

# MIRANDO A AMÉRICA LATINA DESDE EL MUSEO

NUEVAS  
APROXIMACIONES  
Y NUEVAS  
PRÁCTICAS

LA REVISTA, BOLETÍN Nº 81, 2021  
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS

EDITORES DE ESTE NÚMERO  
ALEXANDER BRUST  
SARA SÁNCHEZ DEL OLMO



**MIRANDO A AMÉRICA LATINA  
DESDE EL MUSEO:  
NUEVAS APROXIMACIONES  
Y NUEVAS PRÁCTICAS**

**MIRANDO A AMÉRICA LATINA**  
**DESDE EL MUSEO:**  
**NUEVAS APROXIMACIONES**  
**Y NUEVAS PRÁCTICAS**

**LA REVISTA, BOLETÍN N° 81, 2021**  
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS

**EDITORES DE ESTE NÚMERO**  
ALEXANDER BRUST  
SARA SÁNCHEZ DEL OLMO

La Revista, Bulletin N° 81, 2021

Société Suisse des Américanistes  
Schweizerische Amerikanisten Gesellschaft  
Sociedad Suiza de Americanistas  
Swiss Society of Americanists

Comité de rédaction de ce numéro

Alexander Brust, Sara Sánchez del Olmo

Graphisme

Sébastien Fourtouill

Publié avec le soutien financier de l'Académie  
Suisse des Sciences Humaines et Sociales.

Veröffentlicht mit Unterstützung der Schweizerischen  
Akademie der Geistes und Sozialwissenschaften.

Publicado con el apoyo de la Academia Suiza  
de Ciencias Humanas y Sociales.

Published with the financial support of the Swiss  
Academy of Human and Social Sciences.

Siège et Bibliothèque de  
la Société Suisse des Américanistes

Musée d'Ethnographie  
65-67 Bd Carl-Vogt  
Case postale 410  
1211 Genève 12  
Suisse  
[www.sag-ssa.ch](http://www.sag-ssa.ch)

© 2021 By Société Suisse des Américanistes  
ISSN 0582-1592



INTRODUCTION	6
<i>Alexander Brust &amp; Sara Sánchez del Olmo</i>	
POVOS INDÍGENAS E O MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI (AMAZÔNIA BRASILEIRA): PESQUISAS COLABORATIVAS E EXPERIÊNCIAS DE CURADORIA DE COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS	11
<i>Claudia Leonor López Garcés</i>	
EXPERIENCIAS DE CO-CURADURÍA CON COMUNIDADES LOCALES EN EL MUSEF DE BOLIVIA	23
<i>Juan Villanueva Criales</i>	
SKILLING FOR DIALOGUE: EXHIBITIONS AS ARENAS FOR THE INTERCHANGE OF IDEAS AND THE MATERIALIZATION OF NEGOTIATED INTERPRETATIONS	33
<i>Maike Powroznik</i>	
LEARNING TO LISTEN: FROM A BABYLON OF MISUNDERSTOOD VOICES TO COLLABORATIONS BETWEEN ETHNOGRAPHIC MUSEUMS AND AMAZONIAN INDIGENOUS COMMUNITIES	45
<i>Andrea Scholz</i>	
FROM OBLIVION TO CONFLICT: THE CASE OF A YAQUI MASK IN SWEDEN	59
<i>Adriana Muñoz</i>	
DE COLECCIÓN A GENEALOGÍA: REFLEXIONES SOBRE LA RESTITUCIÓN DE SAM SLICK	73
<i>Marina L. Sardi &amp; Mariela Eva Rodríguez</i>	
EL MUSEO COMUNITARIO COMO HERRAMIENTA DE LUCHA: PLANTEAMIENTOS Y PRÁCTICAS DE LA RED DE MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA	83
<i>Teresa Morales Lersch &amp; Cuauhtémoc Camarena Ocampo</i>	
NUEVAS BATALLAS POR LA MEMORIA: REPRESENTACIONES RECIENTES DEL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA	95
<i>Cristina Lleras</i>	

# MIRANDO A AMÉRICA LATINA DESDE EL MUSEO: NUEVAS APROXIMACIONES Y NUEVAS PRÁCTICAS

**Alexander Brust**  
& **Sara Sánchez del Olmo**  
Editores, Basilea y Lausana,  
abril de 2021

**E**n una entrevista publicada en 2012 en el diario argentino Clarín, el pensador polaco Zygmunt Bauman señalaba que hay dos valores sin los cuales la vida humana sería impensable: la seguridad y la libertad. Y recordaba también que ambos eran irreconciliables.

La amenaza del coronavirus ha puesto en evidencia hasta qué punto nos sentimos atrapados entre esas dos disyuntivas. Es indudable que esta pandemia ha trastocado nuestra cotidianidad; sus efectos, aún difíciles de evaluar, se reflejan en todas las esferas de la vida. Esta situación de incertidumbre ha afectado también de lleno a los museos, esos espacios que durante dos siglos se esforzaron por construir certidumbres y verdades absolutas. Forzadas por las difíciles circunstancias, las instituciones museísticas han pasado el año 2020 y buena parte del 2021 adaptándose a la llamada «nueva normalidad»: en numerosos lugares, la pandemia ha provocado el cierre de las exposiciones, tanto temporales como permanentes, y ha obligado a replantear las relaciones con los visitantes.

Pese a sus efectos devastadores, la epidemia ha traído también consigo algunos cambios positivos: en un contexto marcado por la supresión de los viajes, la anulación de los encuentros presenciales y las restricciones relativas al distanciamiento social, han aparecido iniciativas virtuales —talleres, mesas redondas, simposios...— que han propiciado acercamientos insospechados y que han permitido hacerse visibles a actores que habitualmente no participan en las discusiones. A pesar de las diferencias horarias y lingüísticas, a pesar de las dificultades de acceso a Internet,

el éxito de estas acciones es indudable ya que han propiciado un diálogo inesperado. Esto pone de manifiesto que, con voluntad, esfuerzo y creatividad, todas las distancias pueden acortarse.

El número que aquí presentamos se pensó antes de la pandemia pero se ha gestado y ha visto la luz en medio de esta. Los ocho textos que lo componen abordan cuestiones de plena actualidad, como las experiencias de investigación colaborativa y la co-curaduría de exposiciones llevadas a cabo con poblaciones autóctonas y con comunidades locales; el complejo –y delicado– tema de las restituciones de restos humanos y objetos sensibles; el rol social y reivindicativo del museo, y la dificultad para representar y musealizar la memoria traumática, especialmente en contextos de justicia transicional y conflicto armado.

Una de nuestras ambiciones al concebir este número es que este tuviera un carácter diverso y, sobre todo, que en él se hicieran presentes voces de ambos lados del Atlántico. Otorgar al monográfico un carácter plural es una manera de mostrar nuestra apuesta personal por modificar los modos de producción del conocimiento así como nuestro deseo de generar procesos de colaboración más horizontales. Hemos buscado de manera muy consciente que el boletín sea el reflejo del diálogo (intercultural, interinstitucional e interpersonal) que siempre promulgamos. Los diferentes trabajos aquí presentados combinan reflexiones teóricas con ejemplos prácticos vinculados a los desafíos actuales de los museos. Desde nuestro punto de vista, constituyen referencias significativas del trabajo contemporáneo realizado en museos antropológicos, etnográficos y etnológicos ubicados en contextos socio-culturales y geográficos muy diferentes. Una buena parte de los textos presentados se centran en las relaciones establecidas con grupos indígenas. Constituyen el reflejo de una dinámica histórica que relegó los artefactos pertenecientes a las culturas originarias de las Américas a los museos de antropología, etnología y etnografía mientras preservaba la cultura material y el patrimonio de las (élites) de las sociedades dominantes en los museos de historia o de arte.

Abre este número el texto de Claudia Leonor López Garcés, del Museu Paranaense Emílio Goeldi, en Belén (Brasil). En su artículo, Claudia reflexiona acerca de las relaciones de diferentes grupos indígenas con la institución en la que trabaja; desde su propia experiencia como conservadora del museo, hace un balance crítico de algunas de las experiencias colaborativas llevadas a cabo entre 2011 y 2018 e incide en el enorme potencial de dinamización cultural de estas acciones.

El trabajo de Juan Villanueva Criales, del Museo de Etnografía y Folklore de La Paz (Bolivia), pone el acento en el pesado legado de colonialidad con el que cargan, aún hoy, numerosos museos bolivianos; una colonialidad que

tiene su reflejo en los discursos académicos contruidos y difundidos por estas instituciones en relación al «otro» étnico y popular y que, en numerosas ocasiones, están marcados por la verticalidad. Juan nos aproxima a las acciones realizadas desde 2013 por el MUSEF con el fin de revertir ese modelo; prácticas que han cristalizado en un programa de investigación colaborativa así como en exposiciones en co-curaduría con comunidades locales. Y como Claudia, también él incide en el potencial transformador que estas experiencias incipientes tienen para la descolonización de los museos y las academias.

Maike Powroznik, del *Völkerkundemuseum der Universität Zürich* (Suiza), aborda también este giro descolonizador en la institución de la que forma parte y nos aproxima a los trabajos de colaboración llevados a cabo con colegas del Saamaka Marronmuseum de PikiSeei, en Surinam. Partiendo del enfoque del museo en habilidades humanas, esa experiencia, nos dice Maike, les llevó a reflexionar sobre la manera en que las instituciones museísticas pueden hacer frente a las preocupaciones de las sociedades originarias en relación a su propio patrimonio, diseminado en los museos occidentales. Maike pone en evidencia cómo, también en este caso, la exposición se reveló como una oportunidad extraordinaria para indagar en esta cuestión.

Andrea Scholz, del *Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz* (Alemania), presenta un resumen de las discusiones científicas sobre las colaboraciones institucionales con las comunidades de origen en torno a las colecciones preservadas en los museos. A partir de la auto-reflexión crítica de un proyecto digital desarrollado entre el museo de Berlín y universidades y organizaciones indígenas con el fin de compartir el patrimonio cultural, Andrea se pregunta en qué medida y bajo qué circunstancias las instituciones hegemónicas permiten el desarrollo de «pluriversos» epistemológicos y qué pasos son necesarios para generar nuevas relaciones. En su trabajo, subraya y pone de manifiesto –a partir de su propia experiencia– que para que un proyecto beneficie a todas las partes involucradas, especialmente a los lugares de origen y no solamente a la institución que lo pone en marcha, son indispensables ciertas condiciones, fundamentalmente el establecimiento de relaciones de larga duración, la discusión abierta, la confianza mutua y la disposición y capacidad de modificar el rumbo predefinido.

El trabajo de Adriana Muñoz, del *Världskulturmuseet* de Gotemburgo (Suecia), nos aproxima a la compleja y delicada cuestión de las restituciones, en particular si los actores involucrados representan múltiples grupos de intereses a nivel internacional, nacional y local: a partir del análisis del denominado «Caso Yaqui», un proceso en curso iniciado hace algunos años y que tiene como protagonistas al propio Museo y a la tribu Yaqui de Pascua, en Arizona. El eje de la disputa es una máscara de ciervo (*Maaso Kova*)

llegada a la institución en 1937. Con el estudio de este caso, que involucra también a los Yaquis de México, Adriana busca analizar el germen del proceso y sus consecuencias y, al tiempo, reflexionar sobre el concepto de propiedad. Más que aportar soluciones, su texto constituye un vía para intentar comprender el origen de algunos de los conflictos a los que se enfrentan los museos etnográficos en el presente y, sobre todo, un medio para repensar los actuales desafíos.

La restitución, en este caso de restos humanos, constituye también el eje del trabajo presentado por Marina L. Sardi, de la Universidad Nacional de La Plata-Museo de La Plata (Argentina) y de Mariela Eva Rodríguez, de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Juntas abordan un proceso de restitución particular, el de los restos mortales de Sam Slick —uno de los hijos del cacique tehuelche Casimiro Biguá— cuyo esqueleto exhumado a fines del siglo XIX integró las colecciones del Museo de La Plata. En su trabajo, Marina y Mariela ponen de manifiesto cómo en cada uno de estos procesos confluyen actores sociales diversos con objetivos e intereses heterogéneos y, en ocasiones, contrapuestos. Este estudio de caso sirve a las autoras para reflexionar sobre el contexto en el que se produjeron estas exhumaciones y sobre el rol que las genealogías y las memorias tienen en los procesos de subjetivación política de los pueblos indígenas en la Patagonia argentina.

El trabajo de Teresa Morales Lersch y Cuauhtémoc Camarena Ocampo, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (México) nos presenta la Red de Museos Comunitarios de América, una organización comunitaria de base que concibe el museo como una herramienta de lucha para ejercer los derechos de la comunidad. En su texto, Teresa y Cuauhtémoc dan cuenta de la visión que la Red ha ido construyendo, de manera colectiva, sobre el papel del museo comunitario en el fortalecimiento de la memoria propia, en los procesos de descolonización y en la afirmación del sujeto colectivo comunitario; una visión expresada a través de las proclamas elaboradas de manera conjunta por sus integrantes en 2016 y 2018.

Cierra este número el texto de Cristina Lleras, curadora independiente. A partir de la descripción de dos exposiciones y un espacio conmemorativo en Colombia, Cristina aborda los retos a los que se enfrentan las representaciones del trauma en contextos de justicia transicional y conflicto armado. El análisis de los tres casos de estudio escogidos, que corresponden a formas de emplazamiento público de la memoria, pone en evidencia los diferentes lugares desde donde se construyó cada narrativa así como la necesidad de que exista una multiplicidad y una diversidad de expresiones públicas. Su trabajo muestra también que, en este marco, toda forma en que se presenta el pasado genera luchas políticas por el poder y la legitimidad de la representación.

A pesar de la diversidad de las temáticas abordadas, en todos ellos subyacen algunas ideas comunes: el carácter profundamente político de las instituciones museísticas, los desafíos a los que se enfrentan los profesionales de los museos al abordar cuestiones sensibles (como las restituciones), el significativo rol del museo como espacio para la construcción de la memoria y la afirmación de las identidades, y el extraordinario valor de las prácticas de co-construcción.

***— El museo del mañana debe guiarse por nuevos principios y trabajar bajo el signo de la reciprocidad... Debemos aprender a actuar de manera más sensible, más comprometida y más generosa.***

Como espacios de narración y de representación, los museos vehiculan discursos que nunca son neutros. Muy al contrario, están cargados de sentido. Aunque los relatos contenidos entre sus muros deberían ser el fruto de una mirada amplia que involucrase a múltiples agentes, y en permanente mutación —que evitase los esencialismos culturales—, lo cierto es que, en demasiadas ocasiones, estos discursos son la expresión de una única voz considerada la verdaderamente autorizada. Como bien señala Juan Villanueva Criales, la verticalidad sigue estando bien presente en estas instituciones. Una verticalidad que se ejerce no sólo en relación hacia el exterior sino también en el interior. Desafortunadamente, los museos siguen teniendo verdaderas dificultades para desbaratar las relaciones asimétricas construidas durante décadas.

Vivimos tiempos complejos y los museos, especialmente aquellos que conservan colecciones etnográficas, se encuentran en el punto de mira y se enfrentan a desafíos inéditos; desafíos a los que pronto tendrán que hacer frente todas las instituciones museísticas independientemente de su carácter. En el momento presente resulta (casi) imposible no abordar cuestiones como la legalidad de ciertas colecciones y —al tiempo— revisar críticamente los procesos de creación de conocimiento y las narrativas y expografías desplegadas por numerosos museos.

Muchos profesionales, convencidos de la necesidad de generar nuevas prácticas y, sobre todo, de establecer un nuevo tipo de relación con aquellos que durante largo

tiempo solo fueron objeto de estudio, estamos apostando por nuevas formas de investigar y de trabajar con las colecciones, y defendemos la necesidad de generar prácticas colaborativas que involucren y den voz a actores no institucionales. Al mismo tiempo, somos plenamente conscientes de la dificultad que entraña esta apuesta, una postura que no escapa a las contradicciones, a las luchas y a los conflictos (étnicos, religiosos y políticos), a las limitaciones prácticas y metodológicas y, claro está, a los dilemas éticos. Pese a todo estamos convencidos de que el museo del mañana debe guiarse por nuevos principios y trabajar bajo el signo de la reciprocidad. Como señala Claudia Leonor López, debemos aprender a actuar de manera más sensible, más comprometida y más generosa.

Estamos ante un reto complejo (y apasionante) que implica una nueva aproximación no sólo a los objetos sino sobre todo a los sujetos. Pese a todo, tenemos ante nosotros una oportunidad única. Como espejos de las sociedades que los crean y los mantienen, los museos podrían convertirse en espacios privilegiados para impulsar una nueva manera de construir el conocimiento, para generar – como bien ha señalado Walter Mignolo – una reconstitución epistémica y estética para desaprender el legado colonial.

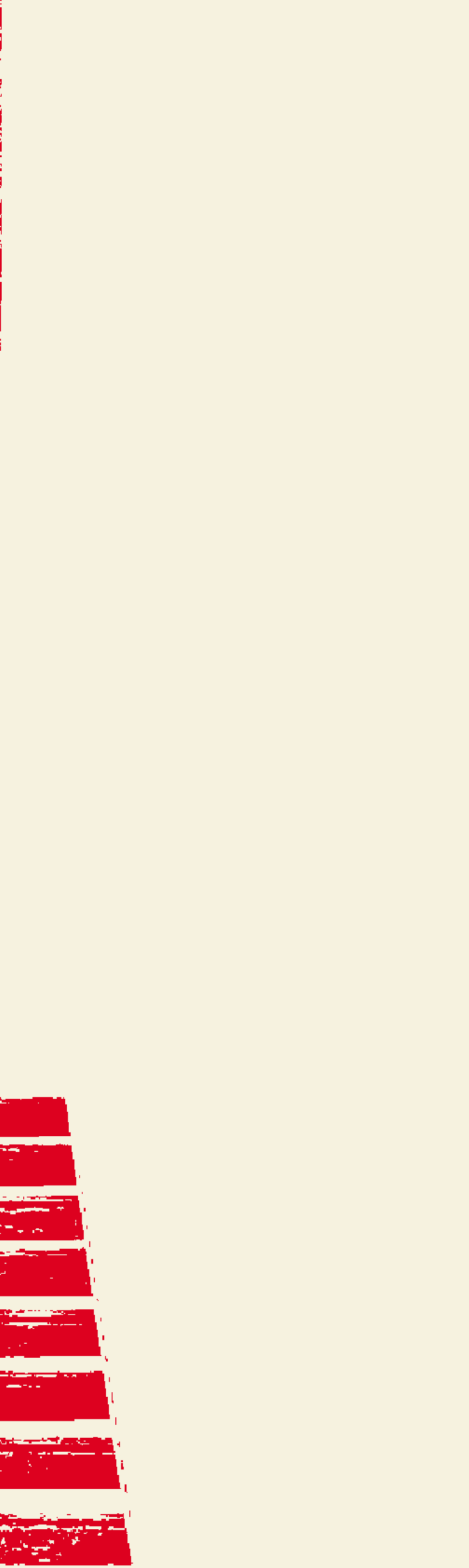
Es un magnífico momento para retornar al estudio de las colecciones con la voluntad de otorgarlas nuevos sentidos y, sobre todo, nuevos valores sociales. Es el tiempo de abordar cuestiones centrales como la «propiedad» del patrimonio y de reflexionar sobre los objetos de manera integral, es decir, atendiendo no sólo a su dimensión material sino también a los aspectos inmateriales que acompañan a las colecciones. Es la ocasión de preguntarse sobre el papel que esos objetos pueden jugar en la reconfiguración del presente indígena, en el establecimiento o restablecimiento de vínculos con el pasado, y –muy especialmente– en la construcción del futuro. Es el tiempo de apostar por la sostenibilidad cultural de las instituciones museísticas para hacer de ellas lugares en los que se defiendan y puedan ejercerse, verdaderamente, los derechos culturales. Es una extraordinaria oportunidad para repensar nuestras prácticas con el fin de lograr espacios más inclusivos, más participativos y, sobre todo, polifónicos.

### **Agradecimientos**

Este número no hubiera sido posible sin la generosa colaboración de los autores que han participado en el mismo. Sirvan estas líneas para hacer público y explícito nuestro agradecimiento a todos ellos.

También queremos agradecer al Museum der Kulturen Basel y a la Secretaría de Cultura de la Confederación Helvética, Sección Museos y Colecciones, por su ayuda y su apoyo en la realización de este proyecto.

Finalmente, queremos expresar nuestro agradecimiento a Nigel Stephenson por la relectura y correcciones de las contribuciones en inglés y a Marina Berazategui por su colaboración en la relectura y revisión del número y por su trabajo con las traducciones al francés.





LEONARDO / FLICKR

# POVOS INDÍGENAS E O MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI (AMAZÔNIA BRASILEIRA): PESQUISAS COLABORATIVAS E EXPERIÊNCIAS DE CURADORIA DE COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS

**Claudia Leonor López Garcés**  
Museu Paraense Emílio Goeldi – Brasil

## RÉSUMÉ

Cet article propose une réflexion sur les relations établies par plusieurs peuples autochtones avec le Museu Paraense Emilio Goeldi et les impacts socioculturels et politiques générés par ces interactions. Sur la base de ma propre expérience, je tente d'en faire un bilan réflexif et, en même temps, de mettre en évidence certains aspects clés qui pourraient être pris en compte dans les futures expériences. Je souhaite montrer que les pratiques muséales liées aux expositions et à la recherche sur les collections ethnographiques possèdent un énorme potentiel dans la dynamisation des processus socioculturels contemporains des peuples autochtones, face auxquels les musées doivent se positionner de manière plus active, sensible, engagée et altruiste.

## ABSTRACT

The purpose of this contribution is to reflect on the relations of several indigenous peoples with the Museu Paraense Emilio Goeldi and the socio-cultural and political impacts generated by these interactions. Based on my own experience of the Ethnographic Collection at this institution (2011 to 2018), the paper reflects on and highlights key aspects that could be considered in future experiences. The intention is to show that museum actions related to exhibitions and research in ethnographic collections embody a tremendous potential for energizing contemporary sociocultural processes of indigenous peoples, whereby museums need to position themselves in a more active, sensitive, engaged and altruistic manner.

## RESUMO

O objetivo deste artigo é refletir sobre as relações de diversos povos indígenas com o Museu Paraense Emilio Goeldi e os impactos socioculturais e políticos gerados a partir dessas interações. Com base na minha experiência de pesquisa e de curadoria da Coleção Etnográfica desta instituição (2011 a 2018), trata-se de fazer um balanço reflexivo e assinalar aspectos chaves que poderiam ser considerados em futuras experiências. Pretende-se mostrar que as ações museais relacionadas com exposições e pesquisas em coleções etnográficas encarnam um potencial enorme na dinamização dos processos socioculturais contemporâneos dos povos indígenas, perante os quais os museus precisam se posicionar de maneira mais ativa, sensível, engajada e desprendida.

**A** partir da década de 1980, os museus antropológicos vêm trabalhando na implementação de formas dialógicas de apresentação e representação da diversidade sociocultural, criando espaços de atuação conjunta com povos indígenas e mergulhando em experiências reflexivas que estão transformando a maneira de pensar e agir destas instituições (DUARTE 1998; 2013). Dentre essas experiências destaco as pesquisas de caráter colaborativo desenvolvidas em coleções etnográficas com participação de povos indígenas, assim também os processos de curadoria de exposições em conjunto com os povos indígenas, experiências que contribuem a enriquecer e diversificar os processos de produção de conhecimentos nas instituições museais.

O objetivo deste artigo é refletir sobre aspectos socio-culturais e políticos implícitos nas pesquisas colaborativas com povos indígenas efetuadas na Coleção Etnográfica do Museu Paraense Emílio Goeldi<sup>1</sup>, seu impacto nos processos de produção de conhecimentos e nas necessárias transformações que a instituição deve adotar. Trata-se de analisar e compreender os sentidos que estas atividades criam entre os povos indígenas e na instituição museal; que tipo de práticas e imaginários indígenas e institucionais são gerados a partir dessas pesquisas? Como os povos indígenas e o museu respondem a essas dinâmicas de encontros, diálogos e produção de conhecimentos?

Parto da minha experiência como curadora da Coleção Etnográfica Reserva Técnica Curt Nimuendaju<sup>2</sup> do Museu Paraense Emílio Goeldi, entre os anos 2011 a 2018, base etnográfica a partir da qual busco apresentar três experiências de diálogo com povos indígenas, fazer um balanço reflexivo e assinalar alguns aspectos-chaves desse aprendizado que pode aportar elementos reflexivos a serem considerados em futuras experiências e pesquisas colaborativas com povos indígenas em museus antropológicos.

Durante este período na Curadoria da Coleção Etnográfica do Museu Goeldi tive contato com vários povos indígenas que compareceram a esta instituição como

co-investigadores em projetos de pesquisa envolvendo pesquisadores da instituição, como convidados para atividades específicas em oficinas e palestras, mas também por vontade própria, em busca de documentos, objetos, fotografias e vídeos guardados nos acervos da instituição, que ajudaram no entendimento e reconstituição da sua história e sentidos identitários.

O objetivo central deste artigo é abordar três casos de atividades em colaboração com povos indígenas na Coleção Etnográfica do Museu Goeldi: com os Mebêngôkre-Kayapó, de língua Jê; com o povo Ka'apor, de língua Tupi, e com uma liderança Xipaya, também de língua Tupi. Nos aproximamos ao entendimento dessas experiências como espaços de encontros e desafios enquanto cenários de diversidade de «Ethos», isto é, «de estilos de vida, disposições morais e estéticas» e de «visões de mundo», enquanto «aspectos cognitivos e existenciais de uma cultura», segundo as definições de Clifford GEERTZ (2008: 66-67, 93), mas também como espaços de «lutas ontológicas» (ESCOBAR 2014), enquanto essas experiências de pesquisa e atividades em coleções etnográficas envolvem relações nas quais diversos significados e sentimentos são evidenciados entre os atores, se posicionando na defesa de seus pontos de vista. Nesse sentido, busco indagar sobre ditos pontos de vista, posicionamentos e emoções, tanto indígenas como institucionais, gerados a partir desses encontros.

O argumento que norteia esta reflexão é que as ações de pesquisa e curadorias partilhadas em coleções etnográficas e de exposições em colaboração com os povos indígenas, além de serem processos de co-criação de conhecimentos, encarnam também um potencial político enorme para refletir sobre os sentidos existenciais dos povos indígenas e também dos museus antropológicos, entanto ativam memórias, pensamentos e sentimentos, fortalecem processos de identidade e promovem desencadeamentos no nível da práxis social, fatos perante os quais os museus precisam se posicionar de forma responsável, sensível, engajada e principalmente «desprendida», como sugerido por Alcida RAMOS (2007: 26), a respeito do trabalho etnográfico com povos indígenas.

## OS MEBÊNGÔKRE - KAYAPÓ E O MUSEU GOELDI

A história da relação dos povos Mebêngôkre<sup>3</sup> com o Museu Goeldi começou no início do século XX, quando o Museu recebeu um grupo de indígenas Mebêngôkre-Irã Âmraire, acompanhado por Frey Gil de Villanova, capuchino francês que intermediou a compra por parte do então diretor do Museu, o zoólogo suíço Emílio Goeldi<sup>4</sup>, de uma coleção de 685 objetos, principalmente armas (arcos, flechas, bordunas) para integrar o incipiente acervo etnográfico da instituição (CHAVES 2012).

Como já mencionado em outros trabalhos (LÓPEZ GARCÉS ET AL.: 408-410), no transcurso do século XX, muitos pesquisadores do Museu Goeldi realizaram trabalhos junto aos Mebêngôkre-Kayapó. Destacamos os trabalhos do etnólogo alemão Curt Nimuendaju, quem se vinculou ao Museu Goeldi como colaborador em 1910 e trabalhou com os Mebêngôkre-Kayapó na década de 1930. Este etnólogo também fez coletas de cultura material, boa parte depositada na Coleção Etnográfica do Museu Goeldi, da qual foi curador, acervo que, na sua homenagem, hoje leva seu nome. Carlos Moreira Neto, no final dos anos 1950, fez um estudo sobre a cultura pastoril na região do rio Pau D'arco, desenvolvida por «grupos neo-brasileiros», em situação de contato ocasional ou permanente com grupos indígenas. Edson Soares Diniz efetuou pesquisas de campo nas aldeias Gorotire e Kubenkräken e analisou aspectos da organização social e processos de mudança sociocultural. Como resultado do projeto «O índio e a expansão nacional», Expedito Arnaud publicou diversos artigos sobre os Mebêngôkre-Kayapó, relatando os pormenores do processo de atração dos Mebêngôkre da aldeia Kararaô, por parte do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) (ARNAUD & ALVES 1974), assim como a expansão da aldeia Gorotire, suas cisões e conflitos com as frentes de expansão nacional (ARNAUD 1987).

**— As ações de pesquisa e curadorias partilhadas em coleções etnográficas e de a em colaboração com os povos indígenas, além de serem processos de co-criação de conhecimentos, encarnam também um potencial político enorme.**

Mas, na memória dos atuais Mebêngôkre-Kayapó, o pesquisador do Museu Goeldi mais lembrado pelos velhos e falado pelos jovens é Darrell Posey, antropólogo e etnobiólogo estadunidense, coordenador do «Projeto Kayapó» que consolidou as pesquisas etnobiológicas no Museu Goeldi e no Brasil (LÓPEZ GARCÉS & DE ROBERT 2012: 573). O Projeto Kayapó abriu caminho a práticas de pesquisa interdisciplinares, colaborativas e politicamente engajadas, na busca pelo estabelecimento de formas mais equitativas de relações sociais e de alternativas econômicas ecologicamente sustentáveis no cenário da Amazônia brasileira.

Essa estreita relação entre os Kayapó e o antropólogo Darrell Posey, conhecido entre os indígenas pelo apelido *Yairati*, contribuiu para a criação de um senso de apropriação e também de propriedade sobre o Museu Goeldi, senso

ligado a uma instituição eminentemente Mebêngôkre: os *nekretx*, isto é, os pertences materiais e imateriais que circulam como privilégios ou direitos exclusivos associados com objetos da cultura material e conhecimentos específicos que são herdados de avós para netos e tios maternos para sobrinhos, sendo transmitidos através das gerações (LEA 2012: 307).

Considerando essas especificidades e entendimentos culturais e as constantes solicitações dos Kayapó para que os pesquisadores do Museu efetuem pesquisas nas suas aldeias, entendemos que o Museu Goeldi e o direito a trabalhar com esta instituição estão ligados a este sistema de circulação de privilégios e direitos exclusivos denominado *nekretx* (LÓPEZ GARCÉS ET AL. 2014). Isso explica as constantes demandas dos Kayapó para que os pesquisadores goeldianos realizemos atividades de pesquisa, exposições, organização de livros e documentários, além do Museu ser objeto de disputas políticas entre aldeias e famílias Kayapó, pois os sobrinhos e netos dos colaboradores indígenas que trabalharam com Darrell Posey e a sua equipe nos anos 80, reclamam hoje o direito exclusivo de continuar trabalhando com os atuais pesquisadores do Museu Goeldi. Isso é expressado por meio de frases como «o museu é meu», na voz do neto de um antigo colaborador de Posey, mas também «o museu é nosso», na voz de moradores da aldeia Gorotire que reclama o direito de continuar realizando trabalhos com o Museu por ser essa a aldeia onde Posey e a sua equipe desenvolveram as suas pesquisas. Nessa ordem de ideias, não descartamos a possibilidade de o Museu Goeldi ter sido apropriado como *nekretx* segundo os olhares e entendimentos dos Mebêngôkre-Kayapó. Essas constantes reclamações de pessoas e aldeia sobre o seu direito de se relacionar de forma exclusiva com esta instituição, são fatos que contribuem a confirmar esses entendimentos e sentidos de propriedade Mebêngôkre sobre o Museu Goeldi.

Tais entendimentos culturais e situações como essa colocam em dúvida a suposta «autonomia» das instituições museais. De acordo com o pensamento Mebêngôkre são os Kayapó aqueles que «colocam em alto o nome do Museu» (AKIABORO KAYAPÓ 2009) e, nesse sentido, é criada uma relação de interdependência entre este povo indígena e a instituição. Nas tratativas entre autoridades Mebêngôkre-Kayapó e o Museu Goeldi, segue-se um protocolo que observa a ordem hierárquica, consultando primeiro os Diretores e depois os pesquisadores, na procura pelo estabelecimento de novas parcerias na realização de pesquisas e outras atividades com esse povo, fato que abre outros caminhos na construção relacional do conhecimento. O cânone de propriedade Mebêngôkre-Kayapó, das relações políticas entre aldeias, bem como da história centenária das relações do Museu Goeldi com este povo devem ser conhecidas e compreendidas pela instituição com maior sensibilidade, de modo que as diretivas entendam as exigências constantes do povo Kayapó a esta instituição.

Este forte senso de propriedade das relações estabelecidas com os pesquisadores e com a instituição Museu Goeldi, até o ponto de ser objeto de disputas entre famílias e aldeias, contrasta com o menor interesse manifesto pelos mais de 1.800 objetos etnográficos originários dos povos Mebengokré (Irã Amraire, Xikrin e Kayapó) que guarda o Museu na reserva técnica da coleção etnográfica. O rigor observado no uso constante de máscaras e luvas, os parques olhares e geralmente pouco interesse que os Kayapó mostram pelos objetos musealizados também tem uma explicação: os objetos estão estreitamente associados às pessoas e são depositados nos cemitérios quando seus donos morrem. Neste sentido, para os Mebêngôkre-Kayapó, as coleções etnográficas são depósitos de «coisas velhas, feitas por gente morta» e estão cheias de «mekaron», isto é, de espíritos dos antepassados, o que representa um grave perigo para as pessoas vivas, especialmente para aqueles que estão passando por estados de vulnerabilidade, por exemplo, o fato de ter tido um bebê recentemente, estar doente ou ter parentes doentes, principalmente filhos pequenos. Como evidenciado em uma oficina com os Kayapó na coleção etnográfica, a presença de um xamã (*wajangá*) era importante para mediar o diálogo com os espíritos dos proprietários de certos objetos e solicitar permissão para poder tocar e falar sobre os mesmos (SHEPARD ET AL. 2017: 772). A presença de pessoas com conhecimento especializado sobre como acessar esse mundo dos *mekaron*, impede que estas entidades gerem efeitos negativos sobre os Mebêngôkre-Kayapó.

**— Consideramos que, nestes contextos de luta pelo território e pela vida, o papel dos museus etnográficos é também se consolidar como cenários políticos, possibilitando que várias vozes se juntem e sejam ouvidas, facilitando pronunciamentos e escutas de vozes silenciadas.**

A invés dos antigos objetos associados com espíritos dos antepassados, o interesse dos Kayapó no Museu Goeldi está relacionado com a circulação das relações sociais que tem sido estabelecidas entre os Mebêngôkre e a instituição, por meio dos antigos colaboradores indígenas e dos antropólogos do Museu que chegaram nas suas aldeias. Esse interesse nas relações com os pesquisadores do Museu e a sua capacidade de articular «projetos» que geram prestígio para os indígenas envolvidos, e promovam viagens e captação de recursos econômicos para as aldeias, corresponde ao sistema de criação, apropriação e circulação de direitos

exclusivos, conhecimentos e objetos característico do povo Mebêngôkre-Kayapó.

Com base nessas considerações etnográficas, nos atrevemos a afirmar que pessoas (pesquisadores) e instituições (o Museu Goeldi) também podem ser considerados na categoria «*Nekretx*» pelos Mebêngôkre-Kayapó, fato que requer, além de etnografias aprofundadas sobre o tema, uma melhor compreensão por parte da instituição, visando viabilizar e fortalecer os importantes diálogos interculturais entre o Museu Goeldi e este povo indígena.

### **SOBRE GUERRAS PASSADAS E PRESENTES: EXPERIÊNCIAS COLABORATIVAS COM O POVO KA'APOR**

No marco do projeto de pesquisa «Compartilhando coleções e conectando histórias», desenvolvido nos anos 2013 e 2014, a partir de uma colaboração interinstitucional entre o Museu Nacional de Etnologia de Leiden, na Holanda, o Museu Goeldi e lideranças do povo indígena Ka'apor da aldeia Xipihu-rena, na Terra Indígena Alto Turiaçu<sup>5</sup>, um dos aspectos mais evidentes de nossas experiências de pesquisas em colaboração foi o nível de conflitos interétnicos, principalmente com empresas madeireiras, que este povo indígena vivenciava (e vivencia ainda hoje) no momento em que essas experiências foram realizadas (LÓPEZ GARCÉS ET AL. 2017: 728).

Como é conhecido na etnologia brasileira (FLORESTAN FERNANDES 2006; FAUSTO 2001), a guerra é uma instituição que caracteriza os povos Tupi. No marco das experiências em colaboração com os Ka'apor essas especificidades ontológicas foram expressas nas conversas sobre os objetos musealizados, principalmente sobre as armas de guerra como «bordunas» (cassetetes) e flechas com pontas metálicas (LÓPEZ GARCÉS ET AL. 2017: 727) **FIG. 1 e 2** Estes objetos trouxeram memórias de antigas guerras com outros povos indígenas, principalmente com os Munduruku, com os *karai* (brancos) e também com povos de origem africana que fugiam da situação de escravidão em que se encontravam nos séculos XVIII e XIX na Amazônia brasileira, com os quais os Ka'apor tiveram processos de convivência interétnica nos chamados «mocambos»<sup>6</sup>.

No nosso diálogo com os Ka'apor, uma das lições aprendidas foi entender que o conflito atual com madeireiros não-indígenas que exploram ilegalmente as madeiras nobres dos últimos remanescentes de floresta tropical na região mais desmatada da Amazônia, era um fator presente, constante e real, com o qual tivemos que aprender a lidar no mesmo tempo em que falávamos das cosmologias tupis e sobre a guerra nos tempos passados e míticos. Como já tratado em outro artigo (LÓPEZ GARCÉS ET AL. 2017: 728-731) as atividades de pesquisa foram desenvolvidas em um am-

**FIG. 1**

Valdemar Kq'apor no acervo  
do Museu Nacional de Etnologia –Leiden

biente de constante tensão, em meio de notícias trágicas sobre ataques às aldeias indígenas por parte de madeireiros e assassinatos de pessoas, o que gerava sentimentos de profunda tristeza e impotência entre todas as pessoas que participaram da pesquisa.

Percebemos também que o fato de viajar a um país distante e de aceder a renomadas instituições museais era entendido pelos Ka'apor como uma possibilidade de procurar potenciais aliados em sua luta contemporânea contra os madeireiros e em defesa do seu território; daí a sua insistência, tanto no Museu Goeldi em Belém, quanto no Museu Nacional de Etnologia, em Leiden, de que era preciso mais colaboração das instituições em face da situação de conflito que os Ka'apor estavam enfrentando.

