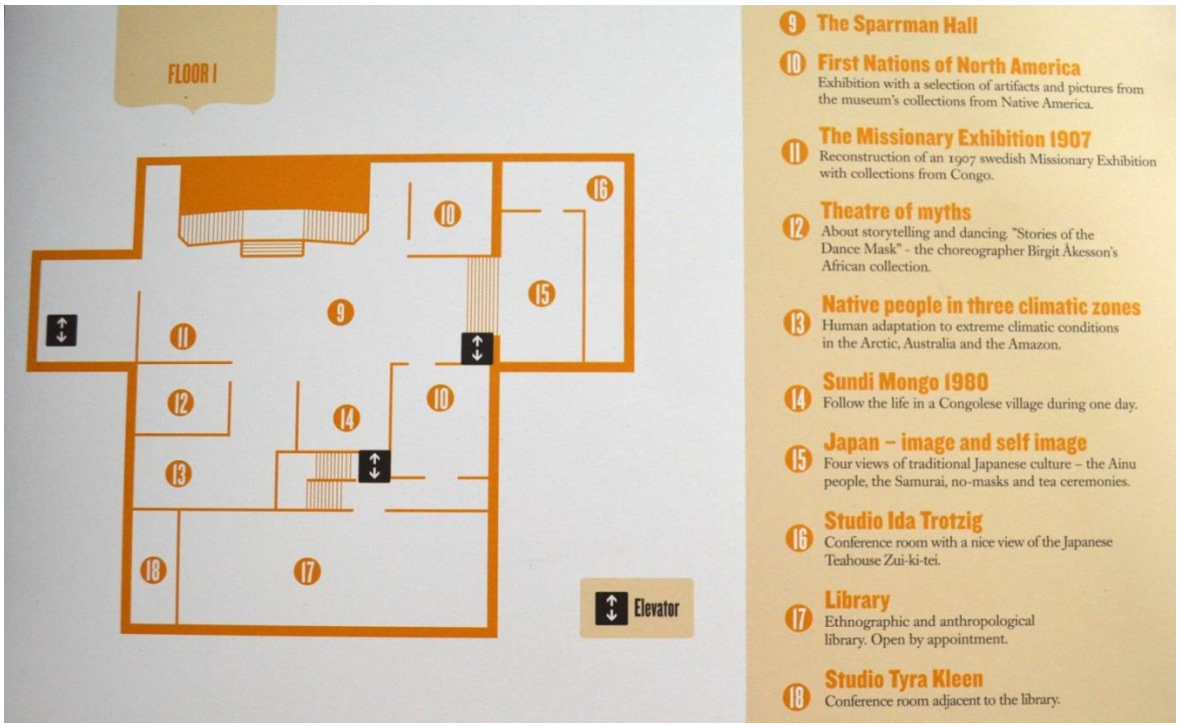


Figura 65: ETM. Plano de distribución de ámbitos.

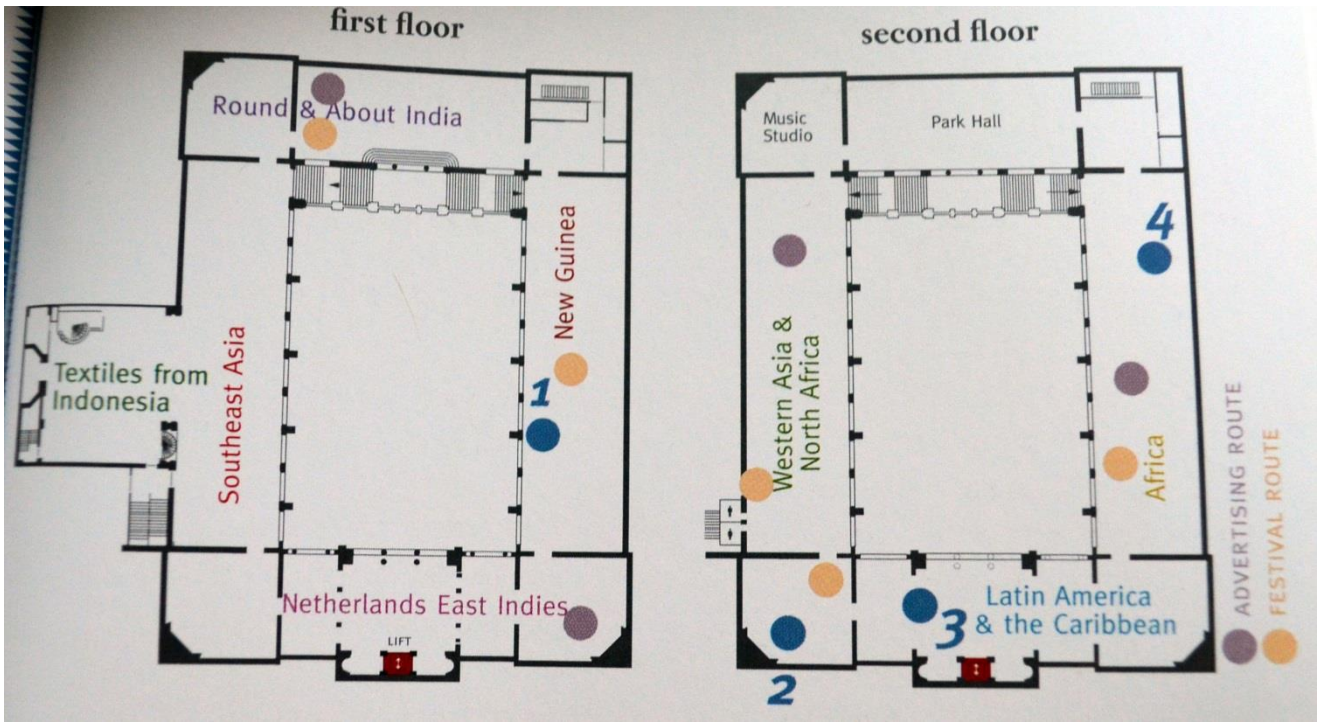


Figura 66: Tropenmuseum. Plano de distribución de ámbitos.