Experiências como essas colocam os museus antropológicos perante situações em que é necessário «se incomodar», ou seja, de ir além da posição confortável de lugar de representação da diversidade cultural, a partir de um olhar de observador «neutro», «que observa sem ser observado» (TROUILLOT 2011). Vemo-nos, então, perante a urgência de tomar partido, assumindo compromissos éticos e políticos

com os povos com os quais trabalhamos e com as suas lutas. O que os Ka'apor esperavam era uma posição mais clara por parte dos museus como possíveis aliados políticos e uma resposta mais vigorosa de nossa parte diante da situação de conflito que estavam vivenciando. Não tardamos em perceber o nosso despreparo acadêmico e emocional para enfrentar e responder a estes duros questionamentos.

A realização de uma exposição em colaboração com os Ka'apor envolvidos na pesquisa (LÓPEZ GARCÉS ET AL. 2017), que foi pensada e montada seguindo a proposição temática e entendimentos dos nosso parceiros indígenas, centrada na festa do Cauim<sup>7</sup>, criou um espaço para que, na cerimônia de abertura, contando com a presença maciça dos Ka'apor das aldeias Xie e Paracuri da Terra Indígena Alto Turiaçu, as lideranças indígenas levantassem a sua voz, mostrando que estão vivos e dispostos a defender seu território e suas vidas em meio dos graves conflitos territoriais que enfrentam. Hoje, a partir de outros projetos colaborativos relacionados com a proteção territorial, fortalecimento cultural e ações de restauração florestal, o Museu Goeldi continua acompanhando o povo Ka'apor em suas lutas pela defesa e proteção do seu território.

Os diálogos sobre objetos etnográficos e co-criação da exposição no meio de um contexto social de conflitos interétnicos de caráter socioambiental, junto ao anseio do povo Ka'apor de ser ouvido, apoiado na sua luta e respeitado nos seus direitos, nos fez compreender que o trabalho no museu, a exposição, a curadoria, além de constituírem processos de geração de conhecimentos, são também «atos políticos», como argumenta (DUARTE 1998; LÓPEZ GARCÉS ET AL. 2017).

As experiências museológicas, como já temos assinalado, não se dão apenas no plano seguro e contido do museu, mas fazem parte de contextos socioculturais e políticos mais amplos, que incidem em grande medida nas possibilidades de realização dos projetos, em ocasiões determinando-as (LÓPEZ GARCÉS ET AL. 2017). Assim, consideramos que, nestes contextos de luta pelo território e pela vida, o papel dos museus etnográficos é também se consolidar como cenários políticos, possibilitando que várias vezes se juntem e sejam ouvidas, facilitando pronunciamentos e escutas de vozes silenciadas, e fomentando diálogos e práticas que contribuam à solução de conflitos e a entendimentos interculturais.

### **EM PROCURA DA HISTÓRIA E DE SENTIDOS EXISTENCIAIS: APROXIMAÇÕES OUTRAS DOS POVOS INDÍGENAS AO MUSEU GOELDI**

Para fechar este balanço reflexivo sobre a minha experiência como curadora da coleção etnográfica do Museu Goeldi, vou me referir a um caso de aproximação de uma liderança indígena Xipaya<sup>8</sup> ao Museu Goeldi e à coleção etnográfica, em procura da história do seu povo e de sentidos identitários.

Luis, liderança indígena do povo Xipaya, visitou o Museu Goeldi para buscar referências históricas de seu povo nos diversos acervos desta instituição. Sabia das pesquisas realizadas pela ornitóloga Emilie Snethlage, quem foi diretora do Museu Goeldi de 1914 a 1921 (JUNGHANS 2008), e da sua presença nas aldeias Xipaya e Curuaya no início do século XX. Luis buscava documentos fotográficos, bibliográficos e de cultura material que pudessem trazer informações sobre esses povos, pois a sua ideia era criar um centro de documentação cultural denominado «Casa de Cultura Xipaya indígena», sob sua organização e gestão, localizado na cidade de Altamira, no Pará, e concebido como um espaço de fortalecimento cultural e de luta contra a discriminação que os povos indígenas enfrentam, principalmente nos contextos urbanos.

A presença de Luis no Museu Goeldi mudou o rumo de uma exposição sobre a vida e obra de Emilie Snethlage e de seu sobrinho, o linguista Emil Snethlage, projeto concebido pela Casa Estudos Germânicos, com a participação da

antropóloga alemã Beatrix Hoffmann e de pesquisadores do Museu Goeldi. Com a presença de Luis Xipaya no Museu Goeldi, optamos por mostrar a contemporaneidade do povo Xipaya, possibilitando a integração deste povo na exposição por meio seus depoimentos e objetos de sua atual cultura material; queríamos escutar os Xipaya e não apenas mostrá-los como os «índios que interagiram com a cientista cem anos atrás». Assim, a Exposição «Diálogos. Os Snethlage e as ciências humanas no Museu Goeldi», realizada em 2014 no espaço Rocinha desta instituição, teve um matiz diferente da ideia inicial, possibilitando que aspectos socioculturais e políticos desse povo indígena também foram abordados em uma exposição inicialmente pensada no campo da história da ciência na Amazônia (LÓPEZ GARCÉS & HOFFMANN 2017: 4-6).

Para esta exposição, Luis escreveu um texto em que se refere ao trauma enfrentado pelos povos indígenas Xipaya, Curuaya e Juruna, no contexto do período colonial, suas vozes silenciadas durante séculos. Refere-se também às diversas formas de resistência cultural dos povos indígenas, ao seu atual estilo de vida na cidade de Altamira, onde enfrentam situações de discriminação. Com tom otimista Luis argumenta a sua credibilidade nos avanços jurídicos sobre questões indígenas no Brasil, principalmente nos processos de luta pela demarcação territorial. Por fim, Luis destaca a importância do trabalho de Emilie Snethlage para o fortalecimento cultural e auto-estima de seu povo, expressando apreço para com a ornitóloga, porque o seu trabalho permitiu-lhes uma reconexão com os aspectos históricos e culturais do seu povo, invisibilizados há mais de um século (LUIS XIPAYA 2014).

Também, por iniciativa de Luis, os Xipaya fabricaram um conjunto de objetos de sua cultura material contemporânea para ser exibido na exposição, ao lado de fotografias da coleção de objetos Xipaya e Curuaya organizada por Emilie Snethlage, hoje guardada no Museu Etnológico de Berlim (HOFFMANN 2018: 356). Uma vez que a exposição concluiu, Luis doou os objetos feitos para esta ocasião à Coleção Etnográfica do Museu Goeldi. Trata-se da mais recente e talvez a maior coleção de objetos doados por uma coletividade indígena a esta instituição. A coleção Xipaya é composta por 12 objetos que fazem parte da indumentária ritual feminina contemporânea. O fato de ter sido doada pelos próprios Xipaya faz desta coleção significativa, denotando um ato consciente que expressa, em primeiro lugar, o desejo deste coletivo indígena para manter seus objetos guardados neste acervo etnográfico e, conseqüentemente, a compreensão da importância desse ato como forma de conservar objetos da sua cultura e de preservar sua memória materializada neles. Por mais simples que esse ato possa parecer, representa uma quebra significativa na história da formação de coleções etnográficas no Museu Goeldi, pois com exceção da coleção organizada individualmente por Suzana Karipuna<sup>9</sup>, a coleção organizada e doada por Luis



FÁBIO JACOB

**FIG. 2**

Flechas com pontas metálicas.  
Coleção Etnográfica Reserva Técnica Curt Nimuendaju.  
Museu Paraense Emílio Goeldi.

Xipayá é a mais recente iniciativa, vinda de um coletivo indígena, de doação de objetos a serem guardados e conservados nesse acervo institucional.

Este ato sem precedentes na história da coleção etnográfica do Museu Goeldi, mostra a importância dessas iniciativas indígenas como atos que contribuem a «descolonizar» as relações entre os povos indígenas e os museus etnográficos, entanto que possibilita uma quebra na ordem das relações assimétricas de poder estabelecidas entre «indivíduos que colecionam» e «povos colecionáveis»; sabemos que os primeiros organizaram coleções de objetos indígenas em diferentes contextos históricos, com objetivos diferentes, produto de ações religiosas, militares, expedições científicas, e aqueles com fins lucrativos (ou mistura de vários deles) para levá-los a museus ao redor do mundo, mas sem que os povos indígenas tivessem consciência desse ato, sem considerar as implicações culturais e políticas para esses povos, pois nunca foram consultados sobre se queriam ou não, se era conveniente ou não, que seus objetos fossem guardados nas reservas técnicas dos museus etnográficos (LÓPEZ GARCÉS & HOFFMANN 2017: 7).

A partir dessa experiência, compreendemos quão proficuas podem ser as relações povos indígenas e museus, quando realizadas por iniciativa dos próprios indígenas que, a partir dos seus processos de busca de significados existenciais, encontram nessas instituições elementos que respondem às suas perguntas, criando assim possibilidades de parcerias nos processos de produção de conhecimentos e redefinição de sentidos existenciais para ambas as partes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas colaborativas e experiências com os povos indígenas em coleções etnográficas abrem espaços para conhecer, analisar e compreender as «ontologias relacionais» dos povos indígenas, isto é, «aquelas em que os mundos biofísicos, humanos e supranaturais não se consideram como entidades separadas, estabelecendo vínculos de continuidade entre eles» (ESCOBAR 2014: 58), como bem o demonstram os entendimentos e comportamentos dos Mebêngôkre-Kayapó perante os objetos etnográficos. De outro lado, as relações entre povos indígenas e museus antropológicos envolvem também aspectos relacionados com as «lutas ontológicas» (IBID: 19), entanto que os processos museais tem contribuído e contribuem para a construção histórica das diferenças e das representações de alteridades através da pesquisa, formação e documentação de coleções etnográficas, curadoria de coleções e exposições e divulgação de conhecimentos.

Os desenvolvimentos teóricos da etnologia nos últimos 20 anos, principalmente através da abordagem da «virada ontológica» (VIVEIROS DE CASTRO 1996; DESCOLA & RIBEIRO 2015),

têm contribuído significativamente a reposicionar o olhar etnográfico sobre os povos indígenas e seus objetos. Em diálogo crítico com o Perspectivismo ameríndio, Fernando SANTOS-GRANERO (2009) compila reflexões de vários autores sobre conceitos indígenas relacionados a objetos, proporcionando estudos etnológicos indispensáveis para compreender as múltiplas dimensões que os objetos têm para os povos indígenas, as quais vão muito além da materialidade das coisas.

***— É preciso se aproximar  
aos processos de produção  
de conhecimento a partir do  
entendimento e compreensão de  
que além de questões teóricas e das  
relacionadas com o pensamento  
indígena, também os sentimentos,  
emoções, valores éticos e ações  
políticas contribuem para  
alimentar esses processos.***

Mas a investigação colaborativa com povos indígenas em Museus, além de abordar aspectos ontológicos, cosmológicos e estéticos sobre objetos indígenas musealizados ou não, requer também dedicar atenção a aspectos de ordem emotiva, ética e política, especificamente quando nos defrontam com situações de conflito, violência física e simbólica, discriminação e racismo que os povos indígenas enfrentam no seu dia a dia. Essas situações fazem com que esses povos, além do interesse em documentar informações sobre seus modos de vida e suas transformações históricas, busquem nos museus o apoio como aliados políticos de suas lutas.

Abordar essas problemáticas requer entender o caráter relacional das ontologias (DE LA CADENA 2007; ESCOBAR 2014), perspectiva que destaca as conexões entre aspectos «internos» e «externos», considerando as relações de poder assimétricas e conflituosas no contexto das relações interétnicas e interculturais que envolvem as relações povos indígenas e museus antropológicos. Essa abordagem analítica proporciona uma aproximação consistente e aberta para atitudes engajadas e principalmente «desprendidas», que correspondam aos interesses e às atuais demandas dos povos indígenas aos museus, universidades e instituições de pesquisa.

Nessa ordem de ideias, e com o intuito de avançar nos trabalhos de pesquisa com povos indígenas nos museus antropológicos, são instigantes enfoques analíticos como as «etnografias em colaboração», entanto que, como afirma Joanne RAPPAPORT (2007: 201), possibilitam «co-teori-

zar com os povos com os quais trabalhamos», entendendo a «co-teorização» como «a produção coletiva de veículos conceituais que se referem tanto a um corpo de teorias antropológicas quanto aos conceitos desenvolvidos pelos nossos interlocutores, as quais têm potencial para criar novas formas de teoria» (RAPPAPO 2007: 204). Por outro lado, Alcida RAMOS (2007: 26) nos convida a optar por uma «ética do desprendimento» como a maior expressão de compromisso com os povos indígenas, ética que, no caso dos museus antropológicos, ainda devemos implementar e/ou colocar em prática com maior tranquilidade e menor burocracia.

Essas abordagens nos aproximam a outros entendimentos e formas de relação nos processos de criação de conhecimento, abrindo espaço para a outras formas cognitivas, de caráter relacional, e que transcendam o enfoque científico-racional. Me refiro aqui a processos cognitivos motivados, entre outros fatores, pelas emoções intensas que mediam as relações dos povos indígenas e os museus, assim como às demandas de apoio político que os povos indígenas fazem aos museus. É preciso se aproximar aos processos de produção de conhecimento a partir do entendimento e compreensão de que além de questões teóricas e das relacionadas com o pensamento indígena, também os sentimentos, emoções, valores éticos e ações políticas contribuem para alimentar esses processos. Nos aproximar ao conhecimento desse modo, possibilita uma abordagem ampla, aberta, destemida e necessária para avançar em processos de produção de conhecimentos baseados na interculturalidade.

A expressão de sentimentos e emoções, tais como alegria, tristeza, raiva, destruição, choro, cantos, orações e transe xamânicos, caracterizam os encontros entre povos indígenas com seus objetos e documentos guardados nos museus (LÓPEZ GARCÉS & HOFFMANN 2017: 1). Mas nesses encontros também as instituições e os pesquisadores que trabalhamos nos museus expressamos sentimentos e emoções tais como o cuidado excessivo, paternalismo, sentimentos de culpa, medo, impotência e a tensão entre seguir regras rígidas ou transgredi-las, bem como o necessário exercício de desapego ou «desprendimento», como já mencionado por Alcida RAMOS (2007), que as instituições museais vêm realizando a partir dos processos de repatriação e devolução de objetos etnográficos aos povos indígenas em diversas partes do mundo. Argumento que as instituições museais, assim como as pessoas, compõem-se também de fatores emocionais como o apego às coleções, fatores que devem ser trabalhados, sendo este, talvez, um dos maiores desafios para os museus tradicionais na sua relação com os povos indígenas.

A noção de «ferida colonial» que Walter MIGNOLO (2005: 97, 123-4) propõe inspirado em autoras como Silvia Winters e Gloria Anzaldúa, possibilita compreender que os museus, sendo instituições criadas no bojo da moderni-

dade, contribuíram para criar essas «feridas» entre os povos com quem trabalhamos e entre as pessoas que trabalhamos em museus. Trazer essa noção não significa optar por uma «estética da dor» (TROUILLOT 2011), mas como uma ferramenta para entender e compreender que terreno estamos pisando e em que lugar nos posicionamos para continuar com a nossa tarefa de criar conhecimentos nos museus antropológicos.

A noção de «reflexividade responsável» que o antropólogo haitiano Michel-Rolph TROUILLOT (2011: 207) considera como tarefa indispensável da antropologia, deve ser uma atitude construída de forma coletiva, de tal maneira que possibilite nos expressar de forma aberta a partir dos espaços onde atuamos, –neste caso os museus antropológicos–, pelo fato de sermos fonte de conhecimento experto sobre povos indígenas e populações não europeias, cientes de que «esse conhecimento produzido importa mais fora do que dentro da disciplina antropológica». A partir desses argumentos o mesmo autor refere-se ao «otimismo moral» (IBID. 239) que caracteriza a antropologia como «o lugar através do qual Ocidente pode mostrar uma fé inabalável na riqueza e variabilidade da humanidade». E à luz desses conceitos, é fatível enunciar que o trabalho dos museus antropológicos em colaboração com os povos indígenas é um campo de construção relacional de novas experiências, conhecimentos e sentidos de existência para ambas as partes.

#### Agradecimento

Agradecimentos especiais a Susana Primo dos Santos, indígena Karipuna, socióloga e técnica da coleção etnográfica, quem facilitou e mediou as relações com os povos indígenas, bem como a Fábio Jacob, fotógrafo da Reserva Técnica, pela constante colaboração e apoio durante minha experiência como curadora da Coleção Etnográfica Reserva Técnica Curt Nimuendaju do Museu Paraense Emílio Goeldi.

## NOTAS

1 O Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) é uma instituição científica fundada em 1866, dedicada ao estudo dos sistemas naturais e processos socioculturais na Amazônia, além de formar coleções científicas nas áreas das ciências biológicas e ciências humanas, destacando, entre estas últimas, as coleções de artefatos indígenas, guardados na Coleção Etnográfica Reserva Técnica Curt Nimuendaju. O Museu Goeldi, está localizado na cidade de Belém, estado do Pará, na Amazônia brasileira, e guarda os maiores acervos científicos da Amazônia.

2 A coleção etnográfica do Museu Goeldi, conhecida como Reserva Técnica Curt Nimuendaju, conta com mais de 14 mil objetos de aproximadamente 120 povos indígenas da Amazônia brasileira, colombiana e peruana. Possui também importantes coleções de outras sociedades amazônicas, principalmente de ribeirinhos e de pescadores, assim como artesanato do nordeste do estado do Pará, na Amazônia brasileira, objetos de sociedades Maroon, do Suriname, e uma importante coleção de objetos de povos da África, incorporada à coleção do Museu Goeldi em 1933 (Velthem et al., 2004).

3 Com o etnónimo Mebêngôkre (gente do buraco da água) se identificam dois povos indígenas que compartilham características socioculturais semelhantes: os Mebêngôkre-Kayapó e os Mebêngôkre-Xikrin. Até os anos 30 do século XX também são reportados os Mebêngôkre-Irã Amraire, grupo dizimado pelas doenças e os pelos conflitos com fazendeiros, sendo hoje considerado extinto. Os Mebêngôkre-Kayapó atualmente vivem em dez terras indígenas localizadas em ambas as margens do rio Xingu, ao sul do estado do Pará e ao norte do Mato Grosso; a população é em torno de 11.675 habitantes, segundo informações da Secretaria de Saúde Indígena -SESAI (apud ISA, 2020).

4 O zoólogo suíço Emílio Augusto Goeldi (1859-1917), realizou estudos de doutorado na Alemanha. Chegou ao Brasil em 1884, para trabalhar inicialmente no Museu Imperial e Nacional, assumindo a direção dessa instituição em 1885. Anos depois foi convidado pelo governador do estado do Pará, em 1894, para assumir a direção do então Museu Paraense de História Natural e Etnografia, cargo que ocupou até 1907, quando retornou a Suíça. Sob a direção de Emílio Goeldi, o Museu Paraense se consolidou em termos científicos e institucionais (Sanjad, 2010), e passou a ter seu nome a partir de 1900. Emílio Goeldi faleceu em Berna, em 1917.

5 O povo indígena Ka'apor fala uma língua do tronco Tupi, família Tupi-Guarani e habita na Terra Indígena Alto Turiaçu, estado de Maranhão, na Amazônia brasileira. Conta com uma população aproximada de 1900 pessoas, segundo informações da Secretaria de Saúde Indígena -SESAI (apud ISA, 2020).

6 Desde inícios do século XIX, na região dos rios Gurupi e Turiaçu, existiam 'mocambos', isto é, assentamentos de população afrodescendente que fugia da situação de escravidão, os quais se multiplicaram após a abolição da escravidão no Brasil, em 1888.

7 Trata-se da principal manifestação cerimonial do povo Ka'apor na qual acontecem diversos rituais como a nomeação das crianças, a iniciação das moças e dos rapazes, casamentos, posse de novos caciques. Antigamente, também era feita outra cerimônia, denominada de 'confissão do guerreiro', não mais realizada hoje (López Garcés et al., 2017).

8 O povo indígena Xipaya, de língua Tupi, família linguística Juruna, habita na Terra Indígena Xipaya nas margens dos rios Iriri e Curuá, afluentes do rio Xingu, mas também na cidade de Altamira-Pará e na região da Volta Grande do rio Xingu. Sua população atual é entorno de 200 pessoas, segundo dados da Secretaria de Saúde Indígena -SESAI (apud ISA, 2020)

9 Suzana Primo dos Santos, indígena Karipuna, é socióloga e trabalha como técnica na Coleção Etnográfica Reserva Técnica Curt Nimuendaju, no Museu Goeldi. Ela organizou uma coleção de objetos do seu povo, os Karipuna do Amapá, que hoje faz parte do acervo etnográfico desta instituição.

## BIBLIOGRAFIA

**ARNAUD Expedito e Ana Rita ALVES**

1974 «A extinção dos índios Kararaô (Kayapó)-Baixo Xingu, Pará».- *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Nova Série, Antropologia* (Belém) 53: 1-19.

**CHAVES Carlos Eduardo**

2012 *Nas trilhas Irã Amraire: sobre história e cultura material Mebêngôkre*.- Dissertação (Mestrado em História).- Belém: Universidade Federal do Pará.- 176 p.

**DE LA CADENA, Marisol.**

2008 «La producción de otros conocimientos y sus tensiones: De una antropología indianista a la interculturalidad?», in: RIBEIRO Gustavo Lins & Arturo ESCOBAR (EDS.), *Antropologías del Mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*, pp. 241-270.- Popayán: The Wenner Green Foundation, CIESAS, Fundación Enviñón.- 420 p.

**DESCOLA Philippe**

2015 «Além de Natureza e Cultura».- *Tessituras* (Pelotas) 3: 7-33.

**DUARTE Alice**

1998 «O museu como lugar de representação do outro».- *Antropológicas* (Porto) 2: 121-140.

2013 «Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora».- *Museologia e Patrimônio* (Rio de Janeiro) 6(1): 99-117.

**ESCOBAR Arturo**

2014 *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*.- Medellín: Ediciones UNAUULA.- 184 p. (Colección Pensamiento vivo).

**FAUSTO Carlos**

2001 *Inimigos fieis. História, guerra e xamanismo na Amazônia*.- São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo.- 587 p.

**FERNANDES Florestan**

2006 *A função social da guerra na sociedade tupinambá*.- São Paulo: Globo.- 596 p. (3 ed. prefácio Roque de Barros Laraia).

**GEERTZ Clifford**

2008 *A interpretação das culturas*.- Rio de Janeiro: LTC.- 323 p.

**HOFFMANN Beatrix**

2018 «Lo propio y lo otro: culturas materiales desde múltiples perspectivas», in: KRAUS Michael et al. (EDS.), *Objetos como testigos del contacto cultural. Perspectivas interculturales de Berlín*, pp. 339-360.- Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.- 398 p. [Estudios Indiana 11].

**JUNGHANS Miriam**

2008 «Emília Snethlage (1868-1929): uma naturalista alemã na Amazônia».- *História, Ciências, Saúde- Manguinhos* (Manguinhos, Rio de Janeiro) 15: 243-255 [online / 2019-10-15].

**KAYAPÓ Ákiaboro**

2009 *Discurso de inauguração da exposição Mebêngôkre Ynhô Pyka*.- Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.-

**LEA Vanessa**

2012 *Riquezas intangíveis de pessoas partiveis. Os Mebêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp.- 496 p.

**LÓPEZ GARCÉS Claudia Leonor & Pascale de ROBERT**

2012 «El legado de Darrell Posey: de las investigaciones etnobiológicas entre los Kayapó a la protección de los conocimientos indígenas».- *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* (Belém) 7(2): 565-580.

**LÓPEZ GARCÉS Claudia Leonor et al.**

2014 «Pesquisas científicas em colaboração com povos indígenas: uma tradição de diálogos e inovações metodológicas no Museu Goeldi», in: VIEIRA Ima Célia Guimarães et al. (EDS.), *Ambiente e sociedade na Amazônia: uma abordagem interdisciplinar*, pp. 409-433.- Rio de Janeiro: Garamond Universitária.- 498 p.

**LÓPEZ GARCÉS Claudia & Beatrix HOFFMANN**

2017 «Trabajos en colaboración con pueblos indígenas. diálogos en el Museo Paraense Emílio Goeldi – Brasil».- Comunicação oral no VI Congresso Latino-Americano de Antropologia. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana,

**LÓPEZ GARCÉS Claudia Leonor et al.**

2017 «Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor».- *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* (Belém) 12: 713-734

**MIGNOLO Walter D.**

2005 *La Idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*.- Barcelona: Editorial Gedisa.- 241 p.

**NIMUENDAJU Curt**

1982 «Os Gorotire. Relatório apresentado ao Serviço de Proteção aos Índios (1940)», in: NIMUENDAJU Curt, *Textos indigenistas: relatórios, monografias, cartas*, pp. 123-191.- São Paulo: Loyola.- 255 p. (Introdução de Carlos de Araújo Moreira Neto. Prefácio e coordenação de Paulo Suess).

**RAMOS Alcida**

2007 «Do engajamento ao desprendimento».- *Campos* (Curitiba) 8(1): 11-32.

**RAPPAPORT Joanne**

2007 «Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración».- *Revista Colombiana de Antropología* (Bogotá) 43: 197-229.

**SANJAD Nelson**

2010 *A coruja de minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*.- Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Brasília: IBRAM, 2010.- 492 p.

**SANTOS-GRANERO Fernando (ed.)**

2009 *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*.- Tucson: The University of Arizona Press.- 288 p.

**TROUILLOT Michel-Rolph**

2011 *Transformaciones globales. La Antropología y el mundo moderno*.- Popayán: Universidad del Cauca, CESO-Universidad de los Andes.- 284 p.

**VELTHEM Lucia Hussak van et al.**

2004 «A coleção etnográfica do Museu Goeldi: memória e conservação».- *Musas* (Rio de Janeiro) 1 (1): 57-66.

**VIVEIROS DE CASTRO Eduardo**

1996 «Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio».- *MANA* (Rio de Janeiro) 2(2):115-144.

**XIPAYA Luis**

2014 *Sem título. Documento digitalizado enviado ao Museu Paraense Emílio Goeldi*.



ANDY RODDICK / FLIKR



# EXPERIENCIAS DE CO-CURADURÍA CON COMUNIDADES LOCALES EN EL MUSEF DE BOLIVIA

**Dr. Juan Villanueva Criales**

Museo Nacional de Etnografía y Folklore – Bolivia

## RÉSUMÉ

Les musées boliviens consacrés à l'archéologie, l'anthropologie et l'histoire sont marqués par la lourde empreinte de la colonialité, bien visible au travers de la verticalité avec laquelle les académies construisent et diffusent les représentations muséographiques de «l'autrui» ethnique ou populaire. Depuis 2013, le Musée national d'ethnographie et du folklore (MUSEF), fondé en 1962, essaie d'inverser ces pratiques. Cette démarche s'est cristallisée depuis 2017 dans un programme de recherche collaborative et dans des expositions en co-commissariat avec des communautés locales. Ce texte décrit les deux premières expériences de ce programme, avec les communautés de l'Île Pariti, Taypi Ayca et Huarcamarka, en mettant l'accent sur le potentiel de transformation de ces nouvelles expériences pour la décolonisation des musées et des académies.

## ABSTRACT

Bolivian museums dedicated to archaeological, anthropological, and historical themes are marked by the heavy legacy of colonialism, which is expressed mainly in the verticality in which the academies construct and disseminate museum representations of the ethnic or the popular «other». Since 2013, the National Museum of Ethnography and Folklore (MUSEF), founded in 1962, has been testing ways to reverse these practices; since 2017, this work has crystallized in a collaborative research programme and exhibitions in co-curation with local communities. This text describes the first two experiences of this programme, involving the communities of Isla Pariti, Taypi Ayca, and Huarcamarka. They emphasize the transformative potential that these incipient experiences have for the decolonization of museums and academies.

## RESUMEN

Los museos bolivianos sobre temáticas arqueológicas, antropológicas e históricas cargan con un pesado legado de colonialidad, que se expresa principalmente en la verticalidad con que las academias construyen y difunden representaciones museográficas del «otro» étnico o popular. Desde el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), fundado en 1962, se vienen ensayando desde 2013 formas de revertir estas prácticas, cristalizando desde 2017 en un programa de investigación colaborativa y exposiciones en co-curaduría con comunidades locales. En este texto se describen las dos primeras experiencias de este programa, con las comunidades de Isla Pariti, Taypi Ayca y Huarcamarka, haciendo énfasis en el potencial transformador que tienen estas experiencias incipientes para la descolonización de los museos y las academias.

**E**ste artículo trata sobre la herencia colonial de los museos en Bolivia, en general, y del Museo Nacional de Etnografía y Folklore en particular. Realiza un breve recorrido sobre la historia de este repositorio en relación con momentos del pensamiento político boliviano, y presenta algunos de los esfuerzos recientes por dejar atrás esa carga colonial. Se incide particularmente en las experiencias de un incipiente programa de etnografía arqueológica y exposiciones en co-curaduría, iniciado en 2016. Este se caracteriza por trabajar exposiciones desde la voz de municipios y comunidades locales, buscando apoyar emprendimientos museológicos comunitarios y generar insumos para la reflexión sobre la colonialidad en las academias de ciencias sociales bolivianas.

### BREVE HISTORIA DEL MUSEO

En este sentido, pensamos a los museos como espacios de poder, aspecto patente en el caso de los museos estatales, que reproducen narrativas orientadas desde los organismos gubernamentales. Esta situación se hace especialmente delicada en los casos de museos que abordan temáticas relacionadas a la historia, el pasado, la identidad y el patrimonio, como se espera de un museo de etnografía. Un aspecto clave del colonialismo epistémico es la imposición de nuevas subjetividades, donde toman forma dos tipos de sujetos (SHEPERD 2016: 10): uno moderno, dotado de historia y relacionado con la construcción del Estado-nación, y otro, etiquetado como indígena o campesino, anclado en el pasado y que, desde la retórica de las élites dirigentes, requiere ser guiado o integrado al proyecto civilizatorio de la nación. Esta separación redundante en una distinción tajante entre aquello que es verdadero conocimiento, procedente de la ciencia occidental, y aquello que se subalterniza como lo opuesto del conocimiento: tradición, superstición, mito o creencia, propio de aquellos sujetos no modernos. El monopolio del conocimiento sobre el pasado, la identidad y el patrimonio queda en manos de disciplinas modernas como la historia, la antropología o la arqueología, y estas son las encargadas de crear los contenidos que se presentan en los museos. De esta manera, estas institucio-

nes pasan a exhibir una mirada académica sobre ese otro subalterno, impartiendo de modo vertical conocimiento sobre su identidad, su pasado y su historia.

La historia del Museo Nacional de Etnografía y Folklore se remonta a los inicios de la museología paceña y, en gran medida, boliviana, con el nacimiento del Museo Público de La Paz fundado en 1846 en base a las colecciones del obispo paceño José Manuel Indaburu (MINISTERIO DE EDUCACIÓN 1946: 1). Esta muestra de curiosidades naturales y culturales emerge inserta en el paradigma del anticuarismo, y como tal forma parte de un proyecto elitista e ilustrado. Cincuenta años después, en 1896, el repositorio, ya denominado Museo Nacional, es traspasado a la Dirección General de Estadística y Estudios Geográficos del Ministerio de Guerra, bajo la dirección de Manuel Vicente Ballivián. Este eminente geógrafo, fundador de la Sociedad Geográfica de La Paz, otorga al museo un carácter erudito y multidisciplinario, entendiendo que es misión del museo otorgar al visitante una «idea cabal» de Bolivia a través de colecciones botánicas, zoológicas y mineralógicas, objetos arqueológicos, paleontológicos y etnográficos, arte popular, colonial y republicano. En este énfasis puede leerse la urgencia por conocer en profundidad el territorio patrio, cuyo desconocimiento habría causado el desastre militar de la Guerra del Pacífico perdida ante Chile en 1870 (VILLANUEVA CRIALES 2019a: 203).

Sin embargo, las primeras décadas del siglo XX están marcadas por un interés creciente del museo por temas arqueológicos, visible en su nueva denominación: Museo Nacional Tiahuanacu. Entre 1919 y 1922 el museo es dirigido por Arthur Posnansky, un aficionado a la arqueología de origen austríaco. Por lo que conocemos, la exhibición del museo iniciaba con un recorrido arqueológico por las glorias de Tiwanaku, seguido por muestras de antropología física que permitirían diferenciar craneométricamente dos supuestas razas indígenas precolombinas: los collas, constructores de Tiwanaku, y los arawak, ancestros de la mayor parte de los indígenas contemporáneos. Posteriormente, un recorrido por la etnografía, folklore y artes populares, con el arte colonial y republicano como culmen, y las colecciones mineralógicas y paleontológicas al cierre. En esta disposición del museo puede leerse la orientación racista de la élite paceña de la época, que discutía al indio como un problema para la nación boliviana. Asimismo, se nota la voluntad creciente por emplear los referentes arqueológicos como legitimadores del nacionalismo boliviano, pero desvinculándolos de los indígenas contemporáneos (VILLANUEVA CRIALES 2019: 203).

El nacionalismo boliviano triunfa con la revolución de 1952, tras la Guerra del Chaco (1932-1935). En 1959 el Museo Nacional se especializa en arqueología, bajo la dirección del máximo exponente de la arqueología nacionalista boliviana, Carlos Ponce Sanginés. La institución

se desprende de otras colecciones generando nuevos repositorios especializados en historia natural, bellas artes, o arte popular. El Museo Nacional de Artesanía y Arte Popular surge impulsado por la etnomusicóloga Julia Elena Fortún en 1962, y sus fondos museísticos iniciales son las colecciones etnográficas del antiguo Museo Nacional (RUIZ ET AL. 1987: 16). La especialización de los museos implica la segmentación de la narrativa sobre el pasado nacional, donde los referentes precolombinos de bolivianidad se presentan separados y desvinculados de la realidad indígena contemporánea. Los siglos coloniales no se representan museográficamente, creando una sensación de discontinuidad. Finalmente, las manifestaciones indígenas contemporáneas se presentan como resabios tradicionales de un arte popular en vías de desaparición (EYZAGUIRRE MORALES 2012: XX). En ese sentido, la especialización de los museos en tiempos nacionalistas responde a la idea general de que elites urbanas, legitimadas en su nacionalidad boliviana por descender de Tiwanaku, pretendan integrar al indígena al proyecto de modernidad del Estado-nación.

**— *Un aspecto clave del colonialismo epistémico es la imposición de nuevas subjetividades, donde toman forma dos tipos de sujetos: uno moderno, dotado de historia y relacionado con la construcción del Estado-nación, y otro, etiquetado como indígena o campesino, anclado en el pasado y que, desde la retórica de las élites dirigentes, requiere ser guiado o integrado al proyecto civilizatorio de la nación.***

En 1974, durante el período de dictaduras, el museo cambia su denominación a Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y pasa a custodia del Banco Central de Bolivia. Desde entonces se involucra activamente en la investigación etnográfica para generar exposiciones guiadas por el concepto de «reconstrucción cultural» de conjuntos humanos identificados etnolingüísticamente (RUIZ ET AL. 1987: 50). El museo se consagra entonces a representar al «otro» indígena boliviano desde una perspectiva académica, formando exposiciones emblemáticas sobre las etnias Ayoréode y Uru-Chipaya. En 1997, cuando el museo pasa a integrar la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, el país ha retornado a una democracia de corte neo-

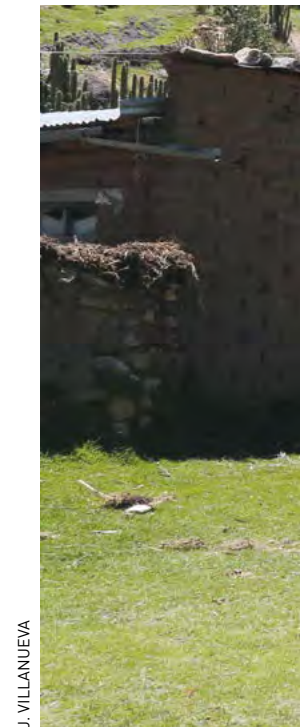
liberal, que se caracteriza por el gradual reconocimiento de una Bolivia multicultural. Durante los años 90, el MUSEF desarrolla exposiciones que reflejan esta diversidad, sobre todo a través de las máscaras etnográficas y folklóricas. El ascenso del discurso multicultural en Bolivia está bien representado por un mapa de 36 grupos étnicos esenciales, que se dibujan como manchas territoriales sobre el mapa boliviano, definidos por criterios académicos y dirigidos por élites mestizas urbanas.

El desgaste del neoliberalismo a partir de 2002 culmina con el ascenso del paradigma plurinacional en 2006. Los 36 grupos étnicos ganan el rótulo de naciones a partir de la refundación de Bolivia bajo una nueva Constitución Política del Estado (CPE), que reivindica los derechos y valores indígenas, originarios y campesinos, y reconoce su ancestralidad sobre el territorio boliviano, implicando una continuidad entre pasado y presente. Sintomáticamente, durante los 2000 se incorporan materiales arqueológicos a las exhibiciones de textiles, cerámica y arte plumario, en un intento por contar trayectorias históricas profundas (MOLINA RIVERO 2012: XIV). El conocimiento que se despliega en estas salas sigue siendo de índole académica y discursiva, basado en aspectos formales e iconográficos de los objetos presentados. Este aspecto cambia desde el 2013 con la introducción del concepto de «cadena operatoria» en la museología. Mediante el estudio profundo de los materiales y técnicas, el museo pasa a reivindicar los saberes prácticos como conocimiento real, efectuando un paso sustancial de decolonialidad epistémica. La exhibición inicial en ese sentido es *Tejiendo la Vida* de 2013 (ARNOLD ET AL. 2013), que compila los conocimientos de tejedoras tradicionales, y rastrea estos tratamientos y técnicas en piezas de origen arqueológico, colonial y republicano, para contar largas trayectorias temporales de prohibición, represión, resistencia, incorporación, adaptación e innovación. Más que un abismo de separación, el momento histórico colonial actúa como la bisagra que explica las similitudes y diferencias entre los orígenes prehispánicos y las configuraciones contemporáneas. Un enfoque similar se ha empleado en sucesivas exposiciones sobre cerámica, arte plumario, minería y metales, cestería y madera, y lítica.

El giro aportado por la cadena operatoria ha sido notable; no obstante, aunque este concepto incorpora y reivindica saberes locales, los subsume en una narrativa planteada por los investigadores y curadores del museo. El paso más reciente del museo por romper esta brecha son las exposiciones en co-curaduría, que relativizan su posición autoral. Estas exposiciones emergen de investigaciones más profundas a escala más reducida, en colaboración con comunidades locales. Así, pasan de ofrecer miradas generales sobre determinado fenómeno en la totalidad del territorio boliviano, a profundizar en el microcosmos de una comunidad, desde donde se emiten conceptos locales sobre las herencias, pasados y reivindicaciones.



CRISTIAN RUZ / FLIKR



J. VILLANUEVA

FIG. 1

La Iglesia de la Comunidad Isla Pariti

## PARITI MARKATPACHA

La primera experiencia en este programa fue *Pariti Markatpacha (Desde Pariti)*, trabajo realizado entre 2016 y 2017 con la comunidad de Isla Pariti (Municipio de Puerto Pérez, Provincia Los Andes, La Paz). Pariti fue escenario de un importante hallazgo arqueológico de cerámica Tiwanaku que motivó la construcción de un museo comunitario en 2006. Sin embargo, en el trabajo etnográfico con los pobladores de Pariti se puso de manifiesto su disconformidad con el planteamiento museístico de diez años antes, resaltado por el hecho de que estaba incompleto, pues mostraba solamente la cerámica, dejando de lado aspectos relevantes de la vida pariteña como la ritualidad, danzas, trabajo textil y en totora, técnicas y aparejos de pesca (ISLA PARITI ET AL. 2018: 75). En la memoria de los habitantes de Pariti, la época de hacienda, previa a la revolución del 52, es percibida como una época dorada reflejada en el prestigio de la iglesia de la isla para la celebración de bautizos y matrimonios en toda la región, y la abundancia pesquera y agrícola marcada por los rituales a San Pedro y San Isidro Labrador, que disminuyó con el gradual abandono de los rituales católicos en décadas posteriores [FIG. 1](#).

La percepción de la comunidad sobre la cerámica albergada en el museo es sumamente distinta de la que plantearía un arqueólogo académico. En general, plantea vínculos entre

la iconografía de la cerámica, el paisaje local y el calendario ritual. Destacan la asociación de la abundante iconografía ofídica de Pariti con el nombre propio de la Isla, y de los motivos felínicos con dos hechos puntuales: el ritual del *ch'ijch'i pasa*, cuando el granizo es atrapado en la parte alta de la isla y entregado en la parte baja, en los totorales, al gato montés o *titi*, felino señor del granizo; y el peligro de encuentros nocturnos con los *antawallas*, seres malignos con colas de fuego que enferman a quienes se cruzan con ellos. Más allá de estas percepciones, en Pariti se confrontan dos miradas sobre los autores de la cerámica arqueológica. La primera, usualmente defendida por los pobladores más ancianos, sostiene que la cerámica proviene de una antigua *waxt'a* u ofrenda para la Pachamama, la madre tierra, realizada por gente de otro tiempo y otro lugar; este discurso de asignar las cosas pasadas a seres pre-solares como los *gentiles* o *chullpas* es común entre poblaciones aymaras. La segunda postura, defendida por pobladores más jóvenes, emplea las vasijas antropomorfas y avimorfas de Pariti para subrayar vínculos con la población actual, a través de similitudes físicas, de costumbres alimenticias y conocimiento de la avifauna (CALLIZAYA LIMACHI 2015: 44). Por ello, sostiene que los autores de la cerámica eran ancestros de la población actual de Pariti. Esta percepción suele estar asociada al discurso más moderno del patrimonio y la percepción de ingresos a través del turismo, legitimando la propiedad sobre los mismos a través del planteamiento de lazos de ancestralidad.



FIG. 2

Taller con la Comunidad Isla Pariti en 2016

En ambos discursos, la manipulación de la cerámica de Pariti parece haber traído problemas a la comunidad. Desde la primera perspectiva, desenterrar la *waxt'a* ha traído desgracias relacionadas con la aparición de espíritus muertos o *amayás*, que causan enfermedades y muerte a las personas, y también se asocia el desentierro de la ofrenda con la disminución de la pesca por la contaminación del lago Titicaca, la sequía y la migración campo-ciudad que amenazan con la desaparición de la comunidad. Desde la segunda perspectiva cobra importancia el hecho de que, tras una gira de algunas de las piezas cerámicas más importantes de Pariti por la ciudad de La Paz el año 2006, el Museo Nacional de Arqueología haya decidido incorporar varias de ellas a su colección permanente sin permiso de la comunidad, situación en la que permanecen hasta hoy. Entonces, los pobladores de Pariti plantean que la división de la cerámica es análoga a la división de la comunidad, que se siente con el espíritu o *ajayu* incompleto. En uno u otro caso, la comunidad de Pariti vincula las actividades arqueológicas con la desgracia, relacionándola en la memoria con las excavaciones de Wendell Bennett en la década de 1930. Tras apoyar a Bennett en sus excavaciones, el hacendado de entonces, Pablo Pacheco, murió ahogado en el lago Titicaca, poniendo fin a la era dorada de la hacienda de Pariti. La analogía plantea que esta nueva *waxt'a* desenterrada atrae la desgracia de nuevo. Sin embargo, paradójicamente, el museo comunitario es percibido como

una última oportunidad de ingresos para la comunidad a través del turismo patrimonial, lo que impulsó la solicitud de apoyo técnico al MUSEF.

La exposición *Pariti Markatpacha (Desde Pariti)* fue inaugurada en el MUSEF en octubre de 2017 como una muestra temporal de tres meses. Presentó textilería, aparejos de pesca, instrumentos musicales y vestimenta ritual, objetos que aluden a las actividades cotidianas de agricultura y cocina, e información relacionada con las memorias de la hacienda, los arqueólogos, la cerámica prehispánica del museo, y la contaminación del lago. El ordenamiento de la muestra se trabajó con miembros de la comunidad, primando su idea de separarla en un lado masculino y otro femenino, cada uno relacionado con aquellos objetos y actividades propias de cada género. Actualmente la museografía producida se ha entregado al Museo Comunitario Isla Pariti, que realiza algunas adecuaciones de infraestructura para implementarla en su localidad [FIG. 2](#).



FIG. 3

Ch'allando en el recorrido  
por Huarcamarka, 2018

### ESCUCHAR AL VIENTO Y LA PIEDRA

En nuestra segunda experiencia de investigación colaborativa trabajamos con Huarcamarka y Taypi Ayca (Municipio de Mocomoco, provincia Camacho, La Paz). Los sitios arqueológicos sobre formaciones rocosas y la música y danza del *sikuri*, fueron los componentes elegidos por ambas comunidades. Entre los sitios arqueológicos, el principal fue precisamente Huarcamarka, que fue recorrido junto con la comunidad. Uno de los aspectos más importantes que destacó en nuestro recorrido fue el carácter relacional del mismo: más que transitar un espacio contenedor de estructuras arqueológicas, ingresar a Huarcamarka es un constante diálogo, mediado por la *ch'alla* o el vertido de alcohol y hojas de coca como petición de permiso a las diversas entidades del lugar. Estas entidades, la gran mayoría de las veces, son las formaciones rocosas «naturales» del sitio, cuyas formas caprichosas permiten una individualización que evoca animales, objetos o humanos en diferentes actitudes (VILLANUEVA CRIALES 2019b: 181). A partir de esto, se entiende que las formaciones geológicas del sitio mantienen una incidencia constante en la vida de la comunidad: se les realiza rogativas relacionadas con la obtención de ciertas dádivas o con el ciclo agro pastoril anual, y se cuentan historias sobre los encantamientos que operan en estos entornos, sobre todo de noche, cuando estas rocas pueden extraviar o enfermar a las personas [FIG. 3](#).

El contraste entre la actitud hacia estas formaciones rocosas y aquella que se tiene hacia la parte «cultural» del sitio, es decir las estructuras de origen incaico de Huarcamarka, es muy marcado. Estas estructuras difícilmente remiten a historias, peticiones de permiso, *ch'allas* ni otros componentes de tipo vivencial o afectivo. Aquellas que lo hacen, se asignan al igual que en el caso de Pariti a entidades «de otro tiempo», pre-solares. Así, por ejemplo, las torres funerarias o *chullpas* son las viviendas de los duendes o *pininijus*, y una estructura administrativa es su iglesia. De todos modos, es también notable que las estructuras asociadas a estas entidades son aquellas que no han sido restauradas, es decir que su aspecto de «roca vieja» con líquenes y vegetación es similar al de las formaciones geológicas, mientras que las estructuras restauradas poseen una textura más clara y homogénea.

En cualquier caso, estas formaciones rocosas y sitios arqueológicos permiten sostener memorias multitemporales. Por ejemplo, en Huarcamarka algunas historias remiten a la guerra de la Independencia, cuando se emplearon grandes rocas para detener el avance de «los peruanos»; es interesante como se resignifica el concepto del peruano como el «otro» entre estas comunidades cercanas a la frontera con el Perú. En el cerro Amaypatxa, otro sitio arqueológico cercano a la comunidad de Taypi Ayca, las formaciones rocosas son también tratadas con una actitud casi inter-



FIG. 4

Tocando música para el cerro Amaypatxa,  
Taypi Ayca

**— Las formaciones geológicas del sitio mantienen una incidencia constante en la vida de la comunidad: se les realiza rogativas relacionadas con la obtención de ciertas dádivas o con el ciclo agro pastoril anual, y se cuentan historias sobre los encantamientos que operan en estos entornos.**

personal, y se les realiza rogativas diversas. En ese sentido destaca Wakituma, una formación rocosa que posee un altar para *ch'allar* y pedir bendiciones (BERNAL MANSILLA 2019: 190). Sin embargo, las memorias que se construyen desde este sitio también son multitemporales. Como ejemplo, cierta porción del sitio fue empleada como guaridas en lo que se denomina tiempo del *umisu* (omiso), que coincide con los años 30, cuando el ejército boliviano recorría la zona reclutando forzosamente a los hombres para la guerra del Chaco; en la memoria, la música del *sikuri* salvó a los taypiayqueños de ser soldados, pues participaron como músicos brindando apoyo moral a las tropas.

Otras partes del sitio recuerdan pasajes de la vida de Ramón Titi Calamani, un líder político local que entre los años 90 y 2000 reivindicó un pensamiento político propio de la comunidad de Taypi Ayca. Nuevamente, la música del *sikuri* tuvo un papel central, pues los músicos de la comunidad habían sido instrumentalizados durante siglos, primero con fines rituales por la iglesia y los vecinos del pueblo de Italaque, y posteriormente con fines de propaganda política nacionalista por el Estado boliviano. Reivindicar la independencia de los músicos de Taypi Ayca y su pensamiento propio implica un giro descolonizador que Calamani, fallecido en los años 2000, legó a generaciones posteriores de pensadores locales. La incidencia de la música tradicional y del cerro Amaypatxa en la vida de la comunidad es tan notoria que las peticiones y diálogos con el cerro se realizan, también, a través del tañido de instrumentos de viento [FIG. 4](#).

La exposición *Escuchar al Viento y la Piedra* fue inaugurada como una muestra temporal de seis meses en el MUSEF en mayo del 2019. Se organizó en dos salas: *Escuchar al viento* desplegó ropas e instrumentos de la danza del *sikuri*, premios, reconocimientos y discografía de los *sikuris* de Taypi Ayca, además de videos, ilustraciones, un módulo musical y paneles. *Escuchar a la piedra* presentó fotografías y testimonios del conocimiento local sobre el cerro de Huarcamarka, además de reproducciones

holográficas 3D de aquellos rasgos más importantes. Actualmente la museografía se encuentra en proceso de entrega al Municipio de Mocomoco, que tiene infraestructura museística en Taypi Ayca y está construyéndola también en Huarcamarka.

## REFLEXIONES FINALES

Este artículo trató sobre la herencia colonialista del MUSEF, herencia compartida con los museos bolivianos en general. Asimismo, es una historia de los esfuerzos realizados por dejar atrás este legado adoptando un énfasis decolonial. En ese sentido, la revaloración de las prácticas locales de creación de objetos como conocimiento real a través del concepto de cadena operatoria ha sido un paso decisivo que presenta un carácter de decolonialismo epistémico importante. Sin embargo, se ha reconocido que, aún subsumiendo amplios conocimientos de origen local, las narrativas de las exposiciones construidas desde este enfoque fueron creadas por académicos. De este modo se mantiene una lógica de verticalidad en la construcción y despliegue del conocimiento en el museo, lógica que intentamos revertir mediante el programa de investigación.

***— Construir exposiciones desde la otredad y no sobre la otredad requiere adoptar una perspectiva radicalmente distinta sobre las cosas, que implica escuchar y aprender de las comunidades locales en lugar de dictar, impartir o enseñar saberes académicos.***

Construir exposiciones desde la otredad y no sobre la otredad requiere adoptar una perspectiva radicalmente distinta sobre las cosas, que implica escuchar y aprender de las comunidades locales en lugar de dictar, impartir o enseñar saberes académicos. Estas perspectivas sobre el pasado, la historia, la cultura, la sociedad y el patrimonio se emiten desde marcos ontológicos distintos de los que sostiene la academia. La experiencia con Huarcamarka, por ejemplo, cuestiona radicalmente la separación moderna del mundo entre naturaleza y cultura, y nos llama a pensar las experiencias humanas como conjuntos enredados y de difícil diferenciación, a la vez que relativiza nuestras más preciadas taxonomías.

Tal vez el más radical de los cuestionamientos que emerge desde nuestra experiencia sea el que concierne al estatus ontológico del tiempo. Por herencia de las

disciplinas históricas y arqueológicas, tendemos a percibir al pasado como una realidad terminada y distante, que figurativamente hemos dejado atrás. Por tanto, nuestra única forma de entender el pasado es a través de la representación, desde las evidencias o remanentes incompletos que nos quedan. Pariti, Taypi Ayca y Huarcamarka tienen en común experimentar pasados con agencia sobre el presente. La cerámica puede ocasionar desgracias, enfermedades o desunión; las piedras pueden extraviar o bendecir a las personas. Con el pasado, entonces, se establece un necesario diálogo, una relación que da forma a la sociedad misma: el pasado no reside en otro tiempo, sino en lugares específicos que pueden alcanzarse y afectarse para causar efectos deseados. El pasado, los muchos eventos pasados, están delante de nosotros, y esto permite que desde las cosas antiguas se construyan memorias multitemporales, además de diálogos e intercambios rituales.

Sin embargo, para que estas percepciones impliquen un giro ontológico crítico, en el sentido de Alberti (2016: 163), no pueden permanecer como recuentos exotistas de otras formas de percibir el mundo. Deben contribuir al cuestionamiento de nuestros propios subyacentes ontológicos de origen moderno, que son probablemente la capa más profunda y difícil de combatir de nuestro carácter colonizado. Esta área está evidentemente incompleta, y nos lleva a preguntarnos si el museo podrá, en algún momento, incorporar a sus propias exposiciones estos aprendizajes, abandonando las dicotomías modernas y las cronologías lineales. En ese sentido, la tarea de exposición en co-curaduría es un trabajo en proceso hacia un horizonte decolonial que posiblemente sea utópico, pero que debemos realizar para lograr una museología crecientemente consciente y autocrítica.

## AGRADECIMIENTOS

Este artículo no sería posible sin el apoyo de todo el equipo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Agradezco especialmente a la Directora Elvira Espejo por su confianza en este programa de investigación colaborativa, y a los investigadores Gabriela Behoteguy y José Pacheco por su labor en la experiencia con Huarcamarka y Taypi Ayca. Asimismo, a las comunidades de Isla Pariti, Huarcamarka y Taypi Ayca por compartir con nosotros sus experiencias y percepciones, y por tan valioso aprendizaje. En ese sentido, muy especialmente a Isaac Callizaya Lima-chi y Boris Bernal Mansilla, quienes fueron los contactos a través de los Municipios de Puerto Pérez y Mocomoco, respectivamente. Finalmente, a Alexander Brust y Sara Sánchez del Olmo, por la cordial invitación a formar parte de este volumen y las útiles observaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

### ALBERTI Benjamin

2016 «Archaeologies of Ontology».- *Annual Review of Anthropology* (Palo Alto, CA) 45: 163-179.

### ARNOLD Denise Y. et al.

2013 *Tejiendo la Vida. La colección textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore según la cadena de producción*.- La Paz: MUSEF.- 496 p.

### BERNAL MANSILLA Boris

2019 «Amaypatxa. El monte de los dioses de Taypi Ayca – Italaque».- *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (La Paz) 32: 187-192.

### CALLIZAYA LIMACHI Isaac

2015 «Los nombres locales de las aves en la isla Pariti».- *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (La Paz) 29: 41-68.

### EYZAGUIRRE MORALES Milton

2012 «Historias Doradas. Estrategias de sobrevivencia y expansión», in: MUSEF (ED.), *50 Años 1962-2012, Museo Nacional de Etnografía y Folklore*, pp. XVI-XXX.- La Paz: MUSEF.- 224 p.

### ISLA PARITI (Comunidad de), Isaac

### CALLIZAYA LIMACHI y Juan VILLANUEVA CRIALES

2018 «En el margen de los márgenes. Tres arqueologías del hallazgo cerámico Tiwanaku de la isla Pariti, lago Titicaca, Bolivia».- *Thakhi MUSEF* (La Paz) 1: 67-82.

### MINISTERIO DE EDUCACIÓN, BELLAS

### ARTES Y ASUNTOS INDÍGENAS

1946 *Primer Centenario del Museo Nacional «Tihuanacu»*.- La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes.- 34 p.

### MOLINA RIVERO Ramiro

2012 «Introducción. MUSEF, una mirada al proceso histórico institucional», in: MUSEF (ED.), *50 Años 1962-2012, Museo Nacional de Etnografía y Folklore*, pp. V-XV.- La Paz: MUSEF.- 224 p.

### RUIZ Hugo Daniel et al.

1987 *Una Puerta Abierta a la Cultura Boliviana. 25 Años al Servicio de la Nación* – La Paz: MUSEF.- 138 p.

### SHEPHERD Nick

2016 «Arqueología, colonialidad, modernidad», in: SHEPHERD Nick, Cristóbal GNECCO & Alejandro HABER (EDS.), *Arqueología y decolonialidad*, pp. 7-45.- Buenos Aires: Ediciones Del Signo.- 130 p.

### VILLANUEVA CRIALES Juan

2019a «De lo precolombino a las cadenas operatorias: el Museo nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) de Bolivia en perspectiva histórica».- *Chungara Revista de Antropología Chilena* (Arica) 51(2): 201-217.

2019b «Las piedras incorrectas. Materialidades líticas, temporalidades y patrimonio desde dos casos arqueológicos».- *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (La Paz) 32: 175-186.





DR

# SKILLING FOR DIALOGUE EXHIBITIONS AS ARENAS FOR THE INTERCHANGE OF IDEAS AND THE MATERIALIZATION OF NEGOTIATED INTERPRETATIONS

**Maike Powroznik**

Ethnographic Museum at the University of Zurich – Switzerland

## RÉSUMÉ

Dans le cadre de la décolonisation, le Musée Ethnographique de l'Université de Zurich explore la nécessité de générer de nouveaux formats de partage et de dialogues sur les collections avec les sociétés d'origine et au-delà. En collaboration avec des collègues du Saamaka Museum de Pikiseei, au Suriname, nous nous sommes penchés sur la question de savoir comment les musées peuvent répondre de manière appropriée aux préoccupations des sociétés d'origine concernant leurs diasporas d'objets dans les musées occidentaux. Ici, une exposition s'est avérée utile comme occasion d'explorer soigneusement, dans un dialogue habile, les attitudes envers une collection provenant de Pikiseei et des villages voisins collectée par Heinrich Harrer en 1966.

## ABSTRACT

In the scope of the decolonizing turn, the Ethnographic Museum at the University of Zurich explores the need for new sharing formats and dialogues on collections with originator societies and beyond. In collaboration with colleagues from the Saamaka Museum in Pikiseei, Suriname, we pursued the question of how museums may appropriately address originator societies' concerns about their object diasporas in Western museums. Here an exhibition proved useful as an occasion for carefully exploring attitudes by means of a skilled dialogue towards a collection originating from Pikiseei and neighbouring villages and collected by Heinrich Harrer in 1966.

## RESUMEN

En el marco del giro descolonizador, el Museo Etnográfico de la Universidad de Zurich explora la necesidad de generar nuevos formatos que permitan compartir y dialogar sobre las colecciones con las sociedades creadoras y más allá. En colaboración con colegas del Museo Saamaka de Pikiseei, Surinam, nos planteamos la cuestión de cómo los museos pueden abordar adecuadamente las preocupaciones de las sociedades originarias sobre sus diásporas de objetos en los museos occidentales. Aquí, una exposición demostró ser una ocasión útil para explorar cuidadosamente, en un hábil diálogo, las actitudes hacia una colección originaria de Pikiseei y de pueblos vecinos recogida por Heinrich Harrer en 1966.

In Europe the decolonizing turn<sup>1</sup> has moved ethnographic museums back to the forefront of debates. Fundamental issues like colonial and postcolonial entanglements of collections, colonial crime, theft, interpretative hegemony, enduring power imbalances, and legal questions around property and authorship have finally reached the public as well as political institutions, and ethnographic museums are now expected to be spaces which represent the world's cultures fairly.<sup>2</sup>

Twenty-six ethnographic museums in German-speaking countries, including the Ethnographic Museum at the University of Zurich (EMZ), have taken advantage of this renewed public interest to publish a statement on their attitude towards, and work with, their collections. This HEIDELBERG STATEMENT (6 May 2019), presents a differentiated account of ethnographic museums' current concerns, questions and objectives. While a public debate has been spurred mainly by the far-reaching French initiative triggered by President Emmanuel Macron's speech at the University of Ouagadougou, Burkina Faso, in autumn 2017 and the study he subsequently commissioned on European museums' restitution obligation concerning African collections (SARR & SAVOY 2018),<sup>3</sup> museum practice itself presents a far more complex view, opening up a broad spectrum of obligations and questions that need to be considered:

All world cultures and ethnographic museums and collections understand that it is their duty to ensure the maximum transparency when dealing with the history and contents of their collections, with cooperative provenance research as a general standard. Important questions remain to be asked: Which knowledge do we preserve? For whom is the knowledge relevant nowadays, and in what ways? Which interpretations need to be urgently reconsidered, what has been overlooked as yet, and what has been misjudged? Who were the objects' creators and what rights have developed today from their authorship? Who are the owners? Which forms of relations, of sharing heritage and collections, which kinds of restitution are necessary, possible, desired? How can cooperation, dialogue and negotiation processes be shaped, into which the knowledge

of all participants can be obtained and used, at an equal level? Which new knowledge related to the collections can thereby evolve? (HEIDELBERG STATEMENT, 6 MAY 2019)

The particularly important concern of establishing new practices of mutual dialogue with originator societies<sup>4</sup> can be read in the statement. I would like to follow this up in my further remarks: with increasing temporal distance from the colonial era, the moment has come for museums and curators to fundamentally rethink dialogue and debate between the creators and the institutional collectors of artefacts related to them. The notion of sharing ethnographic collections as part of world cultural heritage has finally become imperative. By acknowledging authorship and object diaspora status (BASU 2011), heritage preserved in ethnographic museums is now being reconsidered with regard to its value to local communities.

— *The notion of sharing ethnographic collections as part of world cultural heritage has finally become imperative.*

In this respect, I contrast the idea of «skilling for dialogue» around exhibitions as a core museum practice with the recent demand for the restitution of cultural assets, as demanded by Felwine SARR and Bénédicte SAVOY (2018) in relation to African collections. Restitution here seems to mainly focus on contexts of injustice in the past and on a redemption of historic guilt in the present. But: should this kind of restitution practice be the only reference frame for disentangling colonial relations between former colonial powers and former colonies? Does it fully meet the needs and expectations of originator societies today? Does it open up new future perspectives on-site and within global society?

We believe that ethnographic museums have a potential to contribute to the answers to such pressing questions. As actual museum practice shows, apart from specific – few – requests for restitution and repatriation of particularly sensitive and actually stolen artefacts, numerous originator communities seem to be concerned mainly about being informed, listened to, and involved in the process of their representation in museums. Their interest is in accessibility, participation and collaboration. Requests revolve around the admission of past crimes and questionable deals, and beyond this about the acknowledgement and informed public display of their cultural heritage. There are already promising projects where ethnographic collections are jointly being handled, for example in the USA and, to cite a Swiss example, at the Musée d'Ethnographie in Geneva, where curator Roberta Colombo Dougoud has reported about a Kanak Bamboo Collection (New Cale-

donia), which Kanak people want to see remaining in the Geneva museum, on the condition that it is taken to its place of origin every ten years for ritual treatment.<sup>5</sup>

This essay will add to the debate by pursuing the idea of «skilling for dialogue» in the context of exhibitions as arenas for the interchange of ideas and the materialization of negotiated interpretations, using the example of the exhibition of a Saamaka collection from Suriname at the EMZ in 2018/19, in which an inter-cultural dialogue evolved at various levels. The larger issue of considerations, prerequisites, and requirements for the implementation of a skilled dialogue on an equal level will be addressed in my final discussion.

### AN EXHIBITION AS AN OCCASION FOR DIALOGUE. OPENING UP A DIALOGUE

In 2018, a comprehensive research project on the Heinrich Harrer Collections held by the EMZ culminated in an exhibition. Heinrich Harrer was an Austrian mountaineer and traveller, he became particularly famous for his seven-year stay in Tibet 1944–1951. While my colleague, Asia curator Martina Wernsdörfer, worked on Harrer's Tibet collection, I worked on his South American expedition collections of the 1960s.<sup>6</sup>

Due to its size and object range, as well as for personal research interests, I decided to focus on the sub-collection of Saamaka artefacts from Suriname. For this collection, as a curator, I sought collaboration with the originator society, which will now be the subject of discussion.

During his short journey to the Upper Suriname River in 5–15 October 1966, Heinrich Harrer purchased a total of 450 Saamaka artefacts. He also kept a travel diary and took photos, while the cameraman accompanying him, Herbert Raditschnig, filmed the venture – not least because Harrer wanted to recount this journey on his television programme, *Heinrich Harrer berichtet* (Heinrich Harrer reports). On 17 January 1968, the 45-minute episode *Buschneger in Surinam* (Bush Negroes in Suriname) was broadcast on German television in colour (HESSISCHER RUNDfunk 1968). In 1973, he donated about 390 Saamaka artefacts to the EMZ. The remaining objects, the photos, and the diary remained at his home and were to a large part handed over to the Heinrich Harrer Museum in Hüttenberg, Austria, when it was founded in 1992.

We were lucky to find and get in touch with a museum – the Saamaka Museum, founded in 2009 in the village of Pikiseei by members of the Dombi clan<sup>7</sup> – in the exact village in Suriname where Harrer and Raditschnig had spent most of the days during their stay.

Trying to establish contact, I learned that the museum was «protected» by the Tyangaa, a circle of friends located in the Netherlands. In fact, a *tyangaa* is a Saamaka artefact, a protective fence made of palm leaves that surrounds and protects spiritual ancestor places. In the following interaction, members of the Dutch Tyangaa mediated between the Saamaka Museum and the EMZ. Later I learned that many Tyangaa members are Western scholars who wish to support the Saamaka Museum with their academic and museum expertise, for example, on Surinamese history, slavery, anthropology of Saamaka society, exhibitions, administration, etc. Nevertheless, one of the board members is the Saamaka linguist Vinije Haabo, born in Pikiseei in 1970, a Dombi clan member who, at the age of about 30, emigrated to the Netherlands. He became one of the main partners in our dialogue.

The actual collaboration began with my visit to Suriname in summer 2017 at the invitation of the Pikiseei museum's representatives, together with the Dutch archaeologist and anthropologist Renzo Duin, who had been researching Amerindians in Suriname and French Guiana for over twenty years, at the invitation of the Pikiseei museum's representatives. However, in the beginning our dialogue partners were restrained and cautious, since previous collaboration requests from other institutions and private researchers had turned out to be troublesome for the museum: their goals had already been set in advance and they usually did not consider the interests and expertise of the Saamaka Museum; the museum was often merely utilized as a local service provider. On the other hand, due to our open approach, the museum representatives were curious whether we might find a common platform for dealing with and exhibiting the Zurich collection here and now.

The collection had already been digitized for the internal EMZ database at that time, so we could take photos of the objects as well as Harrer's photos and a copy of his diary with us, which Duin translated on site into Dutch, the official language in the former Dutch colony of Suriname. Our stay was organized by the museum director Joney Doekoe and was meant to focus on Harrer's experiences and notes of 1966. Joney Doekoe gave us insight into life on the Upper Suriname River in 2017, following Harrer's original route. All the while, Harrer's photos and diary entries triggered memories, conversations, and concerns of all kinds.<sup>8</sup>

This is where our common shared story began. Slowly and considerably – via email and cloud exchange and during several visits to Zurich by representatives of the Saamaka Museum – the exhibition narrative of this specific collection, of its past, of the moment of encounter between the creators and the collector of the artefacts, arose from our dialogue, gradually leading to a new and still ongoing interpretation.

## KEY DIALOGUE I: THE EXHIBITION NARRATIVE

Beyond the general ethnographic knowledge on Saamaka material culture, which is well developed in scientific literature, especially by the American anthropologists Sally and Richard PRICE – although not from a skill perspective – we wanted to find a contemporary relevant narrative for this unique collection from Pikiseei and some of its neighbouring villages. Due to the zeitgeist of his era, Harrer's report generally lacks references to individual Saamaka; he only mentions two names and does not quote any personal comments by Saamaka people. His descriptions portray a primeval ahistorical society almost untouched by Western civilization in a style quite typical for his time and his layman's point of view.

Therefore, we asked the counterfactual question: who were the people Harrer probably met? What can we ascertain about the artefacts' creators, Harrer's contemporaries, at the moment of their encounter?

In this, as in most cases, there is no indigenous archive of written history to be consulted. However, in oral systems like the Saamaka traditions, the artefacts' function as knowledge storers is impressive. Our questions concerned the reading of our collection: What were the originators' motives for handing over the objects in the first place? Were they possibly making statements towards the collector by handing over certain objects? Did they significantly influence the composition of the collection, and what exactly does this tell us about the objects collected, or the collection as a whole? Where did they think their objects were going to? What were their hopes and intentions for the objects, and for themselves? What did they not (want to) give away? And what effects did the loss, albeit through voluntary sale, of these objects have?

There were two pivotal moments in our dialogue, intimately connected with two key objects – an amulet and a captain's staff – which gave direction to the exhibition narrative before, during and even now, after the exhibition, and which provided some ideas and answers to the questions raised above.

First: from Harrer's diary we know that he relied on an old woman named Akomisi as his main interlocutor, in fact, he used her explanations of the artefacts in his television programme. Consequently, the collection is essentially informed by her. In times of major change,<sup>9</sup> in times when huge numbers of artefacts that had been kept for specific reasons for long periods of time<sup>10</sup> were suddenly being sold to Europeans for cash, Akomisi appears as a knowledgeable old woman who still knew and cared about the ancient objects which the Saamaka seemingly did not want to hold on to any longer.

In Pikiseei, Akomisi is still well remembered today. Akomisi Doekoe, her full name, was a member of the Dombi clan. She was the maternal grandmother of one of the museum founders, Edje Doekoe, and today's museum director, Joney Doekoe, is her great grandniece. According to her descendants, Akomisi Doekoe was one of the most important characters of her time, in possession of extensive traditional knowledge and special spiritual abilities. They assume that she had been sent to keep an eye on the two Austrians and their intense collecting, photographing, filming, and questioning – not least because she possessed a mighty amulet with which she was able to avert danger from the community. From this perspective, the act of collecting and informing the collection appears to have been observed – and possibly controlled – by Akomisi Doekoe. It is noticeable that there are numerous old, or used and partly damaged objects in the Harrer Collection, since he was interested in traces of usage which he considered evidence of an object's originality and authenticity. Other Saamaka collections, such as those in the Stichting Surinaams Museum in Paramaribo, in Dutch ethnographic museums, and in the Saamaka Museum itself though, contain much more elaborate pieces, to which Harrer apparently had no access. Akomisi Doekoe finally sold a newly-made amulet to Harrer. Her descendants are sure that this amulet is a true *obeab*, an ensouled spiritual item, because it is not possible to craft such a powerful artefact just for sale. Most likely it was meant to protect the entire collection.

Still, this does not definitively answer the question of why and how Harrer was able to buy so many objects which, according to his records, were offered to him willingly and for which he paid the requested prices. Did Akomisi Doekoe, due to the evident ongoing social change of her time, see in Harrer's collecting and documenting of Saamaka artefacts and traditions a way to preserve representative specimens of Saamaka knowledge and skills? However, today's inhabitants of Pikiseei repeatedly pointed out that no one would have actually voluntarily given objects away, since everybody maintained individual relationships with each single piece. A manufacturer would always put part of his or her soul into an object as it is always intended for a specific person, usually one's spouse.

It was only at the exhibition closing that we discovered the identity of the second person mentioned by Harrer – Weert – through Sally and Richard Price. They had also first visited Saamaka territory in 1966, hence they knew Weert as being an Afrosurinamese policeman working for the Dutch colonial government. He was stationed in Brokopondo, and anyone who wished to cross Brokopondo Lake and thus enter Saamaka territory needed his permission. Even within their own territory, the Saamaka had to obey his orders. He accompanied Harrer and Raditschnig, and therefore it is most likely that he commanded that

the wishes of the two Austrians – who were introduced as personal friends of King Leopold III of Belgium, whose own visit to Suriname was imminent – were to be fulfilled. In view of this, delegating Akomisi Doekoe to control the Austrians' collecting activities, not least by her amulets, was perhaps the most powerful intervention available to Saamaka people to censor information, and protect the artefacts and themselves.

**— Here, two completely different narratives referring to supposedly the same past seemingly oppose each other, but still, they must be acknowledged as alternative world templates, as equivalent components of a pluricentral past.**

The people of Pikiseei are quite sure that our encounter in 2017 was not the chance meeting I had assumed. They say that they had got to know about this collection again today due to Akomisi's amulet. From today's perspective, people from Pikiseei look back on Harrer's collection in the light of an innovation in 1980, when a Catholic school was opened at Pikiseei which was not desired but could not be prevented. This school, which still today teaches exclusively Western knowledge and at the same time devalues Saamaka knowledge, brought about fundamental changes which were beyond the village's control. In response, and in order to preserve their culture, in 2009 members of the Dombi clan decided to build a museum in a former garden area of Akomisi, the Saamaka Museum, to preserve old artefacts that many Saamaka brought to them – for their culture is intimately bound to, and preserved within, their objects. From this perspective, the Harrer Collection became their material reassurance, the tangible reconnection to their culture before it had been infiltrated by the school's impact. For Pikiseei and the neighbouring villages, the photographic and film documentation in particular is a unique testimony to the pre-1980 times, affirmed by the well-respected ancestor Akomisi Doekoe.<sup>11</sup>

The second key moment was found in telling Saamaka history. In the course of creating the exhibition we came across a graphic novel about the slave boy Quaco and his life on a Surinamese plantation written by the Dutch graphic novelist Eric HEUVEL (2015). Since this narrative follows Western historiography and was thus rejected by our Saamaka collaboration partners, we requested them to counter it with their own oral narrative.<sup>12</sup> After consulting Captain Wazen Eduards, the Dombi head captain,<sup>13</sup>

Vinije Haabo agreed to speak on behalf of his clan and tell the story from a Saamaka perspective.

While Heuvel depicts the story of the injustice of slavery in Suriname through his character of the little slave boy Quaco, he addresses the guilt of the Netherlands and other colonial powers, stating his wish to prevent any such events from ever happening again. In Heuvel's telling, Quaco is generally portrayed as a victim of his fate and time. In contrast, Vinije Haabo relates the story as one of people who had never considered themselves victims liberating themselves from slavery. Their achievement of emancipation and the creation of a brand new society has not yet been fully acknowledged – even after the Inter-American Court of Human Rights recognized Saamaka human and territorial rights in Suriname in a legal dispute between Saamaka and the state of Suriname in 2007. In fact, the national government in Suriname has still not implemented this jurisdiction.<sup>14</sup> Self-liberation thus remains a major narrative to this day – the Saamaka continue to strive to finally be acknowledged and respected, and thus to develop their own future as a free society. We deliberately chose to also transfer the Saamaka's oral history into a graphic novel, and set it alongside Heuvel's version to generate a direct comparison (SAAMAKA MUSEUM 2021).

Here, two completely different narratives referring to supposedly the same past seemingly oppose each other, but still, they must be acknowledged as alternative world templates, as equivalent components of a pluricentral past. Following Walter BENJAMIN's *Task of the Translator* (1923), both equally depict the moment of an encounter – respective translations of the past that are used to shape the future.

In the oral tradition of the Saamaka, however, objects play a central role – with them, oral or embodied knowledge is remembered, retrieved, and learned. In Haabo's story of the Saamaka, the captain's staff, which stands as a symbol of self-liberation, is particularly prominent. Staffs of this kind were introduced into their territory with the peace treaty of 1762 in the course of the Saamaka's self-administration. With these staffs, which each captain and the Granman, the leader of all Saamaka, take over from their predecessors, he or she literally holds the history, the traditions and the future of the Saamaka in their hands.

This narrative has been added to the Saamaka collection in Zurich by the Dombi clan in the form of a copy of Captain Wazen Eduards' original staff. A second copy has been added to their own museum collection in Pikiseei – along with the graphic novel which will become the heart of a completely new children's education programme at the Saamaka Museum. So, old objects and with them the ancient knowledge that is preserved in the collections are not trapped in the past – on the contrary: they carry the potential to shape the future.

Retracing their history as a so-called «Maroon society»<sup>15</sup> turned out to be a key moment for the Saamaka; this is reflected in various cultural dimensions that reveal key Saamaka skills – for example, in objects that store and reflect this history and constitute Saamaka relations and their cultural self-image. The name *Dombi*, for example, refers to the name of the plantation from which the ancestors of the Dombi liberated themselves. Even today, retracing their history means being alert to external dangers, so protection strategies are always perceptible, as with the *tyangaa* or other *obeab* objects, for example. Relations with any outsiders are scrutinized very carefully, including those with the EMZ.

*— The exhibition not only offered an opportunity for collaborative, but also for reciprocal research, which in turn formed the basis for dialogue.*

Knowledge of this kind about the collection grew throughout the whole exhibition project. The effect of the exhibition itself only gradually emerged over its one-year duration through conversations with visitors during guided tours, lectures, and other events, especially through the three tours guided by Vinije Haabo, who was permanently in exchange with people from Pikiseei. He slowly added to or adapted the narrative together with Pikiseei people – despite the geographical distance. The key moments described above include this extended narrative.

#### **KEY DIALOGUE II: PARTICIPATING AND SHARING**

Due to their entangled history, there is Saamaka knowledge the people are eager to share with the world community, but there is also a highly-specialized knowledge that is not meant for outsiders. In retracing their history and culture it became particularly clear that sharing specialist knowledge is a very sensitive issue for Saamaka. Therefore, the exhibition texts were thoroughly read and verified by Saamaka Museum staff and Tyangaa members beforehand. In particular, the decision to focus on skills and thus pay due respect to the skills and achievements of Saamaka people, their present life and their future perspectives, was not only met with approval, but for all of us, after at least 38 years of the school's attempted systematic de-skilling of Saamaka culture in Pikiseei, it was an education to rediscover the skills inherent in the objects and to recognize them appropriately. When

the Zurich exhibition closed, the Tyangaa asked for the printed text panels to be taken to Pikiseei for further use by the Saamaka Museum.

Both museums also agreed on a 360° virtual documentation of the exhibition, containing all information from and about the exhibition; this was also given to the Saamaka Museum for their own use.

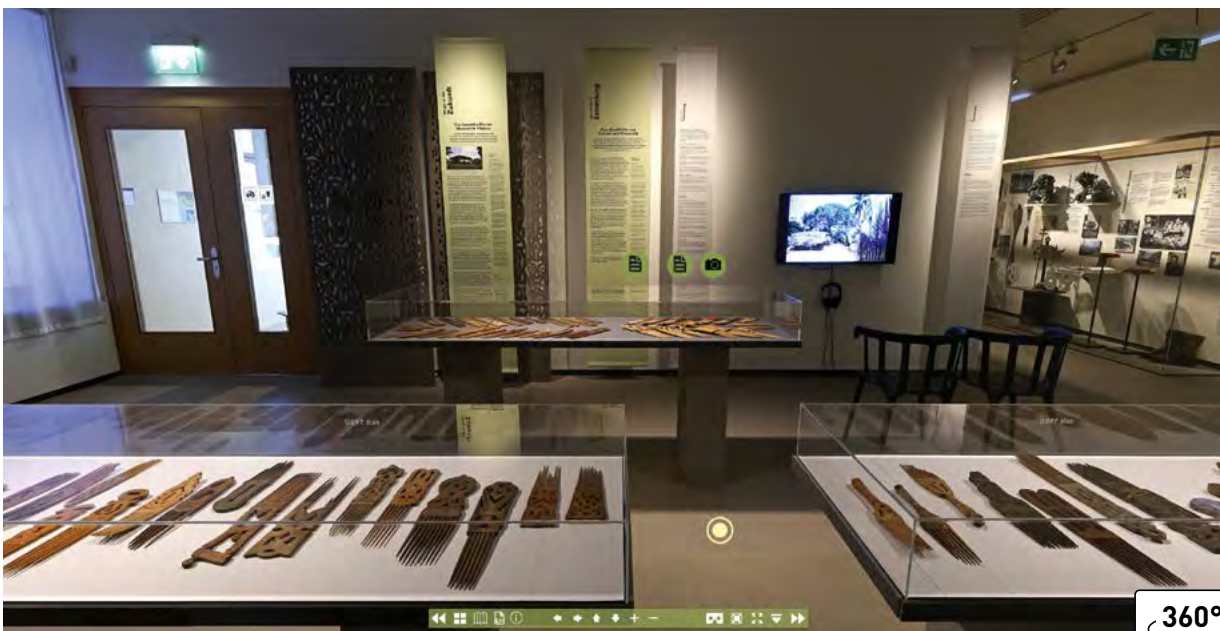
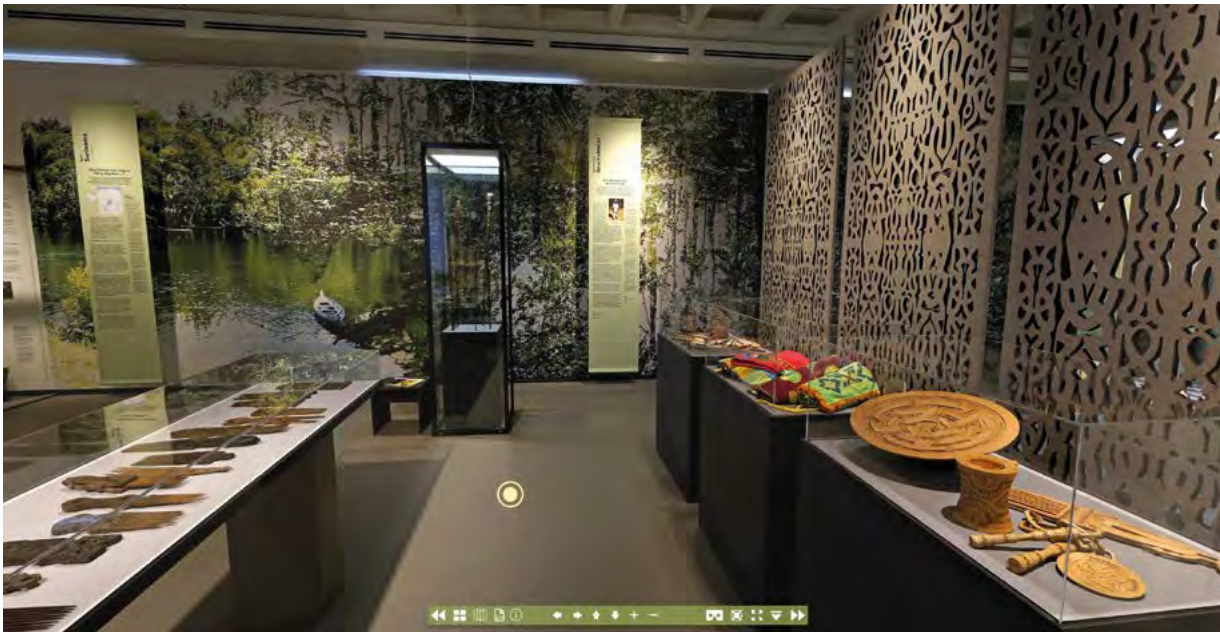
The exhibition closing was attended by Sally and Richard Price, on whose enormous knowledge we had drawn time and time again while preparing the exhibition. But it was particularly important to me to encourage the participation of the Saamaka Museum in the first place and to make prominent use of their knowledge, which they too often find devalued by Western interpretation. Therefore, the exhibition opening began with a welcome address from Vinije Haabo, Joney Doekoe was connected via a WhatsApp video call during the lecture by Vinije Haabo and Geeske Verbree (a Dutch Tyangaa member), and the first guided tour was conducted by Berry Vrede and his daughter Kashmindra Vrede from the Saamaka village of Ganze. It was a historic first to ask the Prices to share the closing event with Vinije Haabo. Their lectures and joint guided tour led to a lively dialogue in which there was room for various ideas, objections, details and wider contexts to be shared in the public arena of the exhibition.

#### **KEY DIALOGUE III: THE EXHIBITION'S IMPACT**

The collaboration project with the Saamaka Museum has opened up space for further dialogue, and new project visions have arisen out of the Saamaka Museum's interest.

Film interpretation: as soon as funding is secured, the project of dubbing Harrer's 45-minute TV programme on his Saamaka journey will be carried out by the Saamaka Museum for its own purposes. This project is of great importance to the Saamaka Museum, not so much due to Harrer's commentary, but because it contains the only existing, high-quality moving images from Pikiseei up to this day. Besides, our collaboration partners were very irritated by the fact that the Saamaka were not given a voice in the film – a fact that needs to be corrected.

Digital technology, analogue practice: on the basis of a very thoroughly researched art history of Saamaka design by Sally and Richard PRICE (1999; SEE ALSO R. PRICE 1970), the collection's individual objects could be approximately dated. The history of this kind of object creation began in the 1870s and is reflected in the Harrer Collection. Subsequently, it comprises four of the styles developed up to the 1950s/60s, probably having only recently been supplemented by a new, contemporary fifth style by the



Insight into the 360° documentation of the exhibition  
«Encountering – Retracing – Mapping. The Expedition Collections of Heinrich Harrer»  
[www.musethno.uzh.ch/static/harrer\\_begegnung](http://www.musethno.uzh.ch/static/harrer_begegnung)

artist group Totomboti, the initiators of the Saamaka Museum based in Pikiseei. The Totomboti carver Toya Saaki not only carved the two copies of Captain Wazen Eduards' main staff, he also made replicas of four combs from the Harrer Collection in all four styles for the Saamaka Museum, using photos from Zurich.

Stimulus for new directions: following the closing of the Zurich exhibition, the Tyangaa members involved convened a meeting to discuss the idea of a new positioning for the Saamaka Museum. Liesbet Ruben from the Tropenmuseum Junior (Amsterdam, The Netherlands), Sally and Richard Price, and myself were also invited to attend the meeting. While the museum had previously been geared towards tourists, it now wants to reformulate its objectives – not least because the entire village is demanding a benefit from it for all Saamaka. A major concern discussed was the typical museum model of «object plus text», which is not suitable for Saamaka oral culture. So we considered what possibilities would be more appropriate and feasible for representing Saamaka culture in museum-like institutions. Another issue was children's education. Meanwhile, the Zurich exhibition narrative serves as empowerment or re- and in-skilling, and as a basis for an initial adaptation of a new Saamaka Museum model.

## CONCLUSION: SKILLING FOR DIALOGUE THE ARENA

The Zurich exhibition provided an arena where objects, people, history, and colonial entanglements became tangible over the course of a one-year period, as well as during the preparation and afterlife of the exhibition. The dialogue unfolded within the originator society and continued to evolve in the Zurich exhibition through jointly selected and performed events, such as a drum and dance performance or lectures by experts who spoke about topics relevant to Saamaka, as well as in guided tours, which included discussions with visitors. The dialogue frequently went beyond the exhibition and opened up new spaces, issues, and paths. In this diligently set up arena, the process of approaching interpretations of objects, relationships, connections and, in this case, colonial processes conveyed to the various public spheres could be repeatedly examined and renegotiated through dialogue. In this sense, the exhibition not only offered an opportunity for collaborative, but also for reciprocal research, which in turn formed the basis for dialogue.

## EDUCATING AWARENESS

A prerequisite to enable this dialogue to evolve is a whole portfolio of skills on all sides, as the present example goes to show. First of all, the Saamaka Museum

skillfully determined the conditions for its participation in our dialogue and set up its own communication system. But our museum's attitude towards the Saamaka collection was equally decisive – especially with regard to our recognition of ethnographic collections as a neglected field of anthropological research in general, as well as the skill approach in particular (E.G. FLITSCH 2014B; INGOLD 2000; LEMONNIER 1986; MARCHAND 2016). I mention this against the background that is well known from the history of anthropology, namely, that its preoccupation with technology and objects has lost much of its initial relevance during the 20th century (SIGAUT 1994). This created a stunning and paradoxical situation: while originators may have lost touch with their skill-related material heritage in our collections due to the total transformation of the material texture of their everyday lives in the course of colonial and postcolonial developments, museums and social anthropologists may ultimately never have developed the skills to understand the material heritage of the originators. Therefore, what we need is trans- or pluri-disciplinary research in dealing with material collections in order to create the conditions for a skilled dialogue with the collections' originators (FLITSCH 2019).

*— Skilling for dialogue is a suitable reference frame, in which restitution represents only one mode of action. It is a crucial method for joint and mutual research on ethnographic collections in terms of sharing cultural heritage and fostering decolonization.*

As an anthropological teaching and research museum, the EMZ has since 2008 taken the step of reconnecting society with its material-technical practice and the associated knowledge, with Mareile Flitsch as professor and museum director. This approach presupposes a specific access to material culture as evidence of skilled practice, which understands museum collections as «hoards of human skill» (FLITSCH 2014A). From this perspective, the collections reflect the technological achievements of a society and their skilled socio-technical implementation that provide conclusions as to independent socio-technical knowledge universes, which do not exist at a lower level but pluri-centrally alongside Western types of knowledge.<sup>16</sup>

An awareness of ethnographic collections educated in this way enables, for example, skilful listening and understanding: in the case of our mutual dialogue with Saamaka people, the understanding of technical and social skills

related to wooden objects, and representational skills related to *obeah* objects, as well as carefully listening to their colonial experience, which shapes their own interpretation of the past, its relevance for the present, and the potential for their as well as our common future orientation, were particularly essential.

## ESTABLISHING A SUSTAINABLE RELATION

First and foremost, we pursued the question of how museums may skilfully address originator societies' concerns about their object diasporas (BASU 2011) in Western museums, to gain their trust and establish a sustainable relationship. In this respect, how can we provide access to and share knowledge about the collections adequately? Digital technologies offer numerous possibilities to enhance the transparency of, and dialogue about, museum collections. But digitization processes and options still have many shortcomings and cannot yet guarantee sustainability (SEE E.G. ZILLIEN & HAUFS-BRUSBERG 2014). Furthermore, indigenous communities must be involved as partners in digitization projects and should eventually have a first say about the handling of their diaspora objects.

Our dialogue in the course of the Saamaka exhibition preparation turned out to be useful in terms of carefully exploring attitudes towards the collection in a European museum before it was made publicly accessible – in this case in the exhibition space. It thus strengthened our relationship. We finally jointly decided on a 360° documentation of the Zurich exhibition which will be made available via the local museum infrastructure, since Saamaka territory lacks sufficient internet access, and only very few people own computers. The exhibition showed almost the entire collection, thus allowing it to be viewed laid out side by side in the order of the exhibition narrative in a virtually reconstructed room with clear and language-neutral orientation aids.

In this respect, skilling for dialogue is a suitable reference frame, in which restitution represents only one mode of action. It is a crucial method for joint and mutual research on ethnographic collections in terms of sharing cultural heritage and fostering decolonization, since this dialogue may help to revise colonial misconceptions and allow for completely new encounters with alternative pluri-central skillsapes of the world, and thus move towards rewriting history and decolonizing Western thinking.

In the meantime, the EMZ continues to preserve the Saamaka Collection fiduciary as the Saamaka's cultural heritage. The amulet, whose protective purpose became so clear to all of us in the course of our dialogue, has now also been placed in the storeroom close to the whole collection, so that it can fulfil this task. In addition, a ceremony was held in Zurich around the second copy of the captain's staff,

which was made for the Saamaka Museum and which had first come to Zurich for completion with the help of our restorer Robert Tobler before going back to Pikiseei. During the ceremony, the ancestors were called to Zurich by means of modern communication technology via Pikiseei to ensoul the captain's staff – with Vinije Haabo and Berry Vrede performing the necessary tasks in Zurich and Toya Saaki saying the prayers and calling the ancestors from Pikiseei by WhatsApp video call. At the same time, the ceremony included the entire Zurich collection, which is now additionally protected and reconnected to Pikiseei.

## NOTAS

1 Even though Switzerland had no colonies, it benefitted from colonialism in its own ways. See *Tsantsa*, the journal of the Swiss Ethnological Society, 24/2019: «Decolonial Processes at Swiss Universities and Cultural Institutions: Empirical and Theoretical Approaches». See also *Widerspruch* 72/2019: «Postkoloniale Verstrickungen der globalen Schweiz» (Postcolonial entanglements of global Switzerland).

2 For example, the *Points of View* exhibition at the EMZ broached this issue (see LAELY, MEYER and SCHWERE 2018).

3 Most recently in *Die Zeit* 43, 17.10.2019, «Öffnet die Inventare! Ein Appell, das vorhandene Wissen zu afrikanischen Objekten in deutschen Museen endlich frei zugänglich zu machen» [Open the inventories! An appeal to finally make the existing knowledge about African objects in German museums freely accessible].

4 In ethnographic museum contexts the term «source communities» is often used – but this term just points to the local provenance of a collection, whereas the term we use at the EMZ, «originator society», includes a legal dimension that pays respect to a collection as being the originators' cultural and intellectual property.

5 Roberta Colombo Dougoud's talk during the annual meeting of the Swiss Anthropological Association, 23 November 2018: *More than objects. Connecting collections and people: The curatorial challenge at the Oceania department of MEG*. See also COLOMBO DOUGOUD (2008).

6 In 1973 Harrer sold his Tibet collection, assembled in 1944–1951, to the EMZ. Additionally, he gratuitously gave another six ethnographic collections to the EMZ that he had brought back from various expeditions and travels in the 1960s: New Guinea in 1962, Brazil and two travels in Suriname in 1966, «Defensive Magic» from 1968, and French Guiana in 1969. For detailed information on the Zurich Harrer Collection see FLITSCH, POWROZNIK and WERNSDÖRFER (2018). The exhibition showed excerpts from all the Harrer collections at the EMZ on two floors. The entire exhibition project was 360° documented and can still be visited virtually ([www.musethno.uzh.ch/360](http://www.musethno.uzh.ch/360)). The title for the expedition floor was *Encountering – Retracing – Mapping. The Expedition Collections of Heinrich Harrer* (1 July 2018–16 June 2019).

7 The Dombi clan is one of twelve Saamaka clans.

8 A joint report on this visit is integrated in the 360° documentation of the Zurich exhibition ([www.musethno.uzh.ch/360](http://www.musethno.uzh.ch/360): *Encountering – Retracing – Mapping. The Expedition Collections of Heinrich Harrer*, «Future Saamaka Museum»).

9 E.g. the construction of the Brokopondo Lake that flooded about 27 Saamaka villages, among them Ganze, and erased the former waterfall called Mamadan, which marked the spiritual border of Saamaka territory towards the north, from where the villagers had been threatened since their escape from slave plantations. This change meant that their territory became more penetrable in both directions.

10 According to an art history of Saamaka design (R. PRICE 1970), the objects in the Harrer Collection date from 1870 to 1966 and thus back to the very time of the abolition of slavery in Suriname, which PRICE (1970) asserts apparently coincided with the beginning of this kind of object creation.

11 See Vinije HAABO's contribution in POWROZNIK (2018).

12 See BUTTY (2018).

13 Each of the twelve Saamaka clans is led by one head captain. In addition, each clan has a captain in each village where its members reside. Subordinated to these are further *basjas*, assistants.

14 At the suggestion of Vinije Haabo, the EMZ invited Saamaka lawyer and Surinamese parliamentarian Hugo Jabini, one of the two initiators along with Captain Wazen Eduards, to report on this legal case. Since his life in Suriname has been threatened ever since, Jabini has emigrated to the Netherlands.

15 «The English word 'maroon', like the French *marron*, derives from Spanish *cimarrón*. As used in the New World, *cimarrón* originally referred to domestic cattle that had taken to the hills in Hispaniola [...] and soon after to Indian slaves who had escaped from the Spaniards as well. [...] By the end of the 1530s, it was already beginning to refer primarily to Afro-American runaways [...], and had strong connotations of 'fierceness', of being 'wild' and 'unbroken' [...]» (R. PRICE 1973: 1 f., footnote 1).

16 The following example illustrates that indigenous knowledge is not yet recognized as being of equal value: Gunatule Prof Dr Abadio Green established the first chair teaching «The pedagogy of Mother Earth» – indigenous knowledge – at the national Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. He is tolerated by his university, but not funded. His lecture at the EMZ in 2016 was filmed and published by a Swiss environmental organization focusing on Colombia ([www.simbiosisactiva.org/de/about-us/partnerships/prof-abadio-green](http://www.simbiosisactiva.org/de/about-us/partnerships/prof-abadio-green); accessed 8.10.2019).

## BIBLIOGRAPHY

### BASU Paul

2011 «Object Diasporas, Resourcing Communities: Sierra Leonean Collections in the Global Museumscape». - *Museum Anthropology* (Oxford) 34(1): 28-42.

### BENJAMIN Walter

1968 [1923] «Task of the Translator», in: ARENDT Hannah (ED.), *Illuminations*, translation Harry Zohn, pp. 69-82.- New York: Harcourt Brace Jovanovich.- 278 p. [first printed as introduction to a Baudelaire translation, 1923]

### BUTTY Charlotte

2018 «Telling History. Relaying History to Children», in: FLITSCH Mareile, Maike POWROZNIK & Martina WERNSDÖRFER (EDS.), *Encountering – Retracing – Mapping. The Ethnographic Legacy of Heinrich Harrer and Peter Aufschnaiter*, pp. 112-119.- Stuttgart: Arnoldsche.- 207 p.

### COLOMBO DOUGOUD Roberta (ED.)

2008 *Bambous kanak: une passion de Marguerite Lobsiger-Dellenbach*.- Gollion: Infolio.- 184 p.

### FLITSCH Mareile

2014a *Des Menschen Fertigkeit / On Human Skill*.- Inaugural lecture, Zurich: Ethnographic Museum at the University of Zurich.- 32 p.

2014b *Drinking Skills. Milk, Cassava Beer, Kava, Palm Wine, Tea, Rice Beer*.- Zurich: Benteli.- 287 p.

2019 «Könnerschaft in ethnologischen Sammlungen. Über transprofessionelle Zusammenarbeit im Museumsdepot als Chance», in: EDENHEISER Iris & Larissa FÖRSTER (EDS.), *Museumsethnologie. Eine Einführung*, pp. 228-249.- Berlin: Reimer.- 350 p.

### FLITSCH Mareile, Maike POWROZNIK & Martina WERNSDÖRFER (EDS.)

2018 *Encountering – Retracing – Mapping. The Ethnographic Legacy of Heinrich Harrer and Peter Aufschnaiter*.- Stuttgart: Arnoldsche.- 207 pp.

### HARRER Heinrich

1966 *Tagebuch von Surinam*.- Hüttenberg: Heinrich Harrer-Museum Archive.- 39 p.

### HEIDELBERG STATEMENT

6 MAY 2019 *Decolonising Requires Dialogue, Expertise and Support*. [Statement approved on the occasion of the 2019 Annual Conference of the Directors of Ethnographic Museums in German Speaking Countries, in Heidelberg. Published on the websites of the museums.]

### HESSISCHER RUNDFUNK

1968 *Heinrich Harrer berichtet: Buschneger in Surinam*.- First broadcast 17 January 1968, Frankfurt am Main.- 42'59".

### HEUVEL Eric

2015 *Quaco. Leven in slavernij*.- [Illustrations Ineke Mok], Zutphen: Walburg Pers.- 64 p.

### INGOLD Tim

2000 *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*.- London and New York: Routledge.- 465 p.

### LAELY Thomas, Marc MEYER and Raphael

#### SCHWERE (EDS.)

2018 *Museum Cooperation between Africa and Europe. A New Field for Museum Studies*.- Bielefeld: Transcript.- 272 p.

### LEMONNIER Pierre

1986 «The Study of Material Culture Today: Toward an Anthropology of Technical Systems». - *Journal of Anthropological Archaeology* (New York) 5: 147-186.

### MARCHAND Trevor H. J.

2016 «Craftwork and Education: 'The Intelligent Hand' at the Fab Lab». - *Inequality in Education: The Tide – A journal*.- eprints.soas.ac.uk/22222/; accessed 8.10.2019.

### POWROZNIK Maike

#### with a contribution by Vinije HAABO

2018 «'This could be a story in itself ...' Heinrich Harrer's Saamaka collection from Suriname», in: FLITSCH Mareile, Maike POWROZNIK and Martina WERNSDÖRFER (EDS.), *Encountering – Retracing – Mapping. The Ethnographic Legacy of Heinrich Harrer and Peter Aufschnaiter*, pp. 120-151.- Stuttgart: Arnoldsche.- 207 p.

### PRICE Richard

1970 «Saramaka Woodcarving. The Development of an Afroamerican Art». - *Man* (London) 5(3): 363-378.

### PRICE Richard (ED.)

1973 *Maroon Societies. Rebel Slave Communities in the Americas*.- Garden City, New York: Anchor Press.- 429 p.

### PRICE Sally & Richard PRICE

1999 *Maroon Arts: Cultural Vitality in the African Diaspora*.- Boston (Mass.): Beacon Press.- 369 p.

### SAAMAKA MUSEUM

2021 *Saamakatori*.- Author Vinije Haabo, Illustrations Karl Leidsman.

### SARR Felwine & Bénédicte SAVOY

2018 *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*.- Paris.- 244 p.

### SIGAUT François

2002 [1994] «Technology», in: INGOLD Tim (ED.), *Companion Encyclopaedia of Anthropology*, pp. 420-459.- London: Routledge.- 1168 p.

### ZILLIEN Nicole

#### & Maren HAUFS-BRUSBERG

2014 *Wissenskluft und Digital Divide*.- Baden-Baden: Nomos.- 121 p.



EMERSON CASTRO



# LEARNING TO LISTEN. FROM A BABYLON OF MISUNDERSTOOD VOICES TO COLLABORATIONS BETWEEN ETHNOGRAPHIC MUSEUMS AND AMAZONIAN INDIGENOUS COMMUNITIES

**Andrea Scholz**

Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin  
– Stiftung Preußischer Kulturbesitz – Germany

## RÉSUMÉ

La coopération avec les communautés indigènes est désormais courante dans les musées ethnologiques, mais elle cache souvent des défis inattendus. Un paradigme collaboratif requiert la plus grande ouverture possible en termes d'objectifs et de méthodes. Cet article présente les expériences d'un projet collaboratif au Musée ethnologique de Berlin ainsi que les efforts nécessaires pour répondre à cette demande. Dans quelles circonstances des systèmes de connaissance incommensurables peuvent-ils collaborer de manière bénéfique?

## ABSTRACT

Cooperation with indigenous communities is now commonplace in ethnographic museums, but it often holds unexpected challenges. A collaborative paradigm implies the greatest possible openness in terms of goals and methods. The present text, which reflects experiences from a collaborative project at the Ethnological Museum Berlin, shows clearly what efforts are required to meet this demand. Under what circumstances can incommensurable knowledge systems work together in a beneficial way?

## RESUMEN

La cooperación con las comunidades indígenas es actualmente algo habitual en los museos etnológicos, pero a menudo oculta desafíos inesperados. Un paradigma colaborativo implica la mayor apertura posible en términos de objetivos y métodos. El presente texto, que refleja las experiencias de un proyecto de colaboración en el Museo Etnológico de Berlín, muestra claramente los esfuerzos que se requieren para satisfacer esta demanda. ¿Bajo qué circunstancias pueden los sistemas de conocimiento inconmensurables colaborar de manera beneficiosa?

**E**thnographic museums in Europe are strange places. They were mostly created in the heyday of imperialism and colonialism, and preserve masses of things from all over the world in which stories and relationships intersect. Even though the majority of the collections are not «looted» in the narrow sense of the term, visiting overcrowded depots often creates a feeling of discomfort and injustice.

The collections from the South American lowlands, which I mostly deal with, consist partly of everyday objects familiar to the so-called source communities and mostly still used today. The situation with ritual instruments is somewhat different. These are often no longer present in their places of origin, frequently as a result of an extractive economy and aggressive missionary activities. This happened in large parts of the Upper Rio Negro region (Northwest Brazil/Colombia), on which I will concentrate in this text. Even if in this case there is no direct link between European collectors and overcrowded depots, on the one hand, and the local disappearance of ritual instruments, on the other, the question of how to deal with this situation is crucial. The communities rely on the instruments to continue their cultural practices. With the disappearance of the instruments, much has already been lost or changed, but indigenous life and ritual knowledge continue to this day. Simply restituting the instruments is not as simple as it appears at first glance, for several reasons<sup>1</sup>.

Up to the present day, museums and communities are confronted with persisting colonial realities, which have even been exacerbated in recent years. The current political situation in Brazil and the resulting threat to indigenous peoples and their territories in the Amazon were discussed not only by some well-informed experts, but also by the international media and the wider public. The uncomfortable feeling in the museum is reinforced by the fact that the Amazonian collections in Europe resemble a Babylon, a maze of voices that are only rudimentarily understood at their place of storage. After their displacement, they were disciplined in museum storage and classification systems, disconnected from the ontological systems of their places of origin. Surely, at these places the instruments still carry

**Learning from' requires encountering, and encountering may indeed imply comparison, but there is no comparison if the encountered others are defined as unable to understand the point of comparison. We are returned here to the Latin etymology of 'comparison': compar designates those who regard each other as equals – that is, as able to agree, which means also able to disagree, object, negotiate and contest.**

Isabelle Stengers

a holistic meaning. If the rituals live on, the museum collections will also be filled with meaning. But the carriers of the ritual knowledge are fighting for their cultural and sometimes even physical survival, instead of being enabled to care for the relationship between «objects» and practice.

What attitudes do museums adopt in view of this complex and paradoxical situation? Where are the blind spots in which the discomfort continues?

In the following paper I approach this question from two directions. Firstly, I outline the trend towards collaborative projects in museums in which collections and the knowledge about the objects are «shared», providing the communities access to their cultural heritage. For the museums, an expected outcome of these projects is a better understanding of sometimes poorly documented and explored collections, and the realization of multivocal exhibitions that give the audience a sense of the diversity of world experiences. Such ideas of a postcolonial museum practice were the main motivation of my own project «Sharing Knowledge», a 5-year collaboration with indigenous organizations and institutions of higher indigenous education in Brazil, Colombia and Venezuela, which has been realized at the Ethnological Museum Berlin.

Secondly, I critically examine the «collaborative turn» in museums from the perspective of the discussions on collaborative anthropology in recent years, in which knowledge production itself is at stake, and the question of the extent to which the epistemic ethnocentrism of Western science can be overcome.

These two approaches form the framework for the analysis of some methodological and epistemological challenges I experienced in the course of my own collaborative museum project. As a project initiator and participant, I will consciously recount my experiences from a subjective perspective, working out the general or structural points. They crystalize around one of the central questions of collaborative anthropology, which is at the same time epistemological and methodological. Under which conditions can incommensurable ontological systems meet and contribute to an «epistemological pluriverse» (STENGER 2011: 60f.)?

## COLLABORATIVE PROJECTS IN ETHNOGRAPHIC MUSEUMS

Over the last decades, much has been written on the participatory turn and the emerging new practices in ethnographic museums (CF. BYRNE, CLARKE, HARRISON & TORRENCE 2011; GOLDING & MODEST 2013; KREPS 2003; MARSTINE 2011; PEERS & BROWN 2003; SIMPSON 2001; WATSON 2007). Within the wider spectrum of community collaboration, the «source communities» of the collections play a prominent role. With regard to the whole context of «new/critical museology», the quest for partnerships with communities is embedded in a wider debate; it touches upon different demands and challenges faced by ethnographic museums today. They are supposed to engage in a self-reflexive manner with their own institutional histories, carry out profound provenance research and make its results transparent (SEE FÖRSTER ET AL. 2018), and to include diverse and heterogeneous actors in the museum's working processes (LANDKAMMER 2019). Thus the traditional authority of museum curators is challenged. Collaborative and multivocal exhibitions are the new ideal, not only in ethnographic museums (KARP ET AL. 2006; STERNFELD 2013: 77; THOMAS 2010: 7). Since CLIFFORDS's programmatic and much-cited essay «Museums as Contact Zones» (1997), museums have been declared more and more as «profoundly cross-cultural spaces» (SCHORCH & MCCARTHY 2018: 3).

Clifford adopted the term contact zone from Mary Louise PRATT (1991), who used it to describe early colonial transcultural spaces of negotiation. Most ethnographic collections come from contexts similar to those described by her. Like anthropological research, the collections would not have been realized without cooperation between the collectors and «source communities» or individual interlocutors (CF. LASSITER 2005).

The first impulses for the collaborative re-orientation may have been a result of the turn to reflexivity in the humanities and social sciences, with the so-called Writing-Culture-Debate and the following postmodern/post-colonial shift in Anthropology in particular (CF. FUCHS & BERG 1993; CLIFFORD & MARCUS 1886; ZENKER & KUMOLL 2013; SEE ALSO KARP & LAVINE 1991 FOR A DISCUSSION ON EXHIBITION PRACTICES). Traditional objectifying modes of displaying «other cultures» were now seen as instruments of colonial and neo-colonial power. Second, the human rights discourse from 1948 on led to an increasing awareness of indigenous peoples' rights on cultural property and traditional knowledge (PHILIPPS 2011: 189). These new public concerns confronted the museums with moral and ethical issues and obliged them to include indigenous voices in many decisions affecting «their» material culture.

*— Up to the present day, museums and communities are confronted with persisting colonial realities, which have even been exacerbated in recent years.*

The term «source communities» was made popular by PEERS and BROWN (2003: 2) and refers to a definite group of origin of a collection, as well as to their descendants today. This narrowness is now sometimes critically discussed in the context of transcultural collaborations between museums and communities because in many cases it is by far from easy to define the real origins of an object. Furthermore, «source» reminds of «resource» which is a dangerous analogy due to the persisting power inequalities under supposedly postcolonial conditions.

Therefore a critical view is required when museums declare to realize collaborative projects. The normativity of the debate is striking; there is hardly a ethnographic museum in Europe today that does not claim to integrate communities in its work. BUTLER (2000) points to the fundamental discrepancy between a critical museological approach that is more reflexive and directed towards one's own practices, on the one hand, and optimistic, outward-looking visions of museums as places of value-free education and «multicultural» dialogue on the other. According to Butler, the latter approach involves the danger of hiding persisting power inequalities and basically colonial relations, with the museum as the dominant authority under the guise of consensus (CF. ALSO GABLE 2010).

Obviously, the idea of transcultural collaborations in ethnographic museums is not a European invention. It split over from the so-called settler nations (Australia, Canada,

New Zealand, USA) where a strong involvement of indigenous communities in the whole range of museum practices has a longer tradition and where at least some of these communities have a powerful voice in national cultural politics (PHILIPPS 2011: 187). The debate about museum ethics in those countries began in the 1970s and 1980s with claims for the restitution of secret objects and human remains.

— *«Source» reminds of «resource» which is a dangerous analogy due to the persisting power inequalities under supposedly postcolonial conditions.*

Community collaborations include the full range of museum activities. According to the international association of museums ICOM, these activities are defined as collecting, researching, conserving, exhibiting and educating. Obviously, exhibitions are the most visible product of museums, and the activity most people identify with them (PHILIPPS 2011: 185). PHILIPPS differentiates between two main models for collaborative exhibitions, based on PEERS and BROWNS' already mentioned collection of essays *Museums and Source Communities* (PEERS & BROWN 2003): the «community based» versus the «multivocal» exhibition. Both share certain characteristics, for example, the «articulation of a postcolonial museum ethic, a shift in emphasis from product to process, and a renewed affirmation of the museum as a research site» (PHILIPPS 2011: 188). In the community-based case, museum professionals serve as facilitators and mediators while the community defines the goals and messages. The museum becomes an extension of their space, the narratives focus on current topics of interest to indigenous peoples. By contrast, multivocal exhibits aim to transmit the multiple perspectives of museum curators and community members and the processes of negotiation and critical reflection. In both models the collaboration with communities goes much beyond «(...) simply asking for knowledge and advice, but not otherwise altering the traditional relations of power between museums and source communities. It asks for partnership rather than superficial involvement» (PEERS & BROWN 2003: 2). Partnership includes the «(...) sharing of skills, values and power to produce something of value to both parties.» Obviously, these values differ between the involved parties. An important aspect of collaborative projects between communities and museums is the possibility to move away from object-centred work to topics that serve specific interests of the community, for instance, educational or socio-economic ones, «(...) museums are just beginning to address the implications of their commitment to building long-term relationships with communities.» (PHILIPPS 2011: 192).

## THE DILEMMA OF THE «MUSEUM TASKS»

In PHILIPP's definition, mutual benefit and long-term commitment are key factors that turn a museum project with community participation into a real collaborative project. But is it not in itself a contradiction to detach such a project from the fixed goal of realizing an exhibition, a central museum task and not necessarily a concern of communities?

The contradiction of «collaboration with pre-defined goals» expressed here is not limited to museums. It is also discussed within collaborative anthropology. ERIC LASSITER (2005: 16; ITALICS IN ORIGINAL) defines the collaborative enterprise in the following way: «an approach to ethnography that *deliberately* and *explicitly* emphasizes collaboration at every point in the ethnographic process, without veiling it – from project conceptualization, to fieldwork, and, especially, through the writing process.» However, GATT (2018:3) refers to the typical dilemma between the wish for mutuality in research and the exploitation of a collaborative process for instrumental aims, for example, the forces of the «(...) academic career complex, which pulls anthropologists to produce individual work, toward academic writing and toward certain types of attitudes about 'properly' academic ways of knowing». Not only the recognition, but also the funding and evaluation of research is based on standardizing models. Collaborative processes suffer from this because they usually produce unexpected and heterogeneous results.

The fact that Western and non-Western knowledge systems have always influenced each other in their formation is often ignored in the self-image of Western science (SAFIER 2010), as is the case in ethnographic collecting. The assumption of the superiority of Western science has been criticized as often as the supposed authority of the Western curator in an ethnographic museum, but it remains as «epistemic colonialism» in the way knowledge is produced in Western institutions (GATT 2018: 6; TUHIWAI SMITH 2002). Using the example of the participation of Canadian indigenous people in a study on glaciers, GATT (2018: 7) shows that the simple addition of other positions to a research process does not change any hegemony. Adding implies commensurability. The real question, however, is how incommensurable forms of knowledge can be brought into exchange. GATT (2018: 7) refers to STENGERS' (2011) work on comparison when she claims that in a true collaboration all parties involved must be able to decide about the terms on which they want to be involved. This means that «comparison» should be a collective enterprise with the intention of contributing to a «pluriverse» of irreducible standpoints, adding a new dimension to the whole matter and thus enriching it (STENGERS 2011: 61). STENGERS explicitly emphasizes that the Western way of reaching scientific conclusions is only one of many possible ways, and not supe-

rior to the others. To accept this as given is the basis of any *rapport* that emerges in an ecology of diverging practices and represents a novelty, not harmony (STENGERS 2011: 62).

The interesting question here is whether and under what circumstances museums and universities allow such epistemological «pluriverses» and which methodological steps are necessary for creating a rapport of parties with irreducible standpoints. This question can best be examined using a concrete example.

### **POINTING TO THE BLIND SPOTS: FIVE YEARS OF «SHARING KNOWLEDGE»**

The diagnosis of being primarily museum-centred also applies to the first steps of the project «Sharing Knowledge». Although driven by postcolonial museum ethics and imbued with a desire to generate mutual benefit, the project originated from the planning of a new permanent exhibition of the Amazonian Collection for the Humboldt Forum<sup>2</sup>. The Humboldt Forum considers itself less as a site of unilateral knowledge production than as a «contact zone», as described by CLIFFORD (1997). It claims to stand for multiperspectivity, and collaboration is supposed to be its formative method (VON BOSE 2016: 245FF.). «Sharing Knowledge» started in 2014 as an experiment to transform this claim into practice. At the beginning, it was limited to a collaboration between representatives from a Venezuelan indigenous university, most of them Pemón and Ye'kwana<sup>3</sup>, and the Berlin Ethnological Museum. The main scope of the project was to develop a joint online platform for collaborative research on objects from the Amazon held by the museum Berlin. «Sharing Knowledge» was part of the Humboldt Lab Dahlem, an experimental programme that continued from 2012 to 2015 and provided impulses for the exhibition planning of the museums that are set to move to the Humboldt Forum.<sup>4</sup> «Sharing Knowledge» has continued since 2016 and been expanded with new funding from the VolkswagenStiftung and the Kulturstiftung des Bundes. The idea of an online platform was continued with indigenous partners in Brazil, Colombia, and Venezuela<sup>5</sup>. All partners represent indigenous organizations and institutions of higher indigenous education.

Despite its institutional connection, the project was rather singular from the beginning. It was more of an individual research project than part of an overall programme, a fact reinforced by the relative autonomy gained through third-party funding. Like many other ethnographic museums in German-speaking countries, the Ethnological Museum Berlin is still struggling to find an institutional attitude towards collaborative projects (SEE ALSO SCHOLZ 2019).

The project was based on the idea of opening up the collection for indigenous partners and in this way sup-

port initiatives and processes of indigenous education. For the Humboldt Forum, the object labels in the permanent exhibition and the explanations on the objects were to represent multiple perspectives by means of knowledge generated via the online platform. However, in practice my (rather theoretical) idea of mutual benefit (access to the collection against enrichment of the provenance research and the exhibition) only functioned to a limited extent. With regard to access and also to indigenous education, the partners had different ideas, which became more and more prevalent in the course of the project.

In this text, I pick out the relationships with the Colombian project partners as one of the many developments the project has undergone with different persons in different places. From my personal point of view, this example makes particularly clear how new transcultural spaces can open up from an a priori setting.

### **DECENTERING PROVENANCE RESEARCH – RESTITUTING AGENCY: THE ENOSIMAR/MACUCU EXPERIENCE**

The Escuela Normal Superior Indígena Maria Reina (ENOSIMAR) is a school in Mitú, the capital of the department of Vaupés in southeastern Colombia. It was founded by missionaries and is now a secondary school where primary school teachers are trained for the surrounding indigenous territories. Most of the students belong to one of the twenty-seven indigenous groups that inhabit the Vaupés state. However, the term «indigenous» for the school is partly misleading, as the curriculum mainly follows the state education system and contains only few elements of indigenous education and only if the responsible teachers enforce these elements, respectively. Such teachers include Diana Guzmán, Desana, born in Mitú, daughter of Antonio Guzmán from Papury, who achieved a certain degree of fame as the interlocutor of the anthropologist Reichel-Dolmatoff<sup>6</sup>, and Orlando Villegas, Kotiria from the community of Macucu on the lower Vaupes River<sup>7</sup>. Diana runs a community museum that belongs to the school and has its origins in a collection created by the missionaries in the 1950s. The museum is designed as a lively place of learning where adolescents have the opportunity to reflect upon their own culture and that of their classmates, based on objects that were obtained from communities in the region.

I first met Diana and Orlando in 2014, when they participated in two events held by colleagues in the Ethnological Museum Berlin (KRAUS, KUMMELS, & HALBMAYER 2017). I myself did not take part in the workshop with the objects, but attended parts of the scientific conference that took place immediately afterwards. It was Diana and Orlando's first visit to a Western ethnographic museum and the ex-

perience was both enriching and in some ways traumatic, as they later told me.<sup>8</sup> Perhaps the most striking experience was the encounter with the so-called feather box, a box made of palm leaves in which the dance ornaments of initiated men are traditionally kept in the *malocas* (community houses) of the upper Rio Negro. When Diana, Orlando, and two other indigenous guests from Mitú entered the storage room, they found the ornaments dispersed across various cabinets and the boxes were stored apart, among similar containers from other regions in the Amazon.<sup>9</sup> Diana described the experience as shocking, as if body parts had been spread across the entire storage space. The feather box or box of knowledge plays an important, from group to group slightly divergent role in the myths of origin on the upper Rio Negro, and is regarded as an element given to the respective clans at the time of human creation (AEITU 2006: 166; HUGH-JONES 2009: 50; VILLEGAS 2018: 103F.; 128). This means the ornaments as well as other important ritual instruments are active agents belonging to the clan. Despite similarities in appearance between the different groups of the Upper Rio Negro, they are very different in substance, making matters truly complicated, as we shall see below.

***— The interesting question here is whether and under what circumstances museums and universities allow such epistemological «pluriverses» and which methodological steps are necessary for creating a rapport of parties with irreducible standpoints.***

The observations and reactions of the indigenous guests were later analyzed and published by the anthropologists who had organized the workshop (KRAUS, KUMMELS & HALBMAYER 2017); a detailed workshop documentation is also foreseen.

The publications are therefore the main access to the results of the workshop. However, a different composition of participants during the workshop, which would have included museum staff, or a more transparent communication of the results afterwards, could have led to the avoidance of misunderstandings and direct mutual learning. As we will see later, this might already have contributed to more background knowledge about the collections and museum practices and could have mitigated the criticisms regarding the storage of significant ritual items in the depot. There was no strict order of materials in the storage

facilities. It was simply the lack of better knowledge that had prevented a different, more appropriate order of the ornaments. As described above, the storage spaces in ethnographic museums resemble a Babylon of misunderstood voices waiting for translation. In this case, it appears that the translation had to adhere to the different agendas and perspectives by the actors involved.

Diana and I started our collaboration in March 2017 when I visited Mitú after I was able to extend the «Sharing Knowledge» project thanks to the new funding. My first objective in Mitú was to introduce Diana's students, who worked with her in the Community Museum, to the use of the web platform I had created, an approach that proved unproductive for several reasons. The decisive reason was simple but not changeable within our means: The internet connection in Mitú was so weak that loading complex websites was simply impossible (SCHOLZ & GUZMÁN FORTHCOMING). So, our cooperation quickly turned away from the digital.<sup>10</sup>

Instead we focused on one of the topics that Diana and Orlando had been worried about after their first visit to Berlin: the feather box and the idea of reassembling its dispersed elements. While researching the museum archives, I discovered that the Berlin collection had never owned a complete feather box. Koch-Grünberg, who had collected most of the objects from the region of the upper Rio Negro, had obtained the dance ornaments separately from different clans and groups. Therefore, assembling a putatively original set of ornaments proved impossible. Since the problem could not be solved so easily, we started by putting together a didactic box containing all important ornaments via WhatsApp. Finally, in October 2018, Diana and Orlando travelled again to Berlin, accompanied by Lourdes Villegas, Orlando's cousin from his community, and María Idaly Mejía, an ENOSIMAR student (both Kotiria). The occasion was a symposium I had organized as part of my project and to which representatives of all partners were invited. Before and after the symposium, workshops took place in the collection, each with guests from the two main regions involved in the project (Guayana and Upper Rio Negro) and some colleagues, mostly from other museums. The four guests from Vaupes collaborated with the indigenous representatives Guilherme Pimentel Tenorio (Tuyuka), Orlando Fontes Andrade (Baniwa) and Damião Amaral Barbosa (Yebamasa) from the Upper Rio Negro region in Brazil. The didactic box, compiled by remote consultation, was again discussed, this time from the different perspectives of all guests.

Diana, María Idaly and Lourdes (both Kotiria) later took me aside and whispered to me that the ritual objects would never have been in Berlin in the first place, had the women and not the men been responsible for them at the time. Sadly, the men had succumbed to the temptation of Western exchange items.<sup>11</sup>



FIG. 1

Guilherme explaining the feather box in a storage room of the Ethnological Museum Berlin, 2018

The end of the discussions was marked by a performance that probably no one present will ever forget. Guilherme, the elder and former *baya* (master of ceremonies) of the Tuyuka on the upper Tiquie River, put on the complete ensemble of dance ornaments to explain their correct use, the sequence of dressing and undressing, and the ideal order of storage. Since the museum's collections are heavily contaminated with biocides, he used a disposable protective equipment reminiscent of an astronaut's suit. Carefully, Orlando Villegas and Damião helped him dress, while the restorer Helene Tello was inventive in providing alternatives to local materials. A piece of polystyrene served as an improvisation for the usual banana leaf into which the feathers at back are inserted. Guilherme topped his show by performing a dance song using one of the rattles from the collection [FIG. 1](#).

For me, this slightly absurd situation, carried by improvisation, pluckiness, and irony was a kind of new ritual invented for the situation to help deal with sensitive issues, thus healing a wound and building bridges between distant worlds and knowledge systems. Looking back, I think trust and openness were key to the situation in which each of the protagonists stepped out of their comfort zone (the restorer, the former *baya*, the helpers, the audience) and dared to break new ground. The ritual ornaments were

sent back to sleep after this short resuscitation. Perhaps the museum space, far away from the indigenous territory, was even helpful in this case for the re-appropriation of the potentially dangerous ritual instruments. The example of the unsuccessful restitution of the Tariana ritual ornaments, described by André MARTINI (2012), clearly shows the risks and imponderables of dealing with historical «objects», even when the affiliation to a clan is clear and the protagonists have the spiritual knowledge to deal with those agents. In fact, a restitution of the ornaments had never been discussed in the «Sharing Knowledge» project. With the Tariana experience in Brazil in mind, this seemed only plausible with regard to the Upper Rio Negro collection in the Ethnological Museum Berlin since here it was even more difficult to understand to which groups and clans things belonged. On the one hand, ascertaining this was just about impossible, on the other, there was always the danger that certain items might have originally belonged to hostile clans.

In addition to our collection-centred activities, Diana focused activities with ENOSIMAR more on the indigenous communities, arguing that the museum objects were messengers of their territory and could only be really animated by means of relational activities. Looking back, this was probably the moment when the museum as an



ORLANDO VILLEGAS

FIG. 2

Workshop on plant fibres in Macucu  
(Vaupés, Colombia), 2018

institution with its notion of a proper way of doing «provenance research» became decentred in the project, giving way to an «epistemological pluriverse».

In March 2018, Diana organized a workshop on plant fibres in Macucu, the community of Orlando. During six intensive days, everyday objects such as carrying and storage baskets, fishing nets, sieves, and ropes were produced, similar to those in the museum collection. The teachers were members of the community, Diana's students practised or learned the techniques with them, working with fibres such as *cumare* (from the palm leaves of *Astrocaryum* spp.), *bejuco* (*Heteropsis* spp), and *warumá* (*Ischnosiphon* spp). The students also recorded stories about the materials, plants, and their mythical origins with the elders of the community<sup>12</sup> FIG. 2.

There was an indirect reference to the ritual instruments in the museum, because fibre is the basis for the textile support of some of the elements of the feather box; but the central aspect of the workshop was neither the museum nor the ritual instruments, but the reconnection of the young people with their history, as Diana stated at the end: «The weaving of objects is a weaving of ancestral knowledge, that was passed down from generation to generation. The objects are witnesses of history, of a territory, woven through time. The young people reconnect with the weaving to their history.»<sup>13</sup>

The relocation of activities to Macucu culminated in a follow-up initiative that had far-reaching consequences for the community and the «Sharing Knowledge» project. It consisted of the (re-)construction of a traditional community house, a so-called *maloca*, as the genuine spiritual centre of the community, the home of dance ornaments, and a place of learning, celebration, and knowledge sharing.<sup>14</sup> Due to the long history of contact and missionary work along the river Vaupes, Macucu had meanwhile been abandoned by its inhabitants. As a result, collective living in traditional community houses and the huge constructions as such had also disappeared.

In November 2019 the new house as a central meeting place of the community was inaugurated FIG. 3

Describing the construction process and its consequences would go too far here.<sup>15</sup> At this point, it is important for me to point out the analogy between the reassembling of the feather box and the construction of the *maloca*; it establishes a connection between the beginning of the project and the result with which the circle came to a close. On the one hand, direct engagement with the community also meant a renegotiation of the concept of restitution. Instead of physical objects, agency was restituted, the power for the spiritual reproduction of a community that had lost its dance ornaments due to evangelization and



FIG. 3

Last steps of the *maloca* construction in Macucú  
(Vaupés, Colombia), 2019

colonization. On the other hand, I think the case allows us to return to the initial question concerning the conditions under which incommensurable knowledge systems can arrive at a rapport, «an event to be celebrated as adding a new dimension to the whole», which participates in a «pluriverse in the making» (STENGERS 2011: 61).

### THINGS AS AGENTS. OUTLINE FOR A RELATIONAL METHODOLOGY OF MUSEUM COLLABORATIONS

Looking at the whole process with the Colombian partners and linking it to other experiences in the course of the project, I think the chance lies in conveying a new way of «thinking through things», bringing different worlds closer together instead of imposing the logic of one side on the other.

Not only with the partners from the Upper Rio Negro, but in several situations and, above all, in the symposium with representatives from all partner organizations and institutions, I was taught again and again that the things in the museum, especially the ritual instruments, are not mere objects but agents, representatives of a certain territory and mediators of reciprocal relationships. I think this

concept should not be treated as an information concerning the ontological status of objects in the societies of origin, given by indigenous «interlocutors» to academic experts, but rather as a paradigm to be applied as a guiding principle for creating new and sustainable relationships between museums and communities. Accepting this paradigm creates the necessary conditions for a transcultural methodology of collaborative museum work. As everything is conceived as relational and reciprocal, the concept of the museum expands accordingly. Activities in the indigenous territories are not an add-on, but a genuine part of the collaboration.

As for the concrete methods involved in such a methodology, I think the notion of «situation», also mentioned by STENGERS (2011: 55), deserves closer consideration. In principle, the knowledge systems of indigenous communities, on the one hand, and of museums, on the other, are incommensurable. The common concern, however, generates pressure to create situations in which a rapport becomes possible. Comparisons are not unilateral, instead the «languages» of both parties come into play.

The moment when Guilherme did not simply describe the dance ornaments, but put them on and performed an improvised ritual, was such a situation in which something unexpected happened, paradoxically on the basis of the fact

that the ritual instruments had found a new home in the museum. The sad story of colonization and displacement was turned around in this moment. After that, the activities related to the feather box concentrated on the indigenous territory, as a consequence a new *maloca* emerged on the Kotiria ancestral territory and everything started to make sense from a relational perspective. Another situation was the first workshop on plant fibres in Macucu. Intended as a kind of seminar for passing on knowledge from older community members to young students, this was also the moment when I, as a museum representative, experienced with my own body how practical knowledge differs from theoretical knowledge. By trying to weave a basket myself, I came into contact with the fibers and became part of the larger network of human and non-human actors who constitute an object as a materialized relationship.<sup>16</sup> This moment of embodied understanding shaped all further activities within «Sharing knowledge». Without the workshop in Macucu, which had little to do with the actual museum objects, I would not have had this important insight into the «local» knowledge system.

## CONCLUSION

What both situations have in common is the touch, the direct contact with things, in the museum as well as in the community, and the openness to move away from pre-determined rules and goals. Paradoxically, the direct engagement with the material aspect was the exact opposite of the previously envisioned, digital cooperation which would have led to a further alienation from the material. Both the touching of things and the diverging from goals once set is not necessarily a strength of institutions like ethnographic museums. Instead, museum representatives (including myself) must truly learn to listen to «the others» in collaborations, beyond institutional constraints, which often prove to be a hindering factor.

This is where I see the development potential of collaborative museum work. If one takes the described relational paradigm as a prerequisite, the crucial step lies in creating open situations between partners in which something new and shared can emerge (a «rapport» according to Stengers').

For this, however, a further prerequisite must be met that was previously only mentioned implicitly: the establishment of trust. Trust does not arise from one day to the next, for example, in the development of a special exhibition under time pressure. Trust takes time. Collaborations must therefore be sustainable and should ideally outlast generations of curators and indigenous partners. Just as the collections in the depots have survived for generations and were facilitated by multiple relationships. From my personal experience, I wish the museums openness and courage. I think it's worth it. Furthermore, I hope that museums

engaged in decolonizing efforts do not see their collections merely as a load or a colonial burden, to be examined under the auspices of colonial guilt, but valorize them also as a strength and a chance for transcultural understanding. As ritual instruments are agents and therefore mediators of reciprocal relationships, they can help museums produce better resonance in the world, hand in hand with their partners. Producing more resonance by building bridges between different communities, and jointly formulating arguments against the techno-scientific transformation of the world is what we all so urgently need in our «catastrophic times».<sup>17</sup>

*— As ritual instruments are agents and therefore mediators of reciprocal relationships, they can help museums produce better resonance in the world, hand in hand with their partners.*

## NOTAS

<sup>1</sup> My project partners repeatedly emphasized that the ritual instruments belonged to many different groups and clans, and that it was impossible to identify the real owners as far as the historical objects were concerned. Especially since they pose a danger that can only be averted with specific spells that are no longer known to them due to the long-lasting absence of the instruments [see also MARTINI 2012].

<sup>2</sup> The Humboldt Forum is a new institution in the center of Berlin within a reconstructed castle (cf. von BOSE 2016 on the process of its planning). In December 2020, a first digital opening took place, openings of the respective exhibitions were supposed to follow at the moment of finishing this text. Amongst other purposes (such as events and temporal exhibitions from diverse partner institutions), the Humboldt Forum will permanently display non-European art and artifacts from the collections of the Ethnological Museum and the Asian Art Museum, both part of the National Museums of Berlin.

<sup>3</sup> The Pemón and Ye'kwana are two groups from Southeastern Venezuela/Northern Brazil. The Ethnological Museum Berlin houses numerous objects from these groups, collected mostly by Theodor Koch-Grünberg during his trip «From Roraima to the Orinoco» (1911-1913).

<sup>4</sup> For further information on the Humboldt Lab, consult the online documentation <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/projektarchiv/> [access 20 October 2019] and the catalogue (HUMBOLDT LAB 2015).

<sup>5</sup> Current partners are the Rio Negro programme of the Instituto Socioambiental (Brazil), the indigenous organizations Wanaseduume (Ye'kwana) and Conselho Indígena de Roraima (both Brazil), the Escuela Normal Superior Indígena María Reina (Colombia) and the Organización Indígena de la Cuenca del Caura «Kuyujani» (Venezuela). The first partner Universidad Nacional Experimental Indígena del Tauca (Venezuela) is no longer part of the project, due to political and structural reasons.

<sup>6</sup> see REICHEL-DOLMATOFF (1968) amongst others

<sup>7</sup> In general, affiliation to an ethnic group on the upper Rio Negro is passed on via the father; the parents usually belong to different ethnic groups and

speak different languages. Orlando's mother was Cubeo. In contrast to Diana, Orlando grew up in an indigenous community and moved to Mitú in the course of his educational career, while Diana's childhood in Mitú, according to her own account, was marked by her father's absence, on the one hand, and close contact with her Desana uncles, on the other.

<sup>8</sup> Personal communication in March 2017

<sup>9</sup> I guess that the discomfort that Diana and Orlando felt in the storage space was not only due to the inadequate storage of the ritual ornaments, but also had to do with the absence of feather boxes and *maloca* from Orlando's region of origin, the lower Vaupes, which had suffered severely from the incursion of non-indigenous invaders over the last hundred years.

<sup>10</sup> Elsewhere I have already analyzed in detail why the idea of online cooperation is convincing from a European point of view, but turned out to be problematic on the part of my indigenous project partners in Latin America (SCHOLZ 2017, 2018; SCHOLZ & OLIVEIRA 2019; SCHOLZ and GUZMÁN forthcoming).

<sup>11</sup> It would go too far to analyze this female perspective here since it appears to be embedded in a general problem that concerns gender relationships along the upper Rio Negro [see also HUGH-JONES 2009: 45f.].

<sup>12</sup> See <https://blog.uni-koeln.de/gssc-humboldt/das-wissen-der-anderen-in-der-provenienzforschung/>

<sup>13</sup> Statement at the final workshop meeting, March 2018. Translation by the author.

<sup>14</sup> According to Orlando, the *maloca* in Kotiria has three names: «Under the roof», «house of milk», and «house of dance» [Personal communication, November 2019, see also VILLEGAS 2018].

<sup>15</sup> Like all activities in the project, the last part of the construction and the inauguration was filmed; the material will be used for a documentary.

<sup>16</sup> On the interconnectedness of human and non-human actors and the role of material objects, especially in the societies of the upper Rio Negro, see SANTOS-GRANERO 2009, resp. HUGH-JONES 2009. See STENGERS 2011: 61; STENGERS 2015; ROSA 2016

## BIBLIOGRAPHY

AEITU

2006 *Wiseri Makañe Niromakañe. Casa de Transformação. Origem da Vida Ritual Utapiopona Tuyuka.*- São Paulo: Instituto Socioambiental.- 191 p.

BOSE Friedrich von

2016 *Das Humboldt Forum. Eine Ethnografie seiner Planung.*- Berlin: Kadmos.- 368 p.

BUTLER Shelley Ruth

2000 «The Politics of Exhibiting Culture: Legacies and Possibilities».- *Museum Anthropology* (Arlington, VA) 23 (3): 74-92.

BYRNE, Sara et al. (EDS.)

2011 *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum.*- New York: Springer.- 342 p.

CLIFFORD James

1997 «Museums as Contact Zones», in: CLIFFORD James (ED.), *Routes Travels and Translations in the Late 20th Century*, pp. 188-219.- Cambridge (MA): Harvard University Press.- 416 p.

CLIFFORD James & George MARCUS

1886 *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography.*- Los Angeles: The University of California Press.- 336p.

FÖRSTER Larissa et al. (EDS.)

2018 *Provenienzforschung in ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte.* <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19768> [Open-Access-Publikation, Humboldt-Universität Berlin]

FUCHS Martin & Eberhard BERG (EDS.)

1993 *Kultur, Soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation.*- Frankfurt am Main: Suhrkamp.- 430 p.

GABLE Eric

2010 «Das Museum als Feld», in: BAUR Joachim (ED.), *Museumsanalyse. Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, pp. 95-120.- Bielefeld: transcript.- 290 p.

GATT Caroline

2018 «Introduction to the Special Issue».- *Collaborative Anthropologies* (Lincoln, NE) 10 (1-2): 1-19.

GOLDING Viv & Wayne MODEST (EDS.)

2013 *Museums and Communities. Curators, Collection and Collaboration.*- London: Bloomsbury.- 290 p.

**HUGH-JONES Stephen**

2009 «Objects and Ancestors in Northwestern Amazonia», In: SANTOS-GRANERO Fernando (ED.), *The Occult Life of Things. Native American Theories of Materiality and Personhood*, pp. 33-59.- Tucson: The University of Arizona Press.- 277 p.

**HUMBOLDT LAB DAHLEM**

2015 *Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem*.- Berlin: nicolai.- 286 p.

**KARP Ivan et al. (EDS.)**

2006 *Museum Frictions: Public Cultures, Global Transformations*.- Durham, NC: Duke University Press.- 632 p.

**KARP Ivan & Stephen D. LAVINE (ED.)**

1991 *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*.- Washington D.C.: Smithsonian Books.- 480p.

**KRAUS Michael, Ingrid KUMMELS & Ernst HALBMAYER (EDS.)**

2017 *Objetos como Testigos del Contacto Cultural*.- Berlin: Reimer.- 400 p. (Estudios Indiana vol. 11)

**KREPS Christina F.**

2003 *Liberating Cultures. Cross-Cultural Perspectives in Museums, Curation and Heritage Preservation*.- London and New York: Routledge.- 185 p.

**LANDKAMMER Nora**

2019 «Das Museum als Ort des Verlernens? Widersprüche und Handlungsräume der Vermittlung in ethnologischen Museen», in: FÖRSTER Larissa & Iris EDENHEISER (EDS.), *Museumsethnologie. Eine Einführung*, pp. 304-321.- Berlin: Reimer.- 392 p.

**LASSITER Luke**

2005 «Collaborative Ethnography and Public Anthropology».- *Current Anthropology* (Chicago) 46: 83- 106.

**MARSTINE Janet (ED.)**

2011 *Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First Century Museum*.- London and New York: Routledge.- 477 p.

**MARTINI André**

2012 «O retorno dos mortos: apontamentos sobre a repatriação de ornamentos de dança (basá busá) do Museu do Índio, em Manaus, para o Rio Negro».- *Revista de Antropologia* (São Paulo) 55(1): 331-356

**PEERS Laura & Alison BROWN (EDS.)**

2003 *Museums and Source Communities*.- London: Routledge.- 304 p.

**PHILIPPS Ruth**

2011 *Museum Pieces. Towards the Indigenization of Canadian Museums*.- Montreal: McGill-Queen's University Press.- 392 p.

**PRATT Mary Louise**

1991 «Arts of the Contact Zone».- *Profession* (New York) 91: 33-40.

**REICHEL-DOLMATOFF Gerardo**

1968 *Desana. Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés*.- Bogotá: Universidad de los Andes.- 270 p.

**SAFIER Neil**

2010. «Global Knowledge on the Move: Itineraries, Amerindian Narratives, and Deep Histories of Science».- *Isis* (Chicago) 101(1): 133- 45.

**SANTOS-GRANERO Fernando**

2009 «Introduction: Amerindian Constructional Views of the World», in: SANTOS-GRANERO Fernando (ED.), *The Occult Life of Things. Native American Theories of Materiality and Personhood*, pp. 1-29.- Tucson: The University of Arizona Press.- 277 p.

**SCHORCH Philipp & Conal MacCARTHY (EDS.)**

2018 *Curatopia. Museums and the Future of Curatorship*.- Manchester: Manchester University Press.- 342 p.

**SCHOLZ Andrea**

2017 «'Wissen teilen' als postkoloniale Museumspraxis. Ein Kooperationsprojekt zwischen der Universidad Nacional Experimental Indígena del Tauca (Venezuela) und dem Ethnologischen Museum Berlin».- *Sociologus* (Berlin) 67(1): 59-81.

**SCHOLZ Andrea & Diana GUZMÁN**

2020 «Desafíos de la colaboración digital entre museos etnológicos y comunidades indígenas: Dos perspectivas – una conclusión».- *Journal de la Societé des Américanistes* (Paris) 2020(2) [in press]

**SCHOLZ Andrea & Thiago OLIVEIRA**

2019 «Geteiltes Wissen» – Erfahrungen mit transkultureller Online-Forschung zu ethnologischen Sammlungen».- *Museumskunde* (Berlin) 84: 98-107.

**SIMPSON Moira G.**

2001 *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*.- London and New York: Routledge.- 294 p.

**STENGERS Isabelle**

2011 «Comparison as a Matter of Concern».- *Common Knowledge* (Durham, NC) 17 (1): 48-63.  
2015 *In Catastrophic Times. Resisting the Coming Barbarism*. [http://openhumanitiespress.org/books/download/Stengers\\_2015\\_In-Catastrophic-Times.pdf](http://openhumanitiespress.org/books/download/Stengers_2015_In-Catastrophic-Times.pdf) [Online Publication]

**STERNFELD Nora**

2013 *Verstrickungen. Das postrepräsentative Museum zwischen Verstrickung und Solidarität*. <http://www.bielefelder-kunstverein.de/ausstellungen/2013/museum-off-museum-blog/nora-sternfeld.html#W5rEhrBpGpp> [Online Publication]

**THOMAS Nicholas**

2010 «The Museum as Method».- *Museum Anthropology* (Arlington, VA) 33 (1): 6-10.

**TUHIWAI SMITH Linda**

1999 *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*.- London: Zed Books.- 208 p.

**VILLEGAS Orlando**

2018 *Kotiria Yaathurú. La Sabiduría y el Conocimiento Ancestral del Pueblo Kotiria*.- Bogotá: Editorial El Buhó.- 221 p.

**WATSON Sheila (ED.)**

2007 *Museums and their Communities*.- London and New York: Routledge.- 592 p.

**ZENKER Olaf & Karsten KUMOLL (EDS.)**

2013 *Beyond Writing Culture. Current Intersections of Epistemologies and Representational Practices*.- New York and Oxford: Berghahn.- 256 p.





# FROM OBLIVION TO CONFLICT: THE CASE OF A YAQUI MASK IN SWEDEN

**Adriana Muñoz**

The National Museums of World Culture – Sweden

## RÉSUMÉ

Dans cet article, je présente le «cas Yaqui», un processus en cours qui implique le Musée des cultures du monde en Suède, et la tribu Yaqui de Pascua en Arizona. La cause de la dispute est un masque de cerf (Maaso Kova) arrivé au Musée en 1937. Avec cette étude de cas, qui implique également des Yaquis du Mexique, j'essaie d'analyser la genèse de ce conflit ainsi que ses conséquences. L'objectif de mon texte n'est pas d'offrir des solutions; je propose plutôt une réflexion sur la complexe situation des musées qui conservent des objets dits «ethnographiques» et j'essaie de comprendre les origines de certains conflits du présent.

## ABSTRACT

In this article, I introduce the so-called «Yaqui case», an ongoing process of covert conflict that started some years ago between the National Museum of World Culture in Sweden, and the Yaqui tribe in Pascua, Arizona. The cause of the dispute is a deer mask (Maaso Kova) which arrived at the Museum in 1937. With this case study, which also involves Yaquis from Mexico, I try to analyse the origin of this conflict and its consequences. I am not coming up with solutions in this case; however, I would like to reflect on the complex situation in museums that keep objects classified as «ethnographic», and try to understand the origins of some of the present conflicts.

## RESUMEN

En este texto presento el denominado «Caso Yaqui», un proceso en curso iniciado hace algunos años y que tiene como protagonistas al Museo de la Cultura del Mundo, en Suecia, y a la tribu Yaqui de Pascua, en Arizona. El eje de la disputa es una máscara de ciervo (Maaso Kova) llegada al Museo en 1937. Con el estudio de este caso, que involucra también a los Yaquis de México, busco analizar el germen del conflicto y sus consecuencias y, al tiempo, reflexionar sobre el concepto de propiedad. Más que aportar soluciones, mi texto busca repensar la compleja situación a la que se enfrentan los museos etnográficos en el presente así como intentar comprender el origen de algunos de sus conflictos actuales.

In this article I would like to present an ongoing case at the National Museums of World Culture (hereafter SMVK)<sup>1</sup> in Sweden. I am going to introduce the so-called Yaqui case, a process of many years of covert conflict between SMVK and the Yaqui Pascua tribe in Arizona (Yoemen Tekia Foundation),<sup>2</sup> as well as the involvement of Yaquis from Mexico in the process. The Yaqui people became divided between Mexico and USA after the Yaqui wars, when some Yaquis escaped to Arizona, some became deported to Yucatan and Tlaxcala.

## INTRODUCTION

In this case, I would like to discuss and reflect on the concept of ownership, but also on the conflict itself, its origins and the consequences it had. Problems of ownership and repatriation are becoming increasingly common, and sources of conflict between institutions (situated in the Western world or representing a repressive state) and the original owners of the objects. Such conflicts have different starting points, different political interests but, most importantly, also different epistemic positions, so conflicts and how to solve them become more difficult.

I am not to come up with solutions here; however, I would like to reflect on the situation of museums that hold objects classified as «ethnographic», and try to understand how and why such conflicts emerge.

**— One aspect that would also complicate such a repatriation is the formal request is made from the Pascua Yaqui Tribe in Arizona, USA, but not from Yaqui representatives in Mexico, which is the country where the object was collected.**

## THE YAQUI DEER MASK

For almost 70 years, a Yaqui deer mask (*Maaso Kova*)<sup>3</sup> was stored in Stockholm, exhibited from time to time in lethargic exhibitions, almost forgotten to the world, until 2003 when the chair of the International Indian Treaty Council (hereafter IITC), Ms Andrea Carmen, saw the mask at an exhibition called *Den skapande människan* (1999)<sup>4</sup> at the Ethnographic Museum in Stockholm [FIG. 1](#)

From that moment until today, Andrea Carmen became the official spokesperson for the Yoemen Tekia Foundation in Arizona. She reclaimed this mask that had been stored at the Ethnographic Museum since 1937.

After lengthy investigations we today know that the collection that contains the *Maaso Kova* was brought to Sweden legally; it was purchased in Tlaxcala from General Amarillas by a Swedish expedition (led by Gösta Montell and Sigvald Linné). However, it must be understood that the power relations at that time were not fair. The Yaquis were almost like prisoners of war, and the Swedish expedition was made up of white Europeans with money and power. However, it is more complicated than that: some of the Yaquis had friendly relationships with two Danish sisters, Helga Larsen<sup>5</sup> and Bodil Christenssen<sup>6</sup>. Both were living in Mexico, working on different anthropological and archaeological projects. Bodil became a well-known photographer with close contacts among the indigenous population, and international relations. She also worked with Laura Boulton in the production of Yaqui music (BOULTON 1969), working with those living in deportation in Tlaxcala as well as on some of the music recorded in Sonora. Helga collaborated in many different projects, among them with Sylvanus G. Morley in the excavations in Chichen Itzá 1935. They came into contact with many different groups, among them Yaquis, quite early on. Specifically in the case of Yaquis, they became close friends with many of them, such as General Amarillas and a Pascola<sup>7</sup> man called Ramón, both living in deportation in Tlaxcala. In letters stored in the archives at the Ethnographic Museum in Stockholm, we can read about the relationships between the sisters and Yaqui people. They often talk about them in kindly terms, especially about General Amarillas who was often referred to as «my dear friend» [FIG. 2](#)



**FIG. 1**  
Yaqui mask (1937.19.0113)

We may assume that the participants of the Swedish expedition had the means to buy objects from a group of people desperate to come back to Sonora (letter from Hela Larssen to Gösta Montell, 31 May 1935); in this letter it becomes evident that the Yaquis living in Tlaxcala were desperate to come back home:

*Jeg ligefrem længtes efter at rejse til Tlaxcala og vaere med mine elskede yaquis I flere Dage, efter dette fine Besøg fra Danmark- men har maattet nøjes med Generalen som har vaeret her meget I den sidste Tid och vi drøfter Sonora till vi er blaa I Ansigterna. Han har fortalt os meget I den sidste Tid og det er for langt at skrive I Dag, men en anden Gang skal jeg udbrede mig om hans Forhold till La Pluma Blanca, som han ikke er Venner med.*

I was even longing to go to Tlaxcala and be with my beloved Yaquis for several days after this fine visit from Denmark – but (I) had to settle for the General who has been here a lot lately and we discussed Sonora until our faces turned blue. He has been telling us a lot lately and it's too much to write today, but another time I will tell you about his relationship with La Pluma Blanca, with whom he is not really friends (translation by Ida Langemark, 2019).

Later, we read on 18 October 1935 that Bodil went to the General, translated to him the text written by Montell and asked him to correct it.

However, throughout different letters from Bodil Christensen and Helga Larsen we can observe that the relationship between them and the Yaquis is respectful and sincere, and that both sisters felt a complete commitment to the Yaqui group living in Tlaxcala. In 1935, a new authority sent by the Mexican government arrived and banned all Yaqui dances and rituals. The two sisters travelled to the capital together with Ola Apenes<sup>8</sup> to negotiate and demanded that the Yaqui cultural way of living be restored. After a couple of months, the Yaquis got back the right to perform their rituals.

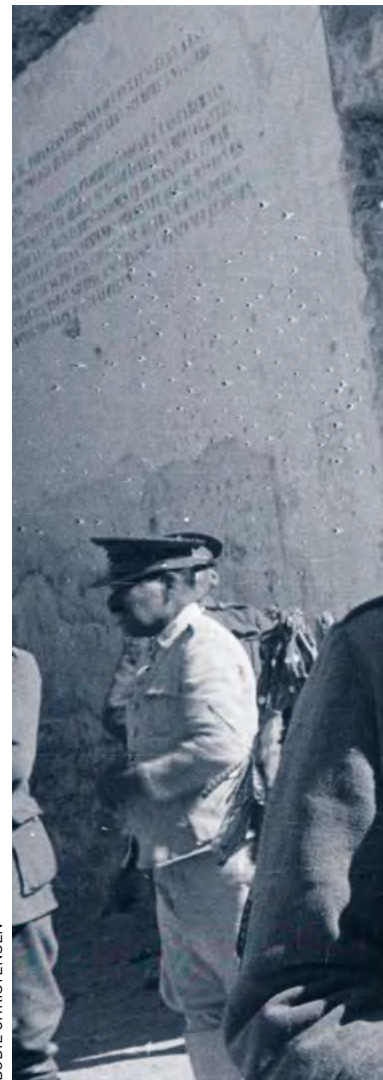
So, going by the archival material and considering the existing laws at the time in Mexico, we can say that purchase and transportation of the objects were doubtlessly based on the good relationship between the Yaquis (General Amarillas, and the Pascola Ramon, who is often mentioned in the letters) and the Danish sisters. Also, the collection left Mexico before the regulation of INAH (*Instituto Nacional de Antropología e Historia*), and considering the time elapsed from the acquisition to the present, one could conclude that nothing was illegally obtained or needed to be returned...or?

If we consider the letters and publications of another member of the expedition, Sigvald Linné, who conducted archaeological research in the area, there he wrote that

he had to leave behind part of the excavated material in accordance with the demands of the national Mexican government; so one could deduce that they were ignoring laws or disregarding commitments.

## THE CASE

So, starting in 2003, when Ms Andrea Carmen, chair at IITC, saw the *Maaso Kova* on display, she contacted the Permanent Mission of Sweden in Geneva through the Yoemem Tekia Foundation in Tucson, Arizona, to request a dialogue with the Swedish Government on the basis of the IITC<sup>9</sup> regarding the return of the object 1937.19.0113. However, the dialogue came to an abrupt end.



BODIL CHRISTENSEN



FIG. 2

Photo taken by Bodil Christensen during the so-called Swedish Mexican Expedition, leader by Gösta Montell and Sigvald Linné (1934-1935). After research made by the Yaqui delegation and archive research made by Raquel Padilla Ramos, became clear that the man in the picture is General Amarillas.

Later, in 2013, in a letter to SMVK, the President of the Yoemem Tekia Foundation issued a statement to notify SMVK that Ms Andrea Carmen, executive director of the International Indian Treaty Council, had been given the trust and responsibility to «..handle the proceedings needed for the repatriation of Yaqui sacred religious items from the Museum of Ethnography in Stockholm» (2013-10-28).

At that moment the Ethnographic Museum started an inquiry into the case and concluded that there was nothing illegal or unethical about the acquisition of the collection. So, via a letter in 2014 (2014-06-23), the request from Pascua was denied. However, this decision was not accepted by Ms Carmen.

In 2016 (2016-03-16), SMVK received a letter from Mr Oliver Loode, member of the United Nations Permanent Forum on Indigenous Issues (UNPFII)<sup>10</sup>. Loode describes in the letter the presentation of the request he received through UNPFII's contact at the International Indian Treaty Council, Ms Andrea Carmen. He was informed of SMVK's decision of 2014-02-13 not to return the object and notes that «..the arguments offered by Mr. Barkman failed to convince IITC and the Yaqui people who continue to believe that *Maaso Kova* must be returned to the descendants of its original owners, as a matter of collective human rights of indigenous Yaqui people.» The UNPFII representative explained that his role was not to request the SMVK to act in any particular way. «However, I would like to explore openings for

a renewed dialogue between the National Museums and IITC that would eventually lead to an acceptable outcome for both sides.»

SMVK answered and pointed out that because the object came from Mexico, the administration needed to contact the Mexican Yaquis. In 2016, the Sami Parliament of Sweden also became involved, supporting the question of repatriation from Arizona and IITC.

Through the mediation of the United Nations Permanent Forum on Indigenous Issues, a visit from SMVK to Arizona started to be planned. In the same year, 2016, SMVK also took up contact with the *Instituto Nacional de Antropología e Historia* (Eastop)<sup>11</sup> to ask about the Yaquis in Sonora and the laws concerning cultural heritage in Mexico. The INAH recommended contacting PhD Raquel Padilla Ramos for information and an update on the Yaqui people in Sonora. After 13 years, the Yaquis from Sonora became involved in the question of repatriation. Though this contact, SMVK received more information about the deportation of Yaquis, the history of the people deported to Tlaxcala, and the fate of General Amarillas, among others, allowing the *Maaso Kova* to be put into its right context then and now.

In December 2016, a commission from SMVK visited Pascua in Arizona. For three days, the delegation met Yaqui representatives including Andrea Carmen (Executive Director, International Indian Treaty Council (IITC)), Peter S. Yucupicio (Vice-Chairman of the Pascua Yaqui Tribe), Margie Ramirez (President, Board of Directors, Yoemem Tekia Foundation), Juan Humo, Joe Gastello (Vice President, Yoemem Tekia Foundation), David Ramirez, and Robert Montiel, among others. Yaqui representatives from the Mexican side were also present, as well as Oliver Loode (UNPFII) via video call.

The meeting included discussions, presentations, and personal testimonies regarding the *Maaso Kova's* place in Yaqui society and the question of repatriation. SMVK made accessible archival documentation of the object and photos stored in Sweden from the Yaqui nation. SMVK also described the regulations and internal procedures the authorities must follow when handling a repatriation request. The authorities emphasized the desire to work together with representatives of the Yaqui people to gather knowledge on the history of the collections and to establish a long-term relationship. SMVK expressed the importance of working together with Yaqui spokespersons from both sides of the state borders (USA and Mexico).

The authorities stated clearly that they must abide by current regulations and make individual assessments in each case. If repatriation was recommended on the basis of the authorities' assessment, a formal decision had to be

made by the Swedish government. One aspect that would also complicate repatriation was that the formal request was submitted by the Pascua Yaqui tribe in Arizona, USA, but not by Yaqui representatives in Mexico, which is the country where the object was collected. SMVK promised to work towards better clarification regarding the circumstances surrounding the collection as well as clarification regarding official representation for the repatriation request in Mexico. Continued preparations in such a case demand a three-party dialogue with Yaqui representatives, in both Mexico and the USA.

— *The political tensions between the villages also has an impact on the case of repatriation.*

The delegation also was given the opportunity to visit important ceremonial sites in Yaqui villages and to witness the Deer Dance in which the *Maaso Kova* is of central importance. During the last three days, curators from Sweden together with Mr Juan Humo had the opportunity to view parts of the reservation as well as learn more about the relationships between Yaquis and other peoples. A visit to the border between the U.S. and Mexico was also made.

During the visit, both sides agreed that SMVK should invite representatives from Pascua Yaqui in Arizona and, if possible, from Mexico for a continued dialogue, knowledge-building, and a better understanding of the object in question and Yaqui culture, in Stockholm the following year.

In March 2017, an inquiry was sent to Ms Carmen about setting up a Yaqui delegation for travel to Sweden in September 2017. SMVK offered to cover all costs for travel, food and lodging during the visit.

While awaiting a response, SMVK began to prepare work with the Yaqui collections. Besides the *Maaso Kova* (1937.19.0113), there are about fifty-five items in Stockholm and about forty in Gothenburg from the Yaqui people. The objects in Stockholm were collected by Gösta Montell during his expeditions to Mexico in the 1930s, while the collection in Gothenburg was purchased from Josef Lagergren in 1984 and is a blend of unrelated objects from different cultures, with Yaqui represented.

The plan for the visit in September was that the delegation from Arizona and possibly Mexico would spend about a week studying the archives and objects from the Yaqui held by SMVK in Stockholm and in Gothenburg. The idea was that the delegations from Mexico and USA would spend the week together, and documenting the process was



**FIG. 3**  
 Map over Yaqui areas

considered, possibly through film. From the Swedish side, once again the importance of the participation of Yaqui people from Sonora was pointed out because the mask as well as all the other objects were from Mexico.

In the end, the people from Mexico accepted and came to study the objects, but the Yaqui people of USA declined because it was not on the agenda to return the *Maaso Kova* to Arizona. The delegates from Mexico included Juan Armando Rodriguez Castro, and Fernando Jimenez, Pascola and Chapayeka, respectively, as well as PhD Raquel Padilla Ramos. They inspected the entire collection in Stockholm and concluded that it was not feasible to repatriate only one object, as Arizona requested, but all the collections, and then not to Arizona but to Sonora. They put forward a series of arguments, the most significant one being the importance of not dispersing the collection because together the objects formed a single entity.

The dialogue continued across the following years, and in January 2019 SMVK received external financing to intensely study the case of Yaqui repatriation.

In the research group we decided to focus on two aspects. The first one concerned the origin of the conflict in the dialogue about repatriation, the second one, a more cultural aspect, was to put the collection in a new historical context, updating what had happened over the last 70 years since the collection had arrived in Sweden.

For this purpose we again invited the people from both areas, Sonora and Arizona, and again the group from Arizona failed to travel to Sweden; the arguments were similar: they were not interested in discussing content or research, they simply wanted back the *Maaso Kova*.

However, the group from Mexico came again, this time, with three more people, Teodoro Buitimea, a Yaqui language teacher, Felix Espinoza, a *labeleo* (violinist), and Anabela Carlon Flores, a Yaqui lawyer working on land and water rights for the Yaqui population in eight villages.<sup>12</sup>

### SONORA-ARIZONA

Today, the relations between Sonora and Arizona, seem on the whole to be good; they share a common past regarding the time when deportation and massacre came to the area of Yaqui River. Many of the people today living in the states are refugees from this period, called «Yaqui Wars» (Spicer 1984). A number of Yaquis stayed in Arizona. Others returned to the sacred, cultural territory of Ocho Pueblos after deportation (PADILLA RAMOS 2018) **FIG. 3**

After 1974, the Yaquis settled in Arizona were granted the right to be treated as North American Indigenous, and

no longer classified as Mexican immigrants (LEZA 2009; LEZA 2015; MILLER 1994). However, until 1991 they did not possess all the rights, not only the cultural, but also the land and economic rights that «indigenous people» are entitled to in the United States, such as the right to run a casino and live according to their own laws in the reservation area. Today, the Pascua tribe is claiming from the United States government for their territory to be recognized as ancestral land. This view is not shared by the Yaquis in Sonora for whom the ancestral, cultural land is the Yaqui River (PERSONAL COMMUNICATION BY TEODORO BUITIMEA FLORES, 2019).

The relationship between the two areas has been complex in many ways, and today the relationship between the different interest groups within the Yaqui community has become more complicated due to the political situation. The Yaqui area is affected by various conflicts: the construction of an aqueduct, a pipeline (NAVARRO 2016), drug trafficking and cartels, to name but a few (personal communication by Anabela Carlon Flores, 2019). In 2016, one of the villages, Loma de Bacúm, was attacked by people who wanted the pipeline to run through the villages; in the attack one person died, and a few Yaquis were imprisoned despite lacking evidence that they were the killers (NAVARRO 2016).

The political tensions between the villages also has an impact in the issue of repatriation. In former times, they went together to bring material from USA to Sonora, with groups from both sides collaborating (MCGUIRE 2017; PADILLA RAMOS & ZAMARRÓN 2015). Today, in the case of the *Maaso Kova*, it seems to be more complicated. Arizona involved Sonora when Sweden decided to have a conversation with Mexico. But until today the collaboration appears to be unclear (letters at the SMVK archive) and filled with conflicts. In a personal communication, it became clear that some Yaqui people felt used by those living in Arizona. One problem is the economic difference between the two groups; while in Arizona the Yaquis run a casino, their counterparts in Sonora face basic problems such as water shortage. According to one interlocutor, some of the villages want the objects to remain in Sweden because they do not want to go against the wish of their ancestors in Tlaxcala.

We acknowledge that we know that we cannot be involved in an internal conflict, however, it is impossible not to perceive that domination against the people of Rio Yaqui can be practised not only by the central political power in Mexico but sometimes also by their brothers from USA.

#### **UPDATING KNOWLEDGE ON THE COLLECTION, CHANGING PARADIGMS**

During the visit by the Mexican delegation in 2017, we had the opportunity to see all the objects from Montell's collection together with Raquel Padilla Ramos as well as

Juan Armando Rodriguez Castro and Fernando Jimenez. It was the first time that this collection had been studied since it arrived in Sweden in 1934-1937. The so-called Yaqui collection is an assembly of two different remittances: the first one includes objects that arrived after Gösta Montell and Sigvald Linne (curators for American ethnography and archaeology, respectively, at Ethnographic Museum in Stockholm) had carried out fieldwork in Mexico between 1934-1935. Among other things, they made a visit to Tlaxcala and, thanks to Bodil Christensen and Helga Larsen's relationship with the Yaqui General Amarillas, they had the opportunity to participate in a ritual among Yaqui people who had been deported from Sonora and were living in Tlaxcala.

*— We also had the opportunity to update the objects in view of the conflicts today, acquire new and different knowledge, and work together.*

The collection number 1935.47 stored at the Ethnographic Museum in Stockholm contains around 369 objects. Among them, twenty-four come from the Yaqui people deported to Tlaxcala. Over the years that followed, the curators remained in contact with the two sisters and, in 1937, the latter sent a next group of Yaquis objects, among them two deer masks called *Maaso Kova*; one of them from Tlaxcala and the other one from Mérida in Yucatán.

Gösta Montell wrote that all the objects refer to dances, and that the museum had been able to collect from almost all the dances, but not from the coyote dance (Montell 1938: 147). He wrote that they only had one shot. He could not participate openly in the coyote dance as he could in all the others, and he could not obtain any object from it, because, for the Yaquis, this dance was the most sacred and secret.

According to the letters exchanged, the Swedish expedition had the possibility of participating in a Yaqui ceremony thanks to the mediation of Bodil and Helga; according to Gösta Montell (11 November 1934), they were allowed to move freely in the festivities, taking photos and filming<sup>13</sup> because Helga and Bodil were close friends with the Yaqui general; and, after the ceremony, they received permission to buy some of the objects used in the ritual. Last year, following a personal communication from Teodoro Buitimea, we gathered that it was a *de lucto ceremony*, a festival that is held one year after the death of a person.



BEATRICE TÓRNROS / NATIONAL MUSEUMS OF WORLD CULTURE

**FIG. 4**

Yaqui delegation visiting the National Museums of World Culture in Gothenburg, 2019.  
In the picture professor Teodoro Buitimea Flores, Fernando Jimenez Gutierrez and Anabela Carlón Flores.

According to Gösta Montell, they attended the ceremony in December 1934. Helga Larssen later assembled a small Yaqui collection from Yucatan (also from a deported group) and sent it to Stockholm. In this group of objects there are two deer masks, one from Tlaxcala and one from Yucatan.

In 2017, among the conclusions drawn were these: the most important object of study was a *Chapayeca* mask, owing to the fact that it is forbidden to hold on to these masks after the Easter festivities. The one in the collection had never been used, meaning that probably the Yaqui people in Tlaxcala had made this mask to give to the Swedish expedition. The *Maaso Kova* cannot not be seen as a separate object from all the others since they share a history together. The mask from Yucatan looks like a falsification; however, according to Fernando Jimenez and Juan Armando Castro, it seems to have been in use and probably made from material available in the environment of Yucatan. However, the mask singled out by the people of Tekia Foundation, is the one from Tlaxcala.

The following year, we travelled to Sonora, and there, besides visiting the traditional Ocho Pueblos, we realized that the «context» refers not only to the objects themselves but also includes the music, the ritual, food, etc. After re-

turning to Sweden, we applied for a joint project between Yaqui people of Sonora and us concerning the context and repatriation of this collection.

In September 2019, again a group from Arizona and one from Sonora were invited to Sweden, but only the people from Sonora came. This time we were able to gain more and new information about the objects. According to the Sonora group, many of the objects show traces of having been manufactured during or after deportation, such as wood that is not the sacred wood as used in Sonora, but wood which was available in Tlaxcala, and similar signs. So, the mask from Yucatan, for years thought of as a «replica», instead became a witness of deportation. The deportation of the Yaqui people has been thoroughly studied by Raquel PADILLA RAMOS (1999; 2018) **FIG. 4**

We also had the opportunity to update the objects in view of the conflicts today, acquire new and different knowledge, and work together. This change of paradigm is something we had been exploring before (MUÑOZ 2009; 2012), for example, how new words incorporated in the language of description can change the entire meaning of an object. In this case, the word deportation became an important term.

## STUDYING THE ORIGIN OF CONFLICT

At the outset of this contribution, I described the process of the dealings between Arizona and Sweden, and the way that Arizona never accepted the facts that Sweden supplied about the collection. In fact, the conversation changed its course many times, often starting right from the beginning again. In letters from Arizona, the *Maaso Kova* was confounded, sometimes allocating it to Tlaxcala, sometimes to Yucatan. The argument of legality turned to one of extortion and thievery. All this confused and frustrated the Swedish side. I can imagine that the same frustration was felt on the other side, too. However, commencing a conversation from two different epistemological starting points it is not easy.

Talking about repatriation often means that those interested in the subject have a different epistemological starting point; and also, often the representatives of museums and other Western institutions have norms and international politics on their side. The resulting «conversation» therefore starts from an unequal playing field, giving to one side the means to regulate the conversation. Julian SAURIN (2006:26) observed that International Relations has inherited a colonizer's model of the world. In this case, often the regulations governing a topic have been written in Europe, for instance, ICOM (International Council of Museums), UNESCO conventions, etc. The only one that could support indigenous rights is the one written by UNFRII, however, in Sweden it is not accepted by the government.

**— *We cannot be naïve and believe that repatriation of cultural objects is the solution... However, apologizing is not enough. It must to be some indemnification for the suffering and impact for years of exclusion and colonialism.***

Practices are always sustained by specific forms of knowledge; disciplinary normalization consists first of all in positing a model, an optimal model that is constructed in terms of a certain result, and the operation of disciplinary normalization consists in trying to get people, movements, and actions to conform to this model, the normal being precisely what can conform to this norm (FOUCAULT 2007: 57).

So, if we really want to change the sense of conversation in these cases, we need to change perspectives. To reflect about the historical, political context that has put us in

a privileged situation vis à vis those which were collected. Probably, as Cash Ahenakew proposes, indigenous perspectives and peoples can be recognized and included only when they fit within the framework of modern institutions (AHNAKEW2016: 8), but also within the power of the conversation. One important thing that Walker O. Polly also points out is the importance of understanding that the way of solving conflicts between Western and Indigenous ideologies differs. In Western ideology we often tend to see conflict as something individual, which follows a tightly prescribed linear sequence, while in other ideologies, the conflict often involves families, elders, ancestors, and the natural world, following cycles of right time (POLLY 2004: 532). Polly describes problem solving in the Western world as follows:

- an atomistic paradigm emphasis on technique
- emphasis on intellectual experience bounded,
- linear conceptualizations of time

In contrast, the worldviews underlying many Indigenous approaches to transforming conflict reflect:

- paradigms of interconnectedness emphasis on process and relationships
- holistic experience
- expanded conceptualizations of time (POLLY 2004: 533).

One more aspect we need to take into account in institutional practices is racism. Racism and whiteness are part of the history of museums and Western institutions. As Sara AHMED (2012) pointed out, racism and whiteness are disguised systemic phenomena where one social group has the power to define what is normal, natural, and desirable in ways that make this very power invisible, because the power itself is also presented as normal, natural, and desirable. Within this logic, institutions and individuals have an excuse to avoid talking about their systemic racism and, in the end, the conversation is controlled by the group defining «normal».

And often, especially in museums, through strategies of inclusion created to «welcome» the «stranger» into educational spaces, dominant social groups reassert their territoriality through some kind of hospitality which in the end shows who owns the house (BELL 2010). Thus, the Indigenous and other «strangers» are made to feel as if they should perform to expectation and even feel grateful for being allowed to exist in «other people's» spaces.

This is the sphere where the conversation starts in inequality, inside colonial, racist and whiteness ideas. So, the question is, how to change the conversation?

Within this framework, how can the conversation between Sweden and Arizona be described? Because I myself have been involved in part of the conversation, I realize

that the people from Arizona are trying hard to change the balance of power and be those who own the conversation. Until now, in some instances, it can be observed that they could move the line in their favour. However, the fact that they exclude the large rest of the collection and they have fought hard campaigns to discredit some of the people of Sonora, make the situation difficult for the Yaqui nation. Up to now, we detect a polarization of the question concerning the wellbeing of the collective which is, on occasion, sacrificed for political purposes.

## CONCLUSION

The conflict between Yaqui people from Arizona and the Swedish state will probably continue. As a curator, I have no clear solution with regard to giving back the objects; I think they should be returned to Sonora where the Yaquis have their ancestral territory, where the objects could have a political impact favouring a people who face too many struggles; in a way, the objects would complete their journey home. Those witnesses of deportation and a painful history have much to do in the correct context. However, I don't think they should return to Arizona, they started the claim, but the objects are not at home there. This is another political issue.

In addition, Sweden needs to review its political statement about the colonial past in its museums.

Nevertheless, we cannot be naïve and believe that repatriation of cultural objects is the solution; in the last years, many governments around the world have apologized for crimes, racism, modernism projects around the world. However, apologizing is not enough. There must be some form of indemnification for the suffering over years of exclusion and colonialism.

Giving back objects to people in different situations, in new contexts, and sometimes in new territories can be a complicated issue; it must come with some form of political action such as compensation.

When Andrés Manuel López Obrador<sup>14</sup> came to the Yaqui and apologized for the Yaqui Wars and the expropriation of land, at a time when many Yaquis struggle with water shortage and pipelines projects, probably means nothing more than some kind of symbolic reparation; he and many others can do more than that. And in this way, institutions like museums can work to update the current political context to repair years of colonial despoilment.

## Acknowledgements

I am very thankful to Sara Sánchez del Olmo and Alexander Burst for asking me to participate in this publication. Also, I would like to thank all the Yaqui people involved over the years, Juan Armando Rodríguez Castro, Fernando Jiménez, Teodoro Buitimea, Anabela Carlon Flores, and Felix Espinoza Espinoza. Raquel Padilla Ramos from INAH was the person to introduce me to the fascinating world of northwest Mexico and the history of the Yaqui people. Also, to Pelle Bolander, who has been involved in the project since 2017, for reading this text and giving me his opinion. And finally, to Anna Stow for correcting my English.

## NOTAS

1 [www.varldskulturmuseerna.se](http://www.varldskulturmuseerna.se)  
The National Museums of World Culture is a state authority which includes four museums, the Ethnographic Museum, the Mediterranean Museum, and the East Asian Museum in Stockholm, as well as the Museum of World Culture in Gothenburg. The collection discussed here refers to the Ethnographic Museum in Stockholm.

2 <https://www.yoememteki.foundation.org/who-we-are/> » The Foundation was started in 1989 as a non-profit organization to support projects including: The Yaqui Living Museum; youth/elder activities; land and water rights in Rio Yaqui, Sonora; culture/history workshops and preservation; intertribal youth activities and cultural rights for the Yaqui Tribe on both sides of the border.

3 *Maso Kova* or *Maaso Kova* (dear mask): I am using the spelling chosen by Tekia Foundation and Ms Carmen in their letter. In Mexico, Professor Teodoro Buitimea proposes the *Maso* instead of *Maaso*.

4 The creative human (exhibition at Etnografiska museet), in a section about myths.

5 Helga Larsen (born Christensen), born 10th Maj 1891 in Holbaek, Denmark, died 11th May 1938 in Mexico.

6 Bodil Christensen, born 25th December 1896 in Holbaek, Denmark, died 27th March 1985 in San Felipe, Oaxaca, Mexico

7 Pascola is a member of the ritual *yaqui tropa*.

8 Ola Apenes, Norwegian archaeologist living in Mexico and close friend of Bodil and Helga. They mention very often Ola in their letters.

9 <https://www.iitc.org/>

10 <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/unpfii-sessions-2.html>

11 <https://www.inah.gob.mx/>

12 The Yaqui people at Sonora are organized in eight villages, each with its own government and independent in between. Some important decisions must be taken unanimously by the eight governors.

13 We are still looking for this film at the archive of Ethnographic museum in Stockholm.

14 He was in the Yaqui River the days of 25-27 October 2019. <https://www.milenio.com/politica/amlo-simple-perdon-pidio-rey-espana-papa>; according to this newspaper, López Obrador is going to apologize to the Yaqui people in 2021, and it is going to include rights to water, land and development.

## BIBLIOGRAPHY

**AHENAKEW Cash**

2016 «Grafting Indigenous Ways of Knowing onto Non-Indigenous Ways of Being: The (Underestimated) Challenges of a Decolonial Imagination».- *International Review of Qualitative Research* (Thousand Oaks) 9(3): 323-340.

**AHMED Sara**

2012 *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*.- Durham, London: Duke University Press.- 243 p.

**BELL Avril**

2010 «Being «at Home» in the Nation: Hospitality and Sovereignty in talk about Immigration.».- *Ethnicities* (London) 10(2): 236-256.

**BOULTON Laura**

1969 *The Music Hunter: The Autobiography of a Career*.- Garden City, NY: Doubleday.- 513 p.

**EASTOP Dinah**

2007 «Material Culture in Action: Conserving Garments Deliberately Concealed within Buildings».- *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* (São Paulo) 15(1): 187-204.

**FOUCAULT Michel**

2007 *The Archaeology of Knowledge*.- London: Routledge.- 256 p.

**LEZA Christina**

2009 *Divided Nations: Policy, Activism and Indigenous Identity on the US-Mexico Border*.- Tucson: University of Arizona Press.- 240 p.

2015 «The Divided Yoeme (Yaqui) People».- *Wicazo Sa Review* (Minneapolis) 30(2): 5-27.

**MCGUIRE Randall H.**

2017 «Expiación: la masacre de la Sierra Mazatán y la arqueología indígena en Sonora, México».- *Anales de Arqueología y Etnología* (Mendoza) 72 (1): 51-66.

**MILLER Mark E.**

1994 «The Yaquis Become American Indians: The Process of Federal Tribal Recognition».- *The Journal of Arizona History* (Tucson) 35(2): 183-204.

**MONTELL Gösta**

1938 «Yaqui Dances».- *Ethnos* (Stockholm) 3(6): 145-166.

**MUÑOZ Adriana**

**2009** *The Power of Labelling*.- Inform to Kulturrådet (Swedish Arts Council). Museum of World Culture.- 76 p.

**2012** *From Curiosa to World Culture. A History of the South American Collections at the Museum of World Culture in Sweden*.- Gothenburg: National Museum of World Culture.- 303 p. (GOTARC. Serie B, no58 Gothenburg Archaeological Theses, Etnologiska Studier, no 47)

**NAVARRO Carlos**

**2016** *Disagreement over Pipeline Causes Violent Confrontation Among Yaqui Factions in Sonora*. <https://digitalrepository.unm.edu/sourcemex/6303>

**PADILLA RAMOS Raquel**

**1999** «Mujeres yaquis en las haciendas henequeneras».- *Unicornio, Suplemento Cultural de Por Esto* (Merida) 9, no. 449.

**2018** *Los irredentos parias: Los yaquis, Madero y Pino Suárez en las elecciones de Yucatán, 1911*.- México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.- 212 p.

**PADILLA RAMOS Raquel & José Luis**

**MOCTEZUMA ZAMARRÓN**

**2015** «La masacre de la sierra de Mazatán. Yaquis itinerantes entre el campo de batalla, la sala de un museo y el sepulcro de honor».- *Diario de campo* (Méico) 8: 41-47.

**POLLY O. Walker**

**2004** «Decolonizing Conflict Resolution: Addressing the Ontological Violence of Westernization».- *American Indian Quarterly* (Lincoln) 28(3/4): 527-549.

**SAURIN Julian**

**2006** «International Relations as the Imperial Illusion; or the Need of Decolonizing International Relations».- in: GRUFFYDD JONES Branwen (ED.), *Decolonizing International Relations*, pp. 23-42.- Lanham: Rowman & Littlefield.- 275 p.

**SPICER Edward H.**

**1984** *Pascua: a Yaqui Village in Arizona*.- Tucson: University of Arizona Press.- 325 p.



THE  
CLASSICAL  
ORDER

THE  
CLASSICAL  
ORDER

THE  
CLASSICAL  
ORDER

THE  
CLASSICAL  
ORDER

THE  
CLASSICAL  
ORDER

THE  
CLASSICAL  
ORDER

THE  
CLASSICAL  
ORDER



# DE COLECCIÓN A GENEALOGÍA. REFLEXIONES SOBRE LA RESTITUCIÓN DE SAM SLICK

**Marina L. Sardi**

Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET),  
Universidad Nacional de La Plata  
– Argentina

**Mariela Eva Rodríguez**

Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET),  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
– Argentina

## RÉSUMÉ

Chaque restitution de restes humains hébergés dans un musée possède ses particularités. Dans ce processus collaborent en effet des acteurs sociaux aux trajectoires diverses, poussés par des objectifs et des intérêts hétérogènes qui dialoguent, se juxtaposent et, parfois, se confrontent. Dans cet article, nous analysons le parcours de la dépouille de Sam Slick, l'un des fils du chef Tehuelche Casimiro Biguá. Le squelette de Slick, exhumé à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, faisait partie des collections du Musée de La Plata (Argentine). Nous réfléchissons aux dispositifs qui, dans un contexte de violence étatique et scientifique, ont transformé les corps des autochtones en objet d'étude. Finalement, nous explorons aussi le rôle des généalogies et de la mémoire dans les processus de subjectivisation politique des peuples autochtones de la Patagonie argentine.

## ABSTRACT

Every process of restitution of human remains kept in museums has its own particularities. In this process, social actors with different backgrounds, driven by heterogeneous objectives and interests, collaborate, juxtapose and sometimes even confront each other. In this article, we analyze the trajectory of the mortal remains of Sam Slick – one of the sons of the Tehuelche chief Casimiro Biguá – whose skeleton, exhumed towards the end of the 19th century, formed part of the collections of the Museo de La Plata (Argentina). We reflect on the circumstances which, in a context of state and scientific violence, turned indigenous bodies into objects of study. Finally, we explore the role that genealogies and memories play in the process of political subjectification of indigenous peoples in Argentinean Patagonia.

## RESUMEN

Cada proceso de restitución de restos humanos albergados en museos tiene sus particularidades, ya que confluyen allí actores sociales con trayectorias diversas, guiados por objetivos e intereses heterogéneos que dialogan, se yuxtaponen y/o confrontan entre sí. En este artículo tomamos como caso de análisis la trayectoria de los restos mortales de Sam Slick –uno de los hijos del cacique tehuelche Casimiro Biguá– cuyo esqueleto exhumado a fines del siglo XIX integró las colecciones del Museo de La Plata (Argentina). Reflexionamos sobre los dispositivos que en un contexto de violencia estatal y científica convirtieron cuerpos indígenas en objeto de estudio y, también, sobre el rol que las genealogías y las memorias tienen en los procesos de subjetivación política de los pueblos indígenas en la Patagonia argentina.

**T**ras permanecer 142 años como parte de una colección científica, los restos de Sam Slick —uno de los hijos del reconocido cacique tehuelche Casimiro Biguá— fueron restituidos por el Museo de La Plata (Argentina) el 8 de diciembre de 2018. La restitución se realizó a una comunidad mapuche-tehuelche de la provincia de Chubut, la cual había sido avalada por el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI) en 2016. Días antes de la fecha acordada para la restitución, una mujer vinculada al Lote 6 —tal como solía ser referida una de las ex «reservas» indígenas tehuelches de la provincia de Santa Cruz, ubicada junto al lago Cardiel— presentó una genealogía en la que acreditaba su parentesco con Sam Slick y solicitó que el cuerpo fuera inhumado en el sitio en el que yacía Juana, también hija de Casimiro Biguá. En un contexto de «urgencia» marcado por los tiempos de las burocracias institucionales, las partes involucradas acordaron realizar la restitución en dos etapas: primero hacia Chubut —donde la primera comunidad reclamante había realizado los preparativos para la inhumación—, y luego hacia Santa Cruz, una vez que los tehuelches decidieran la fecha, los procedimientos y el destino final.

Los encuentros, conversaciones y acuerdos en torno al regreso de Sam Slick a la Patagonia movilizaron recuerdos silenciados u olvidados entre miembros del pueblo tehuelche. La memoria colectiva de las familias de la zona del lago Cardiel, que parecía haberse ido adormeciendo en las últimas dos décadas, movilizó el deseo de hurgar en la historia propia, en los relatos familiares, pero también en los escritos elaborados por especialistas y aficionados. Si bien los interrogantes que surgieron se orientan en varias direcciones, el énfasis recae en tres intereses yuxtapuestos ligados a procesos de subjetivación política: (a) el territorio practicado y el despojo territorial, (b) los relacionamientos que entretejen parentescos y alianzas y (c) los muertos que condensan afectividades, significados y reinscripciones de la historia hegemónica. En este artículo nos enfocamos en los últimos dos puntos; particularmente en la trayectoria de los restos mortales de Sam Slick y en las memorias activadas frente a su restitución<sup>1</sup>. Además de indagar acerca de los desafíos que plantea este caso, nos proponemos reflexionar

sobre los criterios que intervienen en las restituciones, los argumentos esgrimidos por las agencias estatales, científicas e indígenas y los modos en que se dirimen las tensiones.

## DE SUJETO A OBJETO DE ESTUDIO: CUERPO COLECCIONABLE

De acuerdo con diferentes autores (MORENO 1879; VIGNATI 1945), Sam Slick habría nacido en 1846 y fallecido en 1876. Muchas de las referencias sobre su historia aparecen asociadas al rol político que ejerció su padre, Casimiro Biguá (1819-1873). Casimiro fue un líder destacado en las relaciones entre el Estado (tanto el Estado chileno como el Estado argentino) y los indígenas de la Patagonia agrupados bajo diferentes etnónimos, así como también en las negociaciones políticas entre diversas parcialidades indígenas. En 1859, los misioneros suizos Teophilo Schmidt y Juan Hunziker —que se habían instalado en un lugar referido actualmente como Cañadón Misioneros (en las cercanías de la actual ciudad de Puerto Santa Cruz)— instaron a Casimiro a educar a sus hijos en la misión anglicana. Uno de ellos viajó años más tarde a la misión instalada en el río Santa Cruz, quien después de realizar un viaje a islas Malvinas aprendió a hablar inglés y adquirió el apodo de Sam Slick.

En el contexto de consolidación estatal y de las disputas por el control de la soberanía territorial, Casimiro negoció exitosamente con ambos gobiernos. Después de obtener el grado de capitán del ejército en Chile, otorgado por el entonces presidente Manuel Bulnes, en 1864 alcanzó el grado de teniente coronel del ejército argentino y cacique principal de la Patagonia. Sam Slick —que había acompañado a su padre en ese viaje a Buenos Aires en el que los recibió el presidente Bartolomé Mitre, en un encuentro mediado por el comandante Luis Piedra Buena<sup>2</sup>— obtuvo el grado de capitán **FIG. 1**.

Los cronistas de la época suelen destacar la inteligencia y la habilidad de Casimiro en el ámbito de la diplomacia. Entre ellos, el explorador inglés George Musters (1871) quien lo describe como un hombre con gran capacidad de negociación política y relata, también, cómo Sam Slick



ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN / WIKIPÉDIA

**FIG. 1**

Sam Slick (izquierda) y Casimiro Biguá (derecha), 1864.

—junto a Casimiro y el cacique Orkeke— lo guio en su travesía desde la isla Pavón (localizada en las proximidades a la desembocadura del río Santa Cruz) hacia el norte de la Patagonia. Desde fines del siglo XVIII hasta el momento de la incorporación violenta de los territorios indígenas a la soberanía de ambos países, las crónicas describen caminos y recorridos que, en algunos casos, se extendían desde el Estrecho de Magallanes hasta Buenos Aires, mencionan nombres de numerosos parajes en lenguas originarias (*aonek'o 'a'yen*, *mapuzungun* y *gününa yajich*) —a los que frecuentemente reemplazan por otros en castellano— y ofrecen detalles sobre su potencial para la instalación de colonos europeos imaginados como motor de la «civilización» y el «progreso».

La expansión del control estatal sobre los territorios indígenas se consolidó en la región pampeana patagónica a través de campañas militares cuyo objetivo era, además, exterminar a los indígenas que opusieran resistencia e incorporar a los sobrevivientes en una ciudadanía desmarcada, homogénea. La historia hegemónica argentina refirió al conjunto de estas políticas genocidas como la «Conquista del desierto» y la enmarcó entre 1879 (o 1878, según las fuentes) y 1885; en Chile, en cambio, dichas políticas fueron nombradas como «Pacificación de la Araucanía»<sup>3</sup>. Las expediciones contaron con el apoyo de la sociedad rural, de la Iglesia y de científicos-exploradores que elaboraron cartografías, relevaron la topografía y los «recursos» a ser explotados.

En este contexto se formaron las primeras colecciones de Historia Natural, entre las que incluyeron restos mortales de indígenas. Los museos fueron las instituciones destinadas a guardar, estudiar y exhibir colecciones conformadas bajo el paradigma raciológico preponderante en esa época, de acuerdo con procedimientos seguidos en los países europeos. Cada colección se acompañó de textos plasmados en forma de catálogos, publicaciones, tarjetas, recibos o notas que, según Ricardo Roque (2018), permitían acreditar autenticidad respecto de la supuesta raza, región de procedencia o identidad, mediante los cuales un cráneo o un esqueleto adquirirían autoridad epistemológica. Dichos textos —continúa el historiador— eran reforzados a través de narrativas que destacaban el nombre del colector o donante y su status social y de testimonios que dramatizaban los modos en que los restos mortales habían sido adquiridos.

El trayecto de Sam Slick, en tanto objeto de estudio, aparece estrechamente vinculado a la juventud de Francisco Pascasio Moreno (1852-1919), considerado uno de los precursores de los estudios antropológicos en Argentina (FARRO 2009). Moreno fue un naturalista autodidacta, nacido en una familia relacionada con el comercio, las finanzas y la política provincial y nacional, cuyos vínculos le permitieron cultivar sus ideales sobre el progreso, así como también financiar sus viajes (FARRO 2009)<sup>4</sup>. El primer viaje

de exploración a la Patagonia lo concretó en 1873 y, en el lapso de siete años, recorrió cinco veces la región; período en el que trató a muchos líderes indígenas e incrementó sus colecciones científicas. En su obra *Viaje a la Patagonia Austral* —escrita años más tarde— relata la travesía realizada entre el 20 de octubre de 1876 y el 8 de mayo de 1877. Destaca allí su encuentro con Sam Slick apelando a una retórica propia de la época, de acuerdo con la cual los naturalistas resaltaban las dificultades que atravesaban para adquirir «especímenes», así como el valor o la «rareza» de los mismos:

Cerca de la comisaría está situado el cementerio de la colonia y en él había sido inhumado mi amigo Sam Slick, buen tehuelche, hijo del cacique Casimiro Biguá. Conocí a ese indio en mi viaje anterior a Santa Cruz; había sido herido en uno de los frecuentes combates que tienen los patagones cuando el aguardiente los excita y le encontré refugiado en los galpones de la colonia Roucaud, donde había sido socorrido por Lacalaca, a quien tanto estiman los indígenas. Nuestra llegada en el «Rosales» a ese punto, fue motivo de gozo para el buen Sam, por los regalos y los ponches con que lo obsequiábamos y que realizaba uno de sus mayores deseos, al probar esa bebida que había oído ponderar en Malvinas, paraje que conocía por haber sido llevado a él por Piedra Buena. Su contento rayaba en entusiasmo cuando le embarcábamos de vez en cuando en el bote, le dejábamos manejar el timón, y escuchar el tambor y el pífano a bordo del bergantín. Consintió en que hiciéramos su fotografía, pero de ninguna manera quiso que midiera su cuerpo y sobre todo su cabeza. No sé por qué rara preocupación hacía esto, pues más tarde, al volver a encontrarle en Patagones, aun cuando continuamos siendo amigos, no me permitió acercarme a él mientras permanecía borracho, y un año después, cuando llegué a ese punto, para emprender viaje a Nahuel-Huapí, le propuse me acompañara, y rehusó diciendo que yo quería su cabeza. Su destino era ese. Días (sic) después de mi partida, dirigióse al Chubut, y allí fue muerto alevosamente por otros dos indios, en una noche de orgía. A mi llegada, supe su desgracia, averigüé el paraje en que había sido inhumado y en una noche de luna, exhumé su cadáver, cuyo esqueleto se conserva en el Museo Antropológico de Buenos Aires; sacrilegio cometido en provecho del estudio osteológico de los tehuelches [...] El 10 de diciembre, concluido todos los arreglos, me embarqué en la goleta con las colecciones (MORENO 1879: 28-29).

Tiempo después, en una conferencia que leyó en Uruguay en 1882, sostuvo:

Llegué a Buenos Aires a principios de Marzo de 1876 [...] En Octubre del mismo año partí en dirección al Río Santa Cruz [...] Visitamos primero el río Chubut y la colonia situada en su desembocadura. Formé allí una colección botánica y geológica, y en una excursión a una sierra

vecina, [...] recogí seis cráneos humanos, y en el valle tuve la suerte de encontrar dos esqueletos modernos de tehuelches y el cadáver de otro, de Sam Slick, el hijo del cacique Casimiro Biguá [...] El pobre Sam había sido asesinado en esos días por un fueguino llamado Chesco, que más tarde fue mi acompañante al descubrir el lago San Martín (MORENO 1882: 33).

Las colecciones formadas por Moreno fueron exhibidas al público en algunas ocasiones y donadas en 1877 al Museo Antropológico y Arqueológico de la provincia de Buenos Aires, en el que se desempeñó como director<sup>5</sup>. Después de una estadía en París, Moreno propuso crear un nuevo museo con la intención de favorecer el trabajo de los investigadores vernáculos por encima del de los europeos (PODGORNY ET AL. 2014)<sup>6</sup>. El gobierno aprobó su proyecto para crear el Museo de La Plata en 1884, siendo un museo general, pero con fuerte impronta en la Historia Natural, en el que se desempeñará como director hasta 1906 y donde se trasladarán todas las colecciones del Museo Antropológico y Arqueológico.

**— Elementos como la identidad individual, la identidad étnica o racial, el sitio donde fue hallado, entre otros, intervienen en la toma de decisiones respecto de qué comunidad tiene derecho a reclamar los restos o a qué territorio deberían retornar.**

Las colecciones de restos humanos fueron organizadas años más tarde por Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938); antropólogo de origen alemán, quien fue Jefe de la Sección Antropológica del Museo de La Plata y publicó el *Catálogo de la Sección Antropológica* (1910). La información sobre Sam Slick se encuentra en el capítulo V, destinado a los esqueletos, donde figura con un número y referencias como: «1837. —Indio Tehuelche ♂, 'Sam Slick'. Asesinado en la colonia Trelew-Rawson, Chubut. Desenterrado por el doctor F. P. Moreno. Viaje Moreno 1876-77. El indio Sam Slick desempeña un papel de importancia en los viajes de Musters y Moreno» (LEHMANN-NITSCHE 1910: 86). Estas formas de catalogar, junto con todas las publicaciones en torno del hallazgo, permitieron acreditar la autenticidad del cuerpo, otorgarle valor en tanto «objetos de estudio» y jerarquizar a la institución museal por la «calidad» de sus colecciones.

A pesar del contexto violento en el que se produjo la información, en el presente esta juega un rol clave en las

solicitudes de restitución. Elementos como la identidad individual, la identidad étnica o racial, el sitio donde fue hallado, entre otros, intervienen en la toma de decisiones respecto de qué comunidad tiene derecho a reclamar los restos o a qué territorio deberían retornar. Pero hay otras historias y otras memorias que también requieren ser escuchadas.

## DE OBJETO A SUJETO: EL RETORNO

Todo proceso de restitución de restos de indígenas involucra a la institución que detenta la custodia, por una parte, y a los sujetos reclamantes, por otra, que acreditan algún tipo de vínculo con el sujeto cuyos restos son reclamados. De acuerdo con la experiencia de Marina Sardi —coautora de este ensayo, que trabaja en el Museo de La Plata—, los reclamos suelen ser realizados por comunidades indígenas que se consideran a sí mismas relacionadas con un referente histórico y/o político, si se trata de restos identificados; por comunidades ligadas al territorio en el que la persona vivió o fue sepultada, independientemente de que se conozca su identidad y de que exista un vínculo biológico o cultural; o bien, pueden proceder de miembros de una familia o linaje, que en muchos casos fueron desplazados de sus territorios y se encuentran en otros emplazamientos (SARDI & BALLESTERO 2017). La diversidad de los agentes reclamantes y los argumentos en juego generan tensiones que, en algunos casos, llegan a acuerdos y, en otros, instalan o fortalecen rivalidades previas.

Las políticas de restitución no son universales ni generales. Argentina constituye una excepción junto a los pocos países que legislaron al respecto y, en el caso de este país, además de los reclamantes y las instituciones (públicas o privadas) que albergan los restos humanos, interviene fuertemente un tercer actor social: el Estado nacional, a través del Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI), y en ocasiones también los Estados provinciales, a través de las oficinas que gestionan el patrimonio arqueológico. A pesar de las críticas realizadas contra el Museo de La Plata por el tratamiento que dio a los indígenas y sus cuerpos entre fines del siglo XIX y durante parte del siglo XX, esta institución habilitó las restituciones en el 2006 a través del desarrollo de una política integral de tratamiento de restos humanos y, en la actualidad, es la que más restituciones formalizó en América Latina —doce eventos en total, algunos de los cuales incluyeron a varios individuos—. Los museos, sin embargo, no son los únicos edificios que albergan restos humanos ya que también se encuentran en los institutos de investigación y en los depósitos de los juzgados.

La restitución de restos humanos a las comunidades indígenas está garantizada por la Ley nacional N° 25.517 de *Restitución de Restos Aborígenes*, sancionada en 2001 y reglamentada en el 2010 a través del Decreto N° 701, mediante el cual se designa al INAI como organismo de

aplicación. Su artículo más importante indica que «los restos mortales de aborígenes, cualquiera fuera su característica étnica, que formen parte de museos y/o colecciones públicas o privadas, deberán ser puestos a disposición de los pueblos indígenas y/o comunidades de pertenencia que lo reclamen»<sup>7</sup>. Las directrices son claras en cuanto a las obligaciones de las instituciones, aunque su ejecución presenta variaciones. La designación del INAI como organismo de aplicación de la ley—que lo habilita a promover reclamos, tomar decisiones frente a conflictos y validar a los reclamantes, tal como sostiene el decreto mencionado—evita a las comunidades indígenas participar en discusiones frente a la resistencia de los especialistas que estudian restos humanos. Por otro lado, al hacer públicos los reclamos y al dar a conocer los actos de restitución a través de los medios de comunicación, contribuye a visibilizar e instalar la discusión sobre este tema.

En ocasiones, sin embargo, el INAI parecería privilegiar la resolución rápida de algunas solicitudes, lo cual limita las instancias de diálogo y reduce el tiempo necesario, ya sea para realizar investigaciones exhaustivas sobre la trayectoria del sujeto reclamado o bien para identificar a la totalidad de los potenciales reclamantes y sus argumentos. En la mayoría de los casos ha tomado decisiones a partir de la información étnica o geográfica (referida al sitio de colecta o exhumación) consignada en el Catálogo de Lehmann-Nitsche (1910). Estas decisiones no problematizan que parte de la información disponible fue construida a través de relatos orales de naturalistas, militares o corresponsales que enviaban los restos al museo y poco conocían de los pueblos originarios; tampoco se sustentan en indagaciones exhaustivas de datos biográficos registrados en crónicas y documentos, tal como ocurre en el caso de Sam Slick, ni profundizan en las memorias indígenas.

El mismo INAI ha ido cambiando sus modos de reconocimiento hacia los pueblos originarios. Años atrás se resistía a aceptar la existencia de comunidades que se autoadscribieran como mapuche-tehuelches y les exigía que eligieran una u otra identificación (mapuche o tehuelche). Tampoco reconocía a las comunidades urbanas. Recién en el año 2007, sus registros incluyeron al pueblo tehuelche, cuya existencia había sido invisibilizada durante el siglo XX.

El reclamo formal iniciado en junio de 2016 en el Museo de La Plata por las autoridades de la Comunidad Mapuche-Tehuelche «Ceferino Namuncurá-Valentín Saihueque» fue acompañado por el INAI. Después de consultar a otras comunidades de Chubut y habiendo logrado un acuerdo ratificado como receptora a esta comunidad de Gaiman—localidad próxima al lugar donde Moreno afirmó haber encontrado el cuerpo de Sam Slick— que había decidido inhumarlo en el Cerro de Loma Torta; lugar de entierro al que la provincia declaró como sitio patrimonial. De este modo, al omitir realizar la consulta a los tehuelches sobre el destino de

Sam Slick, de alguna manera el INAI reactualiza el presupuesto de la «extinción» de dicho pueblo.

La ley considera a las comunidades como agente receptor principal en las restituciones, pero nada dice de las familias. La comunidad no es algo dado, sino que responde a tramas que resultan de procesos históricos e, incluso, una familia puede ser concebida como comunidad. Es decir, los procesos de comunalización se vivencian y practican en la vida cotidiana y no necesariamente coinciden las definiciones y criterios estatales con los propios. Algunas comunidades deciden obtener la personería jurídica del INAI—proceso a través del cual son incorporadas en el Registro Nacional de Comunidades Indígenas (ReNaCI-INAI)—, pero hacerlo es un derecho, no una obligación ni un requisito. Otras comunidades deciden no solicitar la personería jurídica a pesar de una suerte de obligación tácita que lleva a la mayoría a hacerlo. Las familias vinculadas a las ex «reservas» de la zona de Gobernador Gregores—pequeña ciudad próxima al lago Cardiel— han pensado sobre esta posibilidad, pero aún no toman la decisión. Esta restitución generó inquietudes entre dichas familias que aún quedan por resolver, entre ellas: ¿Por qué fueron consultadas las comunidades de la provincia de Chubut y no las de Santa Cruz? ¿Cómo operan los imaginarios sobre las relaciones entre mapuches, tehuelches y mapuche-tehuelches en este proceso? ¿Por qué se priorizó el sitio donde el cuerpo fue exhumado, en lugar de considerar el territorio en el que Sam Slick nació y pasó su infancia y adolescencia? ¿Por qué el Estado parece privilegiar a las «comunidades» en estos procesos y no a las «familias» indígenas, cuando ambas son resultado de construcciones sociales? O, en su defecto, ¿cómo se explica el presupuesto de que no había familiares que pudieran reclamar su esqueleto? ¿Cómo y quiénes definen el lapso de tiempo que llevará cada proceso de restitución?

Tal como mencionamos, el retorno de Sam Slick tuvo una primera etapa en la que después de su salida del Museo de La Plata (el 8 de diciembre de 2018) fue inhumado provisoriamente en Loma Torta dos días más tarde. La segunda etapa se activó a partir de una nota enviada al INAI y al Museo de la Plata por una persona vinculada al Lote 6, en la que cuestionaba la decisión sobre el lugar de entierro. La nota iba acompañada por una genealogía extraída de un libro no académico, en la que se indicaba la filiación entre Sam Slick, su hermana Juana—enterrada en dicho lote— y las familias vinculadas a la ex «reserva» tehuelche, solicitando que su cuerpo fuera inhumado en dicho lugar. A diferencia de otros casos, en los que las instituciones imponen criterios genealógicos sobre la descendencia, el parentesco y la continuidad cultural a los indígenas (BIENKOWSKI 2015), en esta oportunidad, fue la gente ligada al Lote 6 la que insistió que se tuvieran en cuenta las genealogías. Con la intención de tomar una decisión informada, los referentes del Consejo de Participación Indígena por

el pueblo tehuelche de Santa Cruz –Myrta Pocón y José Bilbao Copolque, sobre quienes recayó la consulta del INAI pocos días antes de la fecha prevista para la restitución, en diciembre de 2018– solicitaron a Mariela Rodríguez, coautora de este trabajo, que aportara más datos. Después de revisar diversas genealogías y otros documentos junto a Celina San Martín, ambas antropólogas sociales llegaron a la conclusión de que Sam Slick estaba relacionado con varias comunidades y familias indígenas, además de las del Lote 6.

**— *La restitución de restos humanos a las comunidades indígenas está garantizada por la Ley nacional N° 25.517 de «Restitución de Restos Aborígenes».***

No obstante, a pesar de la importancia que han tenido las genealogías, no siempre el parentesco remite a cuestiones biológicas, tal como sostiene Janet CARSTEN (2000). Esta autora acude al término *relacionalidad* o *relacionamiento* (*relatedness*) para desnaturalizarlo. Argumenta que también se establecen vínculos familiares a través de prácticas variadas (crianzas, convivencias, alimentaciones, rituales que familiarizan seres humanos y no humanos, etc.) y que, en el caso de los pueblos indígenas, corresponde consultarles cómo las propias personas definen y viven dichos relacionamientos. En este caso, durante el año que separó ambos eventos, varias personas intensificaron la afectividad del lazo familiar con Sam Slick –tal como ocurrió con Miryam Rivera, quien se ocupó de las gestiones necesarias para completar la restitución–. Al indagar sobre su trayectoria de vida, tomaron conciencia de la complejidad de la relacionalidad que, además de involucrar parentesco, alianza y otros modos de hacer o volverse familia, también vincula pasado y presente.

Por otro lado, entre la primera etapa de la restitución y la segunda (que se llevó a cabo entre el 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 2019), un grupo de jóvenes de Gobernador Gregores realizó sus propias investigaciones genealógicas y reconstruyó la historia familiar, en un proceso en el que interpelaron a los mayores considerados como tehuelches; identificación que incomodó a aquellos que durante años intentaron mimetizarse con el resto de la sociedad para evitar discriminaciones. La restitución de Sam Slick y las investigaciones que esta motivó entre tehuelches y «descendientes» –tal es el término bajo el cual se identifican algunas personas– estimuló varios interrogantes: sobre las trayectorias familiares y comunitarias; sobre las memorias

y las interrupciones en los procesos de transmisión intergeneracional, los silencios y las identificaciones actuales; sobre las relaciones entre el Estado, la ciencia y la Iglesia en el contexto de colonización y sus consecuencias; sobre la situación dominial de las ex «reservas»; sobre los relatos hegemónicos vinculados a la «Conquista del desierto» que niegan alianzas entre mapuches y tehuelches; sobre los estereotipos racializantes que aún perviven en la sociedad y, particularmente, sobre los procesos de patrimonialización, que consideran a la materialidad indígena descontextualizada de los agentes que la produjeron y a los cuerpos de sus ancestros como colecciones museológicas.

## CONCLUSIONES

Las restituciones son eventos significativos, cargados de afectividad, que sintetizan la lucha que los pueblos indígenas llevan adelante para que sus derechos sean respetados. Estos derechos, que derivan del reconocimiento de la autoctonía y de la preexistencia al Estado (colonial y republicano), incluyen la interculturalidad; es decir, relaciones basadas en un diálogo de saberes que no jerarquiza a las epistemologías occidentales sobre las indígenas ni tampoco desprestigia sus cosmologías como si fueran meras creencias o tradiciones folklóricas. Si bien las demandas planteadas por los pueblos, organizaciones y comunidades al Estado suelen tener como eje el territorio y la consulta previa, libre e informada en temas que les atañen, las restituciones de restos humanos –al igual que las restituciones territoriales a las que están ligadas– constituyen actos de reparación histórica. De este modo, los indígenas buscan subvertir las representaciones que los imaginan en un eterno pasado, ajenos a los procesos de cambio, o como pueblos «extintos».

Una condición necesaria para que ocurra una restitución es demostrar la existencia de algún tipo de vínculo (biológico, cultural o respecto del lugar de inhumación) entre los reclamantes y los restos reclamados. En algunos casos, la dificultad para acreditar dicho vínculo radica en los archivos de la propia institución que custodia los restos. Muchos de estos archivos fueron mal documentados debido a que siguieron criterios de denominación étnica o racial que poco tenían que ver con la autoadscripción, con el territorio que habitaban o con sus relacionalidades.

Aunque cada restitución de restos humanos es particular, única, la de Sam Slick fue diferente a la mayoría de las que han tenido lugar en Argentina, debido a que introdujo elementos que complejizaron el proceso. Al asumir el lugar de exhumación como criterio taxativo y al haber realizado la consulta solo a las comunidades de Chubut, el INAI minimizó el derecho de otras familias a conocer el destino de sus ancestros. También minimizó los tiempos que requiere revisar historias familiares y animarse a hablar de

«las abuelas y los abuelos» (indígenas), recordar la vivienda en la que pasaban sus días, el lugar donde se localizaba el toldo de las ancianas o el árbol bajo el cual jugaban en el Lote 6. De este modo, al ignorar procesos sociohistóricos de comunalización, desmembramiento, fisión, reagrupamiento, etc., la intención «reparadora» que asiste a toda restitución quedó opacada debido a la activación –involuntaria– de los dispositivos de invisibilización.

Este artículo no pone en duda la legitimidad de la comunidad mapuche-tehuelche de Chubut para solicitar la restitución, ni la intención reparadora que la movilizó. A pesar de que sus autoridades mostraron muy buena predisposición para alcanzar acuerdos con los tehuelches de Santa Cruz, durante el año en el que se llevaron adelante las negociaciones manifestaron, en ocasiones, cierto malestar por el cambio de destino. Sin embargo, después de la ceremonia en la que se realizó el traspaso de los restos mortales en Loma Torta, comprendieron los sentimientos que habían movilizado el pedido de los tehuelches: Sam Slick no era un muerto entre otros, ni un antepasado lejano; durante el año que duraron las negociaciones fue incrementándose su estatus como pariente y el deseo de que se funda con la tierra en una ceremonia íntima, sin funcionarios, periodistas ni curiosos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Las reflexiones en relación con el territorio y sobre la experiencia misma de la restitución y entierro en el Lote 6 –ceremonia en la que las autoras estuvimos presentes– serán trabajadas en un artículo que se encuentra en proceso que complementará esta publicación.

<sup>2</sup> Piedra Buena fue un marino al servicio del Estado argentino con un rol destacado en el control territorial de la Patagonia.

<sup>3</sup> En Argentina el plan de enajenación de los territorios indígenas continuó hacia el Chaco desde 1884 hasta mediados del siglo XX (difieren las fechas según se trate de relatos oficiales o de las experiencias de los pueblos originarios). Referida como la «Conquista del desierto verde», esta segunda etapa se centró en la incorporación de mano de obra semiesclavizada a emprendimientos capitalistas, la cual incluyó a los pueblos de la región chaqueña y a los sobrevivientes que el ejército había desplazado desde la región pampeana patagónica. En las últimas dos décadas, diversas organizaciones indígenas y equipos de investigación han producido datos abundantes para enmarcar este proceso como genocidio, tal como enfatiza la Red de Investigadores sobre Genocidio y Política Indígena (DELRIO et al. 2018); un proceso cuyas consecuencias continúan en el presente.

<sup>4</sup> Desde su adolescencia Moreno formaba colecciones de objetos diversos (fósiles, monedas, etc.), hecho promovido por las asociaciones socioculturales de las que formaba parte y que le permitieron interiorizarse sobre redes de intercambio de objetos científicos e información (FARRO 2009).

<sup>5</sup> Este museo, fundado a partir de las donaciones de Moreno, funcionó un tiempo en su domicilio particular y, posteriormente, en los salones del Teatro Colón en la ciudad de Buenos Aires, hasta que cerró sus puertas en 1884 (FARRO 2009).

<sup>6</sup> Moreno viajó a París en abril de 1880, después de haber sido destituido por abandonar una exploración en la costa patagónica que el gobierno le había encomendado. Allí completó su formación científica y adquirió conocimientos sobre cómo organizar las colecciones. A su regreso, en mayo de 1881, propuso crear un museo nacional; tarea que requirió de gestiones para obtener financiamiento y, a su vez, consolidar la imagen de «explorador heroico», para lo cual se valió de su conocimiento, sus colecciones y sus vínculos con científicos, políticos, así como con algunos indígenas (FARRO 2009; PODGORNÝ et al. 2014). Las colecciones formadas por materiales obtenidos en las expediciones a la Patagonia y de las provincias de Buenos Aires, Entre Ríos, Santiago del Estero y Catamarca, junto con otras enviadas por comerciantes y miembros de su círculo (FARRO 2009), dieron origen al museo de la nueva capital de la provincia de Buenos Aires –La Plata–, que había sido fundada dos años antes (en 1882).

<sup>7</sup> Este artículo, sin embargo, no fue considerado en el texto de la Ley nacional N° 25.743 de *Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico* (2003), de acuerdo con la cual los restos humanos de indígenas son tomados como «bienes patrimoniales» gestionados por el Estado (RODRÍGUEZ 2013; RODRÍGUEZ, en prensa). Esta ley, promulgada sin participación ni consulta con los pueblos indígenas, viola derechos consagrados en normativas internacionales adoptadas por el Estado argentino, entre las cuales se encuentra el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (1989) y la Declaración de Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007).

## BIBLIOGRAFÍA

### **BIENKOWSKI Piotr**

**2015** «A Critique of Museum Restitution and Repatriation Practices», in: MACDONALD Sharon & Helen REES LEAHY (EDS.), *The International Handbooks of Museum Studies*, p. 3.- Chichester: Wiley/Blackwell.- 2706 p.

### **CARSTEN Janet**

**2000** «Introduction. Culture of Relatedness», in: CARSTEN Janet (ED.), *Cultures of Relatedness: New Approaches to the Study of Kinship*, pp. 1-36.- Cambridge: Cambridge University Press.- 215 p.

### **DELRIO Walter et al. (COMPS.).**

**2018** *En el país de nomeacuerdo. Archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios (1870-1950)*.- Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.- 328 p.

### **FARRO Máximo E.**

**2009** *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*.- Rosario: Prohistoria Ediciones.- 230 p.

### **LEHMANN-NITSCHKE Robert**

**1910** *Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata*.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Coni Hnos.- 128 p.

### **LEY NACIONAL N° 25.743**

**2003** *Protección de Patrimonio Arqueológico y Paleontológico*. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/85000-89999/86356/norma.htm>

### **LEY NACIONAL N° 25.517**

**2001** *Restitución de Restos Aborígenes* <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=70944>

### **MORENO Francisco P.**

**2001** [1879]. *Viaje a la Patagonia Austral*.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Elefante Blanco.- 479 p.

**1882** «Recuerdos de viaje en Patagonia. Conferencia leída en el Ateneo del Uruguay».- *Anales del Ateneo del Uruguay* (Montevideo) 2: 24-67.

### **MUSTERS George C.**

**1997** [1871]. *Vida entre los Patagones*.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Elefante Blanco.- 371 p.

### **NACIONES UNIDAS**

**2007** *Declaración de Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. <https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples-es/declaracion-sobre-los-derechos-de-los-pueblos-indigenas.html>

### **ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO**

**1989** *Convenio 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales*. [https://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100\\_ILO\\_CODE:C169](https://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_ILO_CODE:C169)

### **PODGORNÝ Irina et al.**

**2014** «Caballeros de la noche. Antropología y museos en la Argentina de las últimas décadas del siglo XIX», in: CARRERAS Sandra & Katja CARRILLO ZEITER (EDS.), *Las ciencias en la formación de las naciones americanas*, pp. 201-228.- Madrid: Iberoamericana.- 325 p.

### **RODRÍGUEZ Mariela Eva**

**2013** «Cuando los muertos se vuelven objetos y las memorias bienes intangibles: Tensiones entre leyes patrimoniales y derechos de los pueblos indígenas», in: CRESPO Carolina (ED.), *Tramas de la diversidad. Patrimonio y Pueblos Originarios*, pp. 67-100.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Antropofagia.- 250 p.

En prensa «Los enterratorios indígenas como campo de disputa. Reflexiones desde la ontología política», in: JOFRÉ Ivana Carina & Cristóbal GNECCO (EDS.), *Políticas patrimoniales y procesos de despojo y violencia en Latinoamérica*.- Olavarría: Editorial de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN).

### **ROQUE Ricardo**

**2018** «Authorised Histories: Human Remains and the Economies of Credibility in the Science of Race».- *Kronos* (Cape Town) 44 (1): 69-85.

### **SARDI Marina L & Diego BALLESTERO**

**2017** «Cuerpos y biografías. El pueblo Aché en el discurso y la práctica de la Antropología».- *Suplemento Antropológico de la Universidad Católica de Paraguay* (Asunción) 52: 7-116.

### **VIGNATI Milciades A.**

**1945** «Iconografía Aborigin II. Casimiro y su hijo Sam Slick».- *Revista del Museo de La Plata, Nueva Serie, Sección Antropología* (La Plata) 2: 225-236.





# EL MUSEO COMUNITARIO COMO HERRAMIENTA DE LUCHA: PLANTEAMIENTOS Y PRÁCTICAS DE LA RED DE MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA

**Teresa Morales Lersch & Cuauhtémoc Camarena Ocampo**  
Instituto Nacional de Antropología e Historia – México

## RÉSUMÉ

Le Réseau des musées communautaires d'Amérique est une organisation communautaire qui envisage le musée comme un outil de lutte pour exercer les droits de la communauté. Dans cet article, nous rendons compte de la vision que le Réseau a construite de manière progressive et collective sur le rôle du musée communautaire dans le renforcement de la mémoire, dans les processus de décolonisation, et dans l'affirmation du sujet collectif communautaire; une vision qui s'exprime à travers les proclamations faites conjointement par ses membres en 2016 et 2018.

## ABSTRACT

The Network of Community Museums of America is a grassroots community organization that considers the museum as a tool for exercising the rights of the community. In this contribution we provide an account of the vision that the Network has been advancing collectively with regard to the role of the community museum in the strengthening of memory, in the process of decolonization, and in affirmation of the community's collective being; a vision expressed through the proclamations prepared jointly by its members in 2016 and 2018.

## RESUMEN

La Red de Museos Comunitarios de América es una organización comunitaria de base que considera el museo como una herramienta de lucha para ejercer los derechos de la comunidad. En este artículo damos cuenta de la visión que la Red ha ido construyendo colectivamente del papel del museo comunitario en el fortalecimiento de la memoria propia, en los procesos de descolonización y en la de afirmación del sujeto colectivo comunitario; una visión expresada a través de las proclamas elaboradas de manera conjunta por sus integrantes en 2016 y 2018.

**A** diferencia de otras agrupaciones que proponen una visión alternativa del museo tradicional, como el Movimiento Internacional de la Nueva Museología (MINOM), la Red de Museos Comunitarios de América es una organización internacional de base comunitaria. Los integrantes son las mismas comunidades que emprenden la creación de un museo comunitario, no estudiosos o especialistas de la museología. Los fundadores de MINOM señalan en la Declaración de Quebec que la museología debe «integrar la población en su accionar» (MUSEUM 1985: 200): es decir, los especialistas que proponen la nueva museología son los actores, y el objeto de su acción es la población que debe ser incorporada a su propuesta. En la Red, los actores son los mismos pueblos y comunidades; no son objeto de la acción de otros. [FIG. 1](#)

Las poblaciones agrupadas en la Red son comunidades locales con formas de vida propias, en su mayoría integrantes de pueblos originarios y afrodiáspóricos. Han desarrollado sus museos comunitarios como una respuesta creativa a un sistema de dominación que amenaza con despojarlos de su territorio, expropiar sus recursos, destruir sus formas propias de organización económica y social e imponer una cultura homogénea y deshumanizante. Su lucha a través de esta forma de expresión cultural y de organización se da en un contexto de movilización continental que reclama los derechos de los pueblos por la autonomía y la autodeterminación. Así por ejemplo, en Panamá, el pueblo Guna, dentro del territorio autónomo indígena de la Comarca Guna Yala, profundiza en la realización de su propio proyecto de Educación Bilingüe Intercultural; en México, los pueblos indígenas luchan contra la implementación de mega-proyectos en sus territorios y por el reconocimiento pleno al derecho de la consulta previa e informada; en Ecuador, la Confederación de Nacionalidades Indígenas encabeza un movimiento de protesta tan amplio que paraliza el país y logra la derogación de las medidas económicas anti-populares del poder ejecutivo. Actualmente, los pueblos indígenas y afrodescendientes del continente protagonizan movimientos amplios de reivindicación de sus derechos económicos, políticos y culturales. La Red de Museos Comunitarios de América se inscribe dentro

de las múltiples iniciativas realizadas por los pueblos de América para reivindicar lo propio y luchar por la autodeterminación.

Los integrantes de la Red han realizado un esfuerzo de sistematización de los pasos realizados por la organización, que se dio a conocer en 2016 en la publicación *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América. Experiencias de museos comunitarios y redes nacionales*. El texto recoge, por ejemplo, cómo entre 1993 y 2000, varias comunidades y organizaciones de América abordaron la Unión de Museos Comunitarios establecida en el Estado de Oaxaca (UMCO), en el sur de México, con el fin de conocer su experiencia y orientarse en el campo de los museos comunitarios. En 2000, la UMCO tomó la iniciativa de convocar el primer encuentro de Museos Comunitarios de América con el objetivo de crear relaciones directas de apoyo mutuo y construcción colectiva entre comunidades y organizaciones de base comunitaria de varios países. [FIG. 2](#)

— *A través de los museos comunitarios se hacen presentes los relatos de los elementos de vida que tejen a la colectividad.*

Este primer encuentro generó gran entusiasmo y motivación. Entre 2000 y 2003 representantes comunitarios de diez países reconocieron la afinidad de sus iniciativas y acordaron unirse para fortalecer sus raíces culturales y su memoria. Durante estos tres años se organizaron tres encuentros y diez talleres en los diversos países; esas actividades contribuyeron a fortalecer el concepto del museo comunitario así como a acrecentar la confianza entre los participantes; además, se formó un cuerpo de representantes propios de la Red. De 2004 a 2010, además de continuar con los encuentros internacionales, se emprendió un trabajo intenso de formación de facilitadores. A través de cuatro talleres, más de ochenta facilitadores discutieron elementos conceptuales y aprendieron métodos de trabajo comunitario con la finalidad de ofrecer seguimiento a los procesos locales en cada país. De 2010 a 2015 se desplegaron varios procesos de fortalecimiento de la red, apuntalados por la continuidad de la gestión dinámica de los representantes comunitarios y la participación activa de los facilitadores. Al tiempo, avanzó la toma de acuerdos de organización interna y definición de estatutos, y comenzó el proceso de afiliación de museos comunitarios, incorporándose miembros de Bolivia, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Guatemala y México. Entre 2015 y 2019, los encuentros realizados en El Salvador (2016) y Colombia (2018) desembocaron en la elaboración de proclamas que profundizan en el enfoque filosófico de la Red y ofrecen



GERMÁN ROMERO MARTÍNEZ

FIG. 1

Exterior del Museo de San Miguel Tequixtepec,  
Oax., México

una plataforma para orientar las acciones a realizar. En estos años también se intensificó la labor de la Red en torno al fortalecimiento de la identidad de los jóvenes, a partir del intercambio de experiencias entre los museos comunitarios de distintos países y la transmisión de métodos de trabajo del proyecto «Nuestra visión del cambio», creado en Oaxaca, México, y retomado en Costa Rica. [FIG. 3](#)

## PROCESOS DE DESCOLONIZACIÓN Y MUSEOS COMUNITARIOS

El tema de la descolonización ha sido un eje de reflexión prioritario para los museos comunitarios, cuyo tratamiento ha ido evolucionando al compás de la propia evolución de este proceso. La idea de descolonización fue concebida inicialmente como un proceso de emancipación política a través del cual gran parte de los países de Asia y África se liberaron del dominio colonial de países europeos entre 1940 y 1980.<sup>1</sup> Sin embargo, a finales de la década de 1990 comenzó a difundirse el concepto de «decolonialidad» generado por un grupo de pensadores latinoamericanos entre los que se hayan, entre otros, Edgardo Lander, Santiago

Castro-Gómez, Enrique Dussell, Aníbal Quijano y Walter Dignolo. Para estos autores, el fin de las administraciones coloniales y la formación de los Estados-nación en la periferia no significaron el surgimiento de un mundo descolonizado y poscolonial. Más bien, señalan, permanecen hasta el presente la división internacional del trabajo entre centros y periferias, y la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formadas durante varios siglos del ejercicio del poder colonial europeo. Ha surgido una colonialidad global que modifica ciertas formas de dominación pero que reproduce la división internacional del trabajo y la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial, y donde la periferia continua en una posición subordinada. Así, el capitalismo global actualmente resignifica, pero mantiene, las exclusiones creadas por las jerarquías espirituales, raciales, étnicas y de género que se instalaron desde los siglos XVI y XVII (CASTRO-GÓMEZ & GROSFOGUEL 2007: 13-14).

En esta corriente de pensamiento, la persistencia de la «colonialidad del poder» implica que el mundo no ha sido plenamente descolonizado. La primera descolonización —que abarcó desde el siglo XIX en las colonias españolas hasta el siglo XX con la independencia de las colonias

inglesas y francesas-, se limitó a la liberación jurídico-política de las periferias. Según Castro-Gómez y Grosfoguel, la segunda descolonización implicará la transformación de las múltiples relaciones de poder raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género, por lo que en el siglo XXI el mundo necesita una re-significación de relaciones de larga duración, una «decolonialidad» más profunda, que no puede limitarse a un acontecimiento jurídico-político. (IBID: 17)

La transformación de relaciones de poder no pasa únicamente por cambios en ciertas formas externas de relación, sino que implica la transformación del imaginario social, que es «el contexto común en que se mueve la imaginación de los miembros de cada sociedad» (MALDONADO 2011: 43). Benjamín Maldonado resume la presencia de relaciones coloniales en el imaginario social de la siguiente manera:

En el contexto colonial de una sociedad desigual, un imaginario, el de la dominación, permea la construcción de lo real, y opera como una mentalidad asumida por los miembros de la sociedad dominante, y también es asumida por personas y grupos pertenecientes a los dominados. En ese sentido, el colonialismo implica la colonización de lo real y de lo imaginario en el espacio en que se expande. (...)

La recuperación de las imágenes en los colonizados – eso que llamamos descolonización– no es un rechazo frontal sino que consiste en un proceso que implica recibir inevitablemente la expansión colonial, pero asimilarla, caracterizarla y desprenderla, y en ese proceso el imaginario propio se convierte en guía porque muestra las formas de expresión y reconstrucción de lo real a partir de lo propio. (MALDONADO 2011: 42-43)

En otras palabras, el proceso de descolonización implica tomar distancia crítica con respecto a las imágenes del colonialismo profundamente instaladas en el imaginario social, reconociéndolas, caracterizándolas y liberándose de ellas. Las imágenes de los pueblos originarios, por ejemplo, como portadores de cualidades inferiores a la cultura occidental, generan un sentido de desvalorización que es doblemente devastador, porque dichas imágenes no sólo son proyectadas por la sociedad dominante sino porque son asumidas como ciertas por los mismos pueblos. En este sentido, la de-construcción de un vasto conjunto de supuestos sobre qué significa el desarrollo, qué contribuye a la realización plena de una comunidad, qué valor tiene construir proyectos a futuro con base en una colectividad y no en el interés individual, constituye una tarea indispensable.

Pero este proceso de descolonización conlleva otro elemento al que apunta Maldonado: requiere el contrapeso de otra visión del mundo, una fuente diferente de significados, un imaginario propio de los grupos colonizados. Como apuntó LANZ (2009:104) para el caso de España después del franquismo, para recuperar una utopía propia, es



ROGELIO HERNÁNDEZ OBREGÓN

FIG. 2

Primer Encuentro de la Red de Museos Comunitarios de América, Oaxaca, México, septiembre 2000



TERESA MORALES LERSCH

FIG. 4

Museo Comunitario de Chuxnabán.  
Imagen de la exposición sobre la lucha agraria



FRANCISCO HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

FIG. 3

En Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca, jóvenes conocen el testimonio de mayores sobre la lucha por la tierra, 2019

fundamental encontrar un lenguaje distinto, una lógica de narración diferente, un nuevo relato que permita construir la memoria negada.

Para los pueblos de América, pueblos originarios, tribales, afrodiaspóricos y otros con historias afines, esta visión del mundo alternativo está presente en su memoria ancestral. Tiene raíces profundas en su historia y es nueva solamente en el sentido de que se reconoce nuevamente, se reconstruye conscientemente, con un nuevo aliento de lucha en contra de un sistema opresor.

Los museos comunitarios son una herramienta importante en este sentido, porque su vocación es la reconstrucción y re-interpretación de la memoria colectiva. Significan una iniciativa organizada y colectiva para retomar y reconocer la memoria propia de la comunidad. A través de los museos comunitarios se hacen presentes los relatos de los elementos de vida que tejen a la colectividad, a la vez que se reivindica el derecho de manejar el patrimonio material que da cuenta de su historia y que porta elementos simbólicos que generan unidad y pertenencia.

En el proceso de descolonización, los museos comunitarios pueden jugar un papel importante siempre que fortalezcan una visión propia del mundo construida desde

su experiencia, su historia y su memoria ancestral. No son un espacio para reproducir la mirada colonizadora sobre las comunidades. En este sentido cobran gran importancia los procesos colectivos dirigidos a escoger los temas a presentar así como las acciones destinadas a realizar y complementar la investigación con el fin de construir colectivamente la manera de representar su propia historia.

Es desde esa perspectiva cómo podemos valorar en su justa dimensión la decisión que tomó la Asamblea comunitaria de San Juan Bosco Chuxnabán, México, de investigar y representar su problema agrario, y de hacer visible el diálogo independiente entre comunidades colindantes que permitió resolver los conflictos entre vecinos. En el museo comunitario se representa su experiencia concreta, sus iniciativas realizadas sin condicionarse a las decisiones gubernamentales, afirmando así su capacidad para enfrentar sus retos bajo sus propios valores y estructuras de organización. **FIG. 4**

Es en este contexto como podemos explicar la labor del Museo Comunitario de la Memoria Histórica de Rabinal, Guatemala, donde la comunidad se niega a callar la historia de las masacres sufridas durante el conflicto armado en la década de 1980 y documenta el proceso de resarcimiento todavía en marcha. El museo levanta una



CUAUHTÉMOC CAMARENA OCAMPO

FIG. 5

Participantes del VIII Encuentro de la Red de Museos Comunitarios de América, quienes elaboraron la Proclama de 2016. Perquín, Departamento de Morazán, El Salvador

voz contra la violencia ejercida por grupos paramilitares y por las Fuerzas Armadas, ejerciendo su derecho de contar la historia negada y reprimida.

Estos museos comunitarios son espacios donde la memoria es reclamada como un elemento generador de visión y fortaleza. Pero no lo son únicamente por el contenido de los temas que tratan. Son espacios de memoria viva porque son sitios donde esta es transmitida de generación en generación; porque en su proceso de creación los niños y jóvenes participan de la reconstrucción de los relatos y de la interpretación de su significado.

Los procesos creativos realizados en los museos comunitarios permiten dinamizar la relación entre los niños y jóvenes, y los adultos mayores que son los portadores de la memoria. Crean una oportunidad para que se encuentren cara a cara, para restablecer un vínculo y una relación humana que actualmente están seriamente desarticulados. A través de entrevistas, diálogos y recorridos en el territorio, no solamente se comparte información, sino una forma de vivir y de interpretar el mundo.

En muchos museos comunitarios, el contacto entre generaciones no es un proceso que se da únicamente en el momento de su creación, sino que el museo convoca continuamente a los niños y jóvenes a realizar investigación, a escuchar pláticas, a entablar diálogos de reflexión con respecto a temas de la vida comunitaria. El proyecto «Nuestra visión del cambio», desarrollado en Oaxaca, México, y que se ha extendido a los museos comunitarios de Costa Rica, es un ejemplo de estos esfuerzos.

Los museos comunitarios también son centros donde las prácticas comunitarias son compartidas y transmitidas a los niños y jóvenes. En este sentido podemos dar cuenta de muchas experiencias, de la integración de niños y jóvenes en la recreación de la comunalidad<sup>2</sup>, a través del trabajo comunal gratuito (conocido como tequio, faena, minga y otros términos), del gobierno comunal, del cuidado del territorio y de la fiesta comunal. Todas estas prácticas expresan la memoria comunitaria y la reproducen en la forma más dinámica, porque muestran cómo da sentido y coherencia a las experiencias diarias.



CUAUHTÉMOC CAMARENA OCAMPO

FIG. 6

Trabajo colectivo para elaborar la Proclama de 2018, por parte de los participantes del IX Encuentro de Museos Comunitarios de América, Territorio ancestral de Mulaló, Valle del Cauca, Colombia

En este proceso es importante ubicar la labor del museo comunitario y otras iniciativas colectivas como formas de resistencia al sistema actual de dominación y no como proyectos para provocar un pequeño aumento en el sentido de identidad, o menos aún, como una estrategia para generar bienestar material a partir de la simple atracción de visitantes. Como señala MALDONADO (2011: 29), es importante nombrar y reconocer la enfermedad (colonialismo) y no analizar y actuar sobre cada síntoma por separado (desigualdad, exclusión, pérdida de identidad). Existe el peligro de trivializar las expresiones culturales, reduciéndolas a manifestaciones folclóricas, exóticas y atractivas, que deben reproducir los niños y jóvenes sin tener ninguna relación con la memoria y la forma de vida que las generó. Hay un gran riesgo de ser absorbidos por la tendencia del sistema dominante de mercantilizar las manifestaciones culturales, reducidas a su mínima expresión, o a la expresión que se adecúa a sus patrones de consumo. El museo comunitario es una herramienta para ver el fondo de la historia de la resistencia comunitaria, para poner en valor sus procesos de lucha y su visión de la vida.

Descolonizar el pensamiento significa romper con las formas de pensar generadas desde las estructuras del poder. En este proceso, es de fundamental importancia para los pueblos subalternos romper con la visión que el poder ha impuesto de ellos mismos. Descolonizar es verse con ojos propios, no con los ojos del colonizador. Así, los pueblos se enfrentan a la tarea de construir y fortalecer una autoimagen desde la memoria propia.

La memoria genera fortaleza en torno a experiencias concretas y compartidas, que unifican a los miembros de las comunidades. Se expresa con su propia narrativa y su propio sentido: no depende de la aprobación de otro, no depende de la lógica de la sociedad dominante. Además, proporciona un punto alrededor del cual se convoca a todos los miembros de la comunidad a tomar consciencia y a construir una realidad colectiva.

La memoria tiene una profunda relación con los procesos de autodeterminación. Brinda a las comunidades un lugar propio para vivir conforme a sus términos y decidir su camino. Trae a la realidad la experiencia que ha sido borrada

y le restituye su fortaleza. Visibiliza la resistencia que las comunidades y pueblos han sostenido, no en una ocasión o de una forma única sino en múltiples momentos y bajo una infinidad de representaciones. La memoria restituye no solamente hechos concretos que han sido negados, sino lo que significan estos hechos, la existencia de la capacidad colectiva transformadora que existió y que perdura.

### LA VISIÓN DE LA RED DE MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA: PROCLAMAS DE 2016 Y 2018

Las proclamas de 2016 y 2018 de la Red de Museos Comunitarios de América revisten especial importancia porque a través de ellas las comunidades participantes, de pueblos originarios, tribales y afrodiaspóricos de América, lanzan una manifestación de principios, alzando su voz en un grito colectivo. Los textos son el producto de una construcción colectiva nacida durante los encuentros internacionales, ya que fueron realizados, elaborados y re-elaborados por los representantes reunidos. En la proclama emitida en 2016, los participantes se reconocen como «comunidades originarias con la capacidad con la que nos hemos construido a través de los tiempos». Declaran que «somos portadores de nuestra propia identidad, cultura y cosmovisión, tenemos formas propias de desarrollo, de organización, de comunicación y decisión, conscientes de nuestra fuerza, de nuestro origen, de lo que esto significa como pasado, presente y futuro». **FIG. 5**

En el texto se dirigen a «los distintos sistemas de poder político, religioso y económico» para exigir respeto y reconocimiento:

Exigimos...respeto por nuestras culturas ancestrales para decidir nuestras propias prioridades y proyectos globales de vida, en la adopción de decisiones que afecten nuestra vida, visión de desarrollo económico, social y cultural, de acuerdo a nuestro derecho fundamental a la autonomía y autodeterminación, para la conservación de nuestras prácticas, usos y costumbres y territorios ancestrales.

Reivindicamos las formas de vida de nuestros pueblos, reconociendo nuestros derechos sobre nuestros territorios, espacios simbólicos y sagrados. Así como también nuestros derechos colectivos fundamentales, a la participación, la consulta previa, al consentimiento libre, previo e informado y al autogobierno como pueblos tribales y ancestrales. Ya no más explotación y expropiación de nuestras culturas y recursos ancestrales. Reconocimiento a nuestras instituciones tradicionales representativas en la toma de decisiones en el marco de nuestro derecho fundamental a la autonomía y autodeterminación, en los territorios de nuestras comunidades. (RED DE LOS MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA 2018A: 1-2)

*— Hay un gran riesgo de ser absorbidos por la tendencia del sistema dominante de mercantilizar las manifestaciones culturales, reducidas a su mínima expresión, o a la expresión que se adecúa a sus patrones de consumo.*

La proclama asienta de manera contundente que el museo comunitario no es concebido como un instrumento de políticas generadas en el exterior de las comunidades ni como una instancia orientada principalmente a visitantes externos por encima de los procesos de fortalecimiento interno y afirmación de derechos. El museo comunitario se coloca, en primer término, como una herramienta para el pleno ejercicio de derechos comunitarios.

La proclama de la Red de Museos Comunitarios de América elaborada en 2018 refuerza esta visión. En primer lugar, afirma nuevamente que expresa la voz de pueblos originarios, tribales y afrodiaspóricos de América, con capacidad, órganos propios de decisión y consciencia. Al tiempo, subraya que este colectivo entiende a los museos comunitarios como un «elemento clave de la voz y el sentir de nuestras comunidades frente a los procesos coyunturales que atraviesa el mundo actual». Finalmente, profundiza en un concepto claro de qué son los museos comunitarios.

Son una herramienta colectiva de las comunidades en defensa de nuestros derechos como pueblos. Son espacios de identidad, denuncia, reflexión, construcción y un lugar de encuentro para fortalecer nuestras formas propias de organización comunitaria.

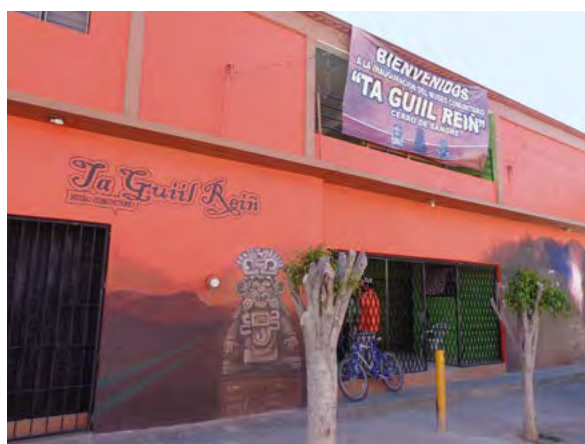
En ellos integramos a los jóvenes en acciones para la defensa de sus derechos mediante la preservación de sus prácticas, usos, costumbres y valores ancestrales. Empezamos proyectos educativos y de investigación propia donde las personas son protagonistas y sujetos de su propia historia, que permiten conexiones con nuestras raíces ancestrales y apropiación del territorio, garantizando un relevo intergeneracional para fortalecer nuestro poder de autodeterminación como comunidad. (RED DE LOS MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA 2018B: 1)

Este texto integra dos elementos fundamentales para los museos comunitarios: por un lado, el carácter de la investigación realizada en ellos; y por otro, la vinculación que establecen con jóvenes. La investigación de los temas comunitarios no se lleva a cabo por parte de especialistas al exterior de la localidad, sino por miembros de la propia población, quienes definen temas y recogen vivencias, experiencias históricas y conocimientos de su cultura local. Integrantes de la comunidad toman el papel activo como sujetos de su propio autoconocimiento, no como objetos de estudio de otros. Protagonizan el proceso mismo de investigación, y dialogan entre sí para recoger, reconstruir e interpretar su realidad del pasado y presente. Por otro lado, la integración de los jóvenes permite que estos procesos sean permanentes, conforme se integra en los procesos educativos de las comunidades la investigación de lo propio. Los conocimientos ancestrales se transmiten, reconstruyendo los vínculos entre generaciones truncados por la desvalorización impuesta por la visión hegemónica desde el poder. En una labor colectiva, la comunidad rechaza la imposición del olvido, creando oportunidades para que los jóvenes retomen los vínculos con su territorio, con sus sitios sagrados y con la visión del mundo de su comunidad.

En el párrafo siguiente, la proclama subraya porqué el fortalecimiento de la identidad y la memoria son fundamentales para la autodeterminación de los pueblos, y cómo los museos comunitarios contribuyen a sostener esta relación:

Nuestros museos comunitarios fortalecen el ejercicio de prácticas propias que sustentan la identidad y la memoria que nutren el poder de la comunidad y generan incidencia política en las decisiones que nos afectan. Proporcionan ambientes favorables que generan planes de vida con gestiones y acciones para un modelo de desarrollo propio. Brindan fortaleza a procesos de vida que nacen en el interior de la comunidad, contraponiéndose a formas impuestas desde afuera como sistema de dominación. El museo comunitario crea consciencia de la memoria colectiva como fuente de resistencia y sobrevivencia de nuestros pueblos. Así, la memoria se convierte en una herramienta fundamental para construir un camino propio y nos une como comunidad en la lucha por la recuperación y dignificación de nuestra identidad y de las condiciones de vida en nuestros territorios. (RED DE LOS MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA 2018B: 1-2)

Este texto aclara que los museos comunitarios no solamente rescatan conocimientos sino que fortalecen la relación entre la memoria comunitaria y las prácticas comunales, las maneras de actuar, que integran una forma de vida única. El reconocimiento del valor de su propia forma de vida brinda poder a las comunidades para decidir sobre sus planes y proyectos a futuro. La memoria comunitaria es valorizada, no como un resabio del pasado, sino como una posibilidad de futuro. **FIG. 6**



CUAUHTÉMOC CAMARENA OCAMPO

**FIG. 7**  
Exterior del Museo Comunitario  
de Santiago Matatlán, Oaxaca

En el párrafo siguiente la proclama aborda la expresión de diferencias al interior de la comunidad, señalando que el museo comunitario también es un instrumento de reflexión y conciencia colectiva que propicia la transparencia y la inclusión social:

El museo comunitario es un espacio de democratización permanente a través de nuestras instancias propias de decisión, donde se generan momentos de información, reflexión, discusión abierta y transparente con el fin de avanzar en la construcción de una conciencia colectiva en razón de la defensa de nuestros intereses como pueblos, actuando en el marco de procesos incluyentes, que generan confianza y respeto por las diferencias, en pro de nuestro derecho a ser, estar y existir en nuestros territorios. (RED DE LOS MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA 2018B: 2)

El texto aclara que el fortalecimiento de instancias propias de decisión no implica una negación de las diferencias al interior de la comunidad, sino la profundización de procesos de reflexión que generan respeto, transparencia e inclusión, a partir de la defensa de intereses colectivos.

Concluye la proclama con la siguiente afirmación:

Nos expresamos en defensa de nuestros derechos ancestrales como pueblos, en lucha constante contra las formas coloniales del poder, en la búsqueda de la democratización necesaria, para fortalecer los procesos de reflexión y acción transformadora, construyendo un futuro con autodeterminación. (RED DE LOS MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA 2018B: 2)

**FIG. 7**

## CONCLUSIÓN

Las proclamas de 2016 y 2018 han contribuido a generar mayor claridad del enfoque filosófico de la Red de Museos Comunitarios de América, guiando su labor en los años siguientes. Durante 2019 y 2020, sus integrantes avanzaron en su esfuerzo por vincular a los jóvenes con su identidad y memoria comunitaria, y por continuar la organización de encuentros internacionales. Especialmente en 2020, ante los enormes retos de la pandemia, desarrollaron múltiples iniciativas. El Consejo Coordinador convocó a reuniones virtuales, que se llevaron a cabo quincenalmente durante nueve meses. Construyó, en sus instancias colectivas, una celebración virtual de su vigésimo aniversario (2000-2020) a lo largo de cuatro eventos con amplia participación de jóvenes y adultos de Bolivia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Guatemala y México. Se escucharon los testimonios de los fundadores de la Red, las vivencias de participantes activos durante más de diez años, y la visión de los jóvenes que participan actualmente. Se compartió el significado del concepto de autonomía expresado en Zapoteco, Mixteco, Chatino, Maya Achi, Miskito, Guna y Quechua. Retomando la conmemoración del Día del Museo Comunitario, en el marco de esta celebración se llevó a cabo una profunda reflexión sobre el interrogante: ¿por qué luchamos los museos comunitarios? Representantes de Nicaragua, Panamá, México, El Salvador y Venezuela respondieron a esta pregunta, analizando la vinculación entre los museos comunitarios y los procesos de autodeterminación, fortalecimiento de la memoria, descolonización, defensa del territorio y educación.

En el marco del vigésimo aniversario, jóvenes de Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Venezuela, Bolivia y México realizaron un taller de análisis y reflexión, cuyos resultados se expusieron ante los participantes adultos. Posteriormente, la Red continuó la organización de talleres virtuales para jóvenes a lo largo de tres meses, explorando los efectos de la pandemia en ellos como individuos, el impacto de la pandemia en la organización comunitaria, y las alternativas de acción para fortalecer la resiliencia colectiva.

Estos hechos demuestran que la Red sigue realizando su misión<sup>3</sup> ante la situación de crisis mundial, construyendo nuevas formas de resistencia, rebasando el aislamiento de las comunidades y fortaleciendo sus capacidades de manera colectiva. A través de los museos comunitarios y sus redes, las comunidades despliegan iniciativas para beber agua del pozo propio, nutrirse de los veneros profundos de la experiencia histórica de los pueblos, retomando sus procesos de lucha, su memoria colectiva y su vocación de autodeterminación.

*— Los museos comunitarios no solamente rescatan conocimientos sino que fortalecen la relación entre la memoria comunitaria y las prácticas comunales, las maneras de actuar, que integran una forma de vida única.*

**NOTAS**

<sup>1</sup> La Organización de las Naciones Unidas afirma en su sitio web que su carta fundacional estableció los principios que guiaron y siguen guiando los esfuerzos de descolonización, incluido el respeto por la igualdad de derechos y la libre determinación de todos los pueblos (<http://www.un.org/es/decolonization/history.shtml>, consultada el 14 de febrero 2018).

<sup>2</sup> La «comunalidad», según MALDONADO (2011: 66) es «el modo de vida tradicional de los pueblos originarios en Oaxaca, compartido por los pueblos pertenecientes a la matriz civilizatoria mesoamericana». Señala que los cuatro elementos fundamentales de la comunalidad son el poder comunal, el trabajo comunal, la fiesta comunal y el territorio comunal.

<sup>3</sup> En sus estatutos la Red establece que su objeto social es: «propiciar que las comunidades organizadas en el continente americano, a través de los museos comunitarios, fortalezcan su identidad, su autonomía, y su capacidad de autodeterminación, para construir el camino hacia la transformación social basado en sus valores ancestrales». (Camarena Ocampo & Morales Lersch 2016: 399)

**BIBLIOGRAFÍA**

**CAMARENA OCAMPO, Cuauhtémoc & Teresa MORALES LERSCH (COORDS.)**

**2016** *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América. Experiencias de museos comunitarios y redes nacionales.*- Oaxaca: Creative Commons.- 419 p.

**CASTRO-GÓMEZ, Santiago & Ramón GROSFUGUEL (EDS.)**

**2007** *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.*- Bogotá: Siglo del Hombre Editores.- 307 p.

**LANZ RIVERA, Juan José**

**2009** «La memoria y su silencio: Descripción de la mentira (1977), de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la Transición».- *Anales de Literatura Española* (Alicante) 21: pp. 101-116.

**MALDONADO ALVARADO, Benjamín**

**2011** *Comunidad, comunalidad y colonialismo en Oaxaca: la nueva educación comunitaria y su contexto.*- Oaxaca: Colegio Superior para la Educación Integral Intercultural de Oaxaca.- 429 p.

**MUSEUM**

**1985** «Declaración de Québec».- *Museum* (París), 148 (vol. XXXVII, n°.4): p. 200.

**RED DE MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA**

**2018A** «Proclama de la Red de Museos Comunitarios de América, VIII Encuentro, Perquín, Departamento de Morazán, República de El Salvador, 14 de octubre de 2016».- *Boletín de la Red de Museos Comunitarios de América* (Número especial): 2-3.

**2018B** «Proclama de la Red de Museos Comunitarios de América, IX Encuentro, Territorio Ancestral de Mulaló, Municipio de Yumbo, Departamento del Valle del Cauca, República de Colombia, 7 de julio de 2018».- *Boletín de la Red de Museos Comunitarios de América* (20): 3-4.





# NUEVAS BATALLAS POR LA MEMORIA. REPRESENTACIONES RECIENTES DEL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA

**Cristina Lleras**

Curadora independiente – Colombia

## RÉSUMÉ

Sur la base de la description de deux expositions et d'un espace commémoratif en Colombie, ce texte aborde les enjeux liés aux représentations du traumatisme dans des contextes de justice transitionnelle et de conflit armé. L'analyse de ces trois cas, qui correspondent à différentes formes de positionnement public de la mémoire, met en évidence les différentes perspectives qui soutiennent chacun des récits ainsi que la nécessité de la multiplicité et de la diversité des expressions publiques. Cependant, le travail montre aussi que, dans ce contexte, toute manière d'aborder le passé génère des luttes politiques pour le pouvoir et pour la légitimité de la représentation.

## ABSTRACT

Based on the description of two exhibitions and a commemorative site in Colombia, the following contribution addresses the challenges faced by trauma representations in the context of transitional justice and armed conflict. The analysis of the three case studies, which correspond to ways of public memorization, highlights not only the places where each narrative was constructed but also the need for a multiplicity of public and diverse expressions. However, within in this framework, every way in which the past is presented generates political struggles for power and the legitimacy of representation.

## RESUMEN

A partir de la descripción de dos exposiciones y un espacio conmemorativo en Colombia, este texto aborda los retos a los que se enfrentan las representaciones del trauma en contextos de justicia transicional y conflicto armado. El análisis de los tres casos de estudio, que corresponden a formas de emplazamiento público de la memoria, pone en evidencia los diferentes lugares desde donde se construyó cada narrativa así como la necesidad de que exista una multiplicidad y una diversidad de expresiones públicas. Sin embargo, este trabajo muestra también que, en este marco, toda forma en que se presenta el pasado genera luchas políticas por el poder y la legitimidad de la representación.

**Pero si él pudiera describir todo esto,  
Sería un artista.  
Mas si fuera un artista.  
Habría heridas más hondas que no podría describir.**

Silencio, Edgar Lee Masters  
(HERBERT 2015: 265)

**L**as discusiones sobre la relación entre la imagen y el trauma nunca estarán saldadas. En el campo de la fotografía, por ejemplo, los debates sobre sensacionalismo y la respuesta frente al sufrimiento de otros han acompañado la historia del medio desde sus inicios (REINHARDT & EDWARDS 2007: 8). La razón fundamental se debe a que, si bien creemos que se trata de eventos ya pasados, el pasado está en constante elaboración a través de la manera en que lo representamos, tanto en las imágenes mismas como en la forma como estas se enmarcan.

En contextos de conflicto armado, genocidios o violencia política, la fotografía se convierte en testimonio y prueba de lo acontecido. Al hacerlas públicas, mediante su aparición en medios de comunicación o exposiciones, se espera que la visualización de imágenes de horror sea suficiente para repeler la aparición de cualquier acto similar en el futuro. La fotografía se convierte en el recuerdo, la lucha contra la amnesia y el elemento disuasorio de futuros horrores. Esta pedagogía del horror y la eficacia de las exposiciones basadas en este principio han sido fuertemente cuestionadas (SIMON 2014: 155).

Extiendo esas reflexiones iniciales a imágenes no fotográficas, representaciones de diverso tipo relacionadas con el trauma. En este texto me interesa interrogar dos exposiciones y un monumento, es decir, formas de representación del sufrimiento en el contexto del conflicto armado colombiano. Estos acontecimientos también son formas de encuadrar las maneras de hacer pública la memoria del trauma. Y las formas en que se emplaza la memoria en la esfera pública no están exentas de suscitar batallas. Las disputas por lo que se recuerda y cómo se recuerda hacen parte de los procesos de transición post conflicto. Para el caso colombiano, estas luchas por la memoria se enmarcan actualmente en un ambiente de implementación del Acuerdo de paz firmado entre el Gobierno y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (una de las guerrillas más antiguas del continente) en 2016. El conflicto armado de más de seis décadas aún no ha cesado en Colombia y las noticias de asesinatos de líderes sociales y de exguerrilleros, hostigamientos y desplazamientos forzados de la población

y formación de nuevas bandas criminales atestiguan un alejamiento del panorama de la paz.

Las narrativas que se consolidan en la esfera pública sobre quiénes participaron (y participan) en el conflicto armado, quiénes se beneficiaron y quiénes colaboraron son formas de ganar espacios de enunciación y legitimación. Esto se produce en los medios de comunicación, las redes sociales, los eventos públicos, entre otros, y dan cuenta de cómo la representación del conflicto armado es fundamentalmente un acto político.

Primero me remito a *Voces para transformar a Colombia* (abril y septiembre 2018, versión editada 2019). Se trató de la primera puesta en escena del guion museológico y museográfico del Museo de Memoria de Colombia (MMC), a cargo del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). Tanto el Centro como el Museo son órganos que deben contribuir a la reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado según la Ley 1448 de Víctimas y Restitución de Tierras (2011), ley que reconoció por primera vez la existencia del conflicto armado en el país. La exposición estuvo bajo mi coordinación y contó con un equipo de curaduría, educación, programación, digital, diseño y producción, que hizo posible escenificar aportes y contribuciones de cientos de participantes, víctimas y no víctimas a lo largo y ancho del territorio, incluso fuera de Colombia.

La segunda exposición, *El testigo* (octubre 2018-octubre 2019), reunió los principales trabajos fotográficos —más de 500 imágenes— de Jesús Abad Colorado, reportero insigne del conflicto armado colombiano. Fue acogida y producida por la Universidad Nacional de Colombia y contó con la curaduría de María Belén Sáez de Ibarra. Circuló en simultánea con un documental homónimo que se encuentra disponible en la plataforma Netflix. Inicialmente acogió visitantes en Bogotá y a fines de agosto de 2019 se inauguró en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de la ciudad de Cali.

Parafraseando a Jesús Abad Colorado<sup>1</sup>, la muestra se realizó para llamar la atención de los colombianos sobre lo que no han querido ver ni reconocer. El contexto de su



ALEJANDRO ARANGO

Pabellón "Voces para transformar a Colombia". Parque de los Deseos.  
Futuro Museo de la Memoria. Medellín, Colombia

preparación fue la respuesta negativa (victoriosa por 0.4%) en las urnas al plebiscito de 2016 que buscó refrendar el Acuerdo de Paz entre el gobierno y las FARC y que fue posteriormente aprobado —no sin grandes resistencias— en el Congreso.

El tercer caso al que me referiré es *Fragments* (2018), obra de la artista colombiana Doris Salcedo, comisionada por el gobierno para la realización de un monumento con el metal fundido de las armas de las FARC.

Los tres ejemplos acontecieron de manera simultánea al inicio de las labores de dos instituciones de transición nuevas, legado del Acuerdo de Paz: la Jurisdicción Especial para la Paz y la Comisión de la Verdad, cuyas acciones repercuten directamente sobre las representaciones del pasado. Acontecieron también en la coyuntura electoral que tuvo como resultado la presidencia de Iván Duque, representante de los partidos de centro-derecha, en su mayoría opositores al Acuerdo de Paz y a la Ley de Víctimas.

La primera exposición, *Voces*, de carácter multimedial, excluyó de manera intencional imágenes que pueden entenderse más decididamente como «de sufrimiento», mientras que en la muestra de Colorado se privilegiaron estas, no sin incluir también fotografías que revelan la resistencia

y, en menor medida, la presencia de los perpetradores, o responsables. Finalmente, *Fragments* representa el dolor de forma alegórica mediante un piso compuesto por placas metálicas martilleadas por víctimas de violencia sexual. Los tres ejemplos representan la subjetividad de quienes participaron en su elaboración y son relatos incompletos, como lo veremos más adelante.

El conjunto expositivo —o, para el caso de *Fragments*, la intervención espacial—, revela la huella de violaciones masivas a los derechos humanos, pero dicho conocimiento traducido a los visitantes no genera inmediatamente acciones que transformen las condiciones que dieron pie a que se cometieran, ni tampoco puede ser este el único rol de la representación. En una primera instancia, para muchos visitantes, se trató de conocer el impacto que tiene la violencia sobre comunidades específicas o la manera en que estas resisten o luchan contra distintos actores que las vulneran. En el espacio expositivo o simbólico —y fuera de este— las imágenes detonan otros procesos de reconocimiento, autoreflexividad, cuestionamiento de los relatos oficiales, diálogos y debates que son los que finalmente podrían contribuir a la transformación en pro de la no repetición.

LINFIELD (2010: 22) defiende que la fotografía no tiene el deber de explicar, ni ofrecer razones o causas, pero nos

provee de una conexión emocional, visceral e inmediata con el mundo. Esta misma lógica se puede aplicar a otras imágenes y a los testimonios, que son también formas de representar un trauma. Un testimonio puede tener, pero no necesariamente, un carácter de metarrelato explicativo. Adicionalmente, una suma de testimonios y puntos de vista enriquece la mirada sobre un acontecimiento pero difícilmente podrá generar un relato que pueda dar cuenta de las relaciones y engranajes que sostienen un conflicto armado o que permiten violaciones sistemáticas de los derechos humanos.

Con el análisis de las exposiciones y el monumento busco indagar el lugar desde donde se enuncia el relato en cada caso y por qué es necesario hacerlo explícito. Defiendo la necesidad de complejizar los relatos, es decir, de enriquecerlos con puntos de vista diversos para evitar posibles simplificaciones y manipulaciones adversas al proceso de paz, justicia y reparación en el contexto actual. A pesar de las fallas y vacíos que estas iniciativas puedan tener, las tres aportan matices a la representación del conflicto armado y constituyen un entramado de perspectivas que provee una mirada plural a los acontecimientos.

### ANTECEDENTES: «NUNCA MÁS» Y «BASTA YA!»

En el contexto latinoamericano, los informes de las distintas Comisiones de Verdad, con la excepción de la del Brasil, contienen fotografías que son prueba de estrategias de desaparición, «escenas explícitas de violencia, [otras que] inscriben a las violaciones perpetradas en la historia política de las que son resultado y retratan a los sectores políticos y sociales enfrentados antes y durante las dictaduras» (CRENZEL 2009: 305). El caso peruano posee un interés particular porque el informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación estuvo acompañado de la exposición fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* (2003).

En un análisis sobre las imágenes de esta exposición, POOLE & ROJAS (2010) señalan que la CVR peruana fue la primera en utilizar imágenes de fotoperiodismo para exponer el sufrimiento, no solo con el ánimo de parar una violencia futura sino para avergonzar a la sociedad peruana por haber permitido que sucediera. El presidente de la Comisión lo señala en el catálogo de la exposición:

Las imágenes aquí reunidas nos instruirán sobre el horror vivido y subsistente en miles de localidades y hogares del país y, si sabemos mirar, harán crecer en nosotros algo de esa compasión que no supimos practicar en la época en que estas imágenes eran actualidad viva (LERNER 2015: 19).

Las fotografías se presentan como eventos en sí mismos, y se ofrecen para generar un compromiso con el pasa-

do y el futuro. En el mismo sentido que señalábamos para la exposición *El testigo*, para la CVR en Perú, POOLE & ROJAS (2010) recuerdan que las imágenes permiten ver lo antes no visto y generar una conciencia compartida y colectiva. Sin embargo, señalan cómo la respuesta a la exposición distó de ser homogénea y reconciliadora «tanto por las variadas experiencias personales de la gente en la guerra, como porque la memoria en sí no tiene siempre el mismo sentido, variando según las formas en que diferentes comunidades rehabilitan los mundos heredados de la violencia y la guerra civil» (IBID).

La exposición *Yuyanapaq* no se encuentra permanentemente exhibida en el Lugar de la Memoria de Perú, la Tolerancia y la Inclusión Social, museo inaugurado en 2015 que tiene como eje central la violencia vivida en Perú entre 1980 y 2000. MILTON señala que las razones aducidas son las limitaciones de espacio, pero opina que puede deberse a las fuertes críticas que recibió la muestra original de 2003 sobre la carencia de imágenes que mostraran el sufrimiento de los héroes de la patria (2018: 162).

En Colombia, el Centro de Memoria Histórica publicó el informe nacional *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013) y realizó una exposición con el mismo nombre. Tanto el libro como la muestra incluyeron fotografías de Colorado, varias de las cuales pueden ser vistas en *El testigo*. La exhibición *¡Basta ya!* se dividió en tres apartados: el horror y las violencias de los actores armados; los daños y el impacto en la población civil y las iniciativas de memoria y resistencia; su apuesta fue hacer un llamado al cese del conflicto armado.

Tanto en *Yuyanapaq* como en *¡Basta ya!* se muestra el efecto de deshumanización (nunca logrado en su totalidad) de un conflicto armado, tanto en lo que le pasa a la población víctima como a quienes se convierten en perpetradores. Ambas mostraron acciones de distintos bandos. De forma muy similar a lo acontecido en Perú, el Ministerio de Defensa de Colombia reaccionó negativamente a la publicación del informe *¡Basta ya!* y una de sus consideraciones fue la ausencia de las víctimas de la Fuerza Pública (CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA 2018: 13).

En los tres casos, *Yuyanapaq*, *¡Basta ya!* y *El testigo*, encontramos una noción similar en torno a la importancia de la imagen como evidencia de lo acontecido y memoria que permita un futuro exento de imágenes similares. *¡Basta ya!* incluyó fotografías de violencias anteriores al conflicto armado pensadas también con un carácter pedagógico disuasorio. Cito estos casos como preámbulo porque sus formas de enmarcar el relato visual del conflicto generan resistencias y luchas por la legitimidad de la enunciación.

La Comisión de la Verdad de Colombia entregará su propio informe en 2021 y este irá acompañado de recomen-

daciones y resultados que deberán ser tenidos en cuenta por el Museo de Memoria de Colombia, según consta en el punto 5 del Acuerdo de Paz firmado con las FARC. Por tanto, la forma en que se representa el conflicto armado será fundamental, así como el reconocimiento del lugar de enunciación y la manera en que se enfrenten las presiones de los actores que participan en el conflicto armado, en especial perpetradores, beneficiarios y colaboradores.

### **VOCES PARA TRANSFORMAR A COLOMBIA**

La exposición *Voces para transformar a Colombia* se concibió desde 2016, unos meses antes de que se firmara el Acuerdo de Paz entre el gobierno y las FARC. No obstante, los cimientos para construirla son más antiguos pues se trató, en una buena parte, de recoger e integrar la investigación del CNMH, incluyendo el informe y los aprendizajes de la exposición *¡Basta ya!* así como la elaboración de los lineamientos conceptuales del Museo (CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA 2017). El Centro ha realizado y publicado casi un centenar de investigaciones en torno al conflicto armado en Colombia y muchas de ellas han sido sujeto de debates y discordias.

El reto de elaborar una narrativa para el Museo partió de pensar los mensajes que la institución debía comunicar y aquellos que sus visitantes pudiesen construir. Una selección de estos mensajes se inscribió en una estructura narrativa dividida en tres ejes: tierra, cuerpo y agua, pensados no solo como escenarios sino como actores directos, protagonistas, puntos de entrada, vehículos, sujetos narrativos y lugares analíticos (IBID: 88). La selección de ejes se hizo también en virtud de buscar una estructura abierta que permitiera acercarse a distintos sectores de la sociedad.

El eje «agua» buscó comunicar que los daños causados por el conflicto armado son inmensurables e injustificables; «cuerpo» abordó la estigmatización, la intolerancia política y los intentos de deshumanización como característicos de este conflicto, y «tierra», indagó las redes complejas que se tejen entre actores responsables y se aproximó al conflicto armado como un asunto más allá de ejércitos que comprende esferas políticas, económicas y sociales. En resumen, esta primera experiencia del Museo buscó concentrarse en problemas estructurales del conflicto armado más que en sus causas o en una propuesta cronológica que es característica de este tipo de museos.

A través de estudios de caso de individuos y comunidades, los ejes fueron llevados a la esfera pública en un espacio museístico efímero y transitorio de 1.450 m<sup>2</sup>. Mediante conferencias, obras de teatro, música, actos conmemorativos, talleres, intervenciones, y exposiciones, se buscó instituir un espacio de participación amplio así como la

convergencia del mayor número de actores, tanto en su realización como en su interpretación. *Voces para transformar a Colombia* se llevó a cabo en Bogotá y Medellín en 2018 y recibió aproximadamente 90,000 visitantes<sup>2</sup>.

Una versión editada, sin los textos originales, ni mapas ni cifras, fue inaugurada en septiembre de 2019 en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali<sup>3</sup>, semanas después de la inauguración de *El testigo*. La nueva versión de *Voces* solamente guarda similitud con la de 2018 en algunas de sus piezas; sin embargo, su propósito, el uso de los ejes y herramientas de contextualización fueron recortadas y modificadas por la dirección del Centro, cuyo director fue nombrado por el presidente en 2019. Es la última vez que *Voces* verá la luz, por lo menos por ahora. Los cambios se pueden entender en el marco de la estrategia de cuestionamiento a la labor realizada por el CNMH. El actual director ha buscado deslegitimar la investigación realizada arguyendo parcialidad (EL ESPECTADOR 2019)<sup>4</sup>.

**— Una suma de testimonios  
y puntos de vista enriquece  
la mirada sobre un acontecimiento  
pero difícilmente podrá generar  
un relato que pueda dar cuenta  
de las relaciones y engranajes  
que sostienen un conflicto armado  
o que permiten violaciones  
sistemáticas de los derechos  
humanos.**

*Voces* fue concebido como un proyecto piloto, es decir una propuesta en construcción, que contó con un completo estudio de públicos cuya función principal fue iluminar la continuación del proceso de investigación curatorial para construir sobre lo elaborado y ampliar los relatos. Desde la entrada a la exposición-museo, fue explícito su carácter de proceso inacabado, las dificultades de narrar el conflicto y las preguntas que habían guiado la curaduría. Metodológicamente respondió a un proceso de participación muy amplio y contó con la anuencia de las víctimas representadas así como de las organizaciones que apoyaron distintos procesos de investigación y de justicia. No obstante, en la actualidad ninguno de los avances y propuestas que se afirmaron en Bogotá y Medellín han sido tenidos en cuenta. Su carácter de proyecto piloto puede ser utilizado para ampliar las narrativas existentes o para justificar su anulación.

Las piezas, en su gran mayoría, se pensaron y elaboraron para la exposición, de acuerdo con las necesidades de cada eje. Otras recogieron iniciativas de memoria en distintos territorios. Así, por ejemplo, una gran cartografía empírica de María Benítez mostraba de manera dramática la transformación del río Magdalena y se complementaba con imágenes documentales sobre el Festival del río cuyo propósito es celebrar y recuperarlo como escenario de vida<sup>5</sup>. Las dos piezas contaron con un útil multimedia que recogía testimonios y estadísticas en torno a las víctimas cuyos cuerpos han sido encontrados en los más importantes afluentes de Colombia, y, al tiempo, hacía alusión a los grupos responsables de esta violencia [FIG. 1](#).

Contestar la pregunta sobre desde dónde se narra y se enuncia no resulta fácil. Habría que tener en cuenta el recorrido de la institución Centro Nacional de Memoria Histórica hasta 2018 y sus posteriores cambios, pero también la autonomía que el equipo del Museo tuvo para el desarrollo de la propuesta. También habría que incorporar las necesidades, solicitudes y la participación de individuos y comunidades víctimas del conflicto armado, las propuestas de artistas y diseñadoras, y el trabajo realizado con instituciones del Estado y entidades de investigación independientes. Es decir, si bien cada elección obedece a las posturas de quienes intervienen en ella, hay que tener presente la multiplicidad de participantes y de puntos de vista —no necesariamente homogéneos ni representativos de una sola ideología política— que confluyeron en una sola exposición.

**— «Voces» fue concebido como un proyecto piloto, es decir una propuesta en construcción, que contó con un completo estudio de públicos cuya función principal fue iluminar la continuación del proceso de investigación curatorial para construir sobre lo elaborado y ampliar los relatos.**

El sufrimiento apareció representado en la exposición, pero no en imágenes de cuerpos mutilados o en rostros acongojados sino a través de una multiplicidad de soportes y géneros narrativos que recogieron la forma en que las personas y comunidades quisieron ser representadas. Algunas fueron historias de vida acompañadas de objetos o retratos a gran escala; historias gráficas que contaron décadas de vicisitudes de comunidades campesinas asediadas por los grupos al margen de la ley; un mural sobre tela que contó

el surgimiento y casi total aniquilación de un partido político de izquierda o la historia de un soldado profesional víctima de una mina antipersona. Sobre la elaboración de las imágenes, quisiera citar uno de los casos que más me conmovió: el de la comunidad de La Pola, en Magdalena, al norte del país que, como parte de la implementación de un plan de reparación colectiva, tomó la decisión de realizar un documental donde ellos mismos pusieron en escena, 20 años después, el desplazamiento al que fueron forzados en 1997.

Cada caso se acompañó de textos, mapas y cifras que buscaron establecer un contexto para cada problema; por ejemplo, mostrar las zonas con mayor despojo de tierras en el país o donde ha habido mayor desplazamiento y cultivos de coca por años fumigados bajo la lógica de la guerra contra las drogas. Esta mirada subjetiva buscó crear un marco de conexión entre los casos que permitiera entender sistematicidad y magnitud, y respetó los deseos de quienes participaron de que el Museo pudiera contar historias de vidas complejas. Siguiendo a Judith Butler, una vida perdida solo se puede llorar si se conoce esa vida. Gladys Rojas, quien impulsa la iniciativa del Festival del río Magdalena mencionada arriba, lo resumió en un conversatorio durante la exposición: quienes han sufrido la violencia son seres integrales, no solo hechos de dolor sino también de reivindicaciones y resistencias [FIG. 2](#).

Las imágenes de *Voces* son una construcción polifónica que busca ampliar la representación del trauma e incorporar otras aristas y hacer partícipes de este proceso a quienes lo han padecido. Durante la exposición fue fundamental contar con la participación de las personas de los distintos territorios representados en la muestra, la mayoría de ellas víctimas de conflicto armado. No solo en las charlas y otras actividades, sino también en las conversaciones espontáneas con el público interesado. Así, el guion de *Voces* se convirtió en una plataforma para seguir ampliando diversas discusiones con la Fuerza Pública, con excombatientes de grupos armados ilegales, y con organizaciones defensoras de derechos de mujeres y de la población LGTBI, muchas de las cuales expresaron sus desacuerdos y señalaron carencias, pero en su mayoría, con ánimo constructivo.

La construcción de un guion de esta naturaleza implica cuestiones éticas por lo que es necesario asegurarse que posee equilibrio y que responde al marco de la reparación simbólica, compuesta entre otras acciones, por aquellas que dignifican a las víctimas pero también que procuran acciones en pro de la no repetición. La Ley de Víctimas que le da vida al Centro y al Museo señala que la reparación simbólica es «toda prestación [...] que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas» (art. 141). De esta forma



JUAN DAVID LASERNA

FIG. 1

Voces para transformar a Colombia, espacio expositivo sobre el río Magdalena. A la derecha la cartografía de María Benítez y a la izquierda un multimedia con testimonios y cifras históricas sobre ríos y conflicto armado en Colombia.



JUAN DAVID LASERNA

FIG. 2

Voces para transformar a Colombia. Una planta de coca permitió que muchos capitalinos vieran por primera vez la mítica mata. Testimonios de campesinos cocaleros, fotografías sobre el daño del glifosato y estadísticas sobre fumigación y desplazamiento completaban este caso de estudio.

el Museo no es un museo para las víctimas sino para toda la sociedad. Se hace con las víctimas, pero al tiempo también debe hacerse con perpetradores, responsables, y testigos, entre otros, para así estar más cerca de los visitantes e interpelar a quienes aún se piensan fuera de una narrativa del conflicto armado.

### EL TESTIGO Y FRAGMENTOS

La exposición de fotografías de Jesús Abad Colorado más que una muestra de imágenes tomadas por él es la historia de vida de las últimas dos décadas del fotógrafo. Está contada por él mismo mediante una selección de su archivo y de textos en primera persona que no solo identifican personas o situaciones, sino que son un comentario personal sobre lo que ha visto. Frases como «No podemos seguir así generación tras generación» o «Es nuestra sangre la que se derrama» se acompañan también de interpelaciones directas al espectador e incluso a otros fotógrafos: «¿Ustedes que harían si tuvieran un familiar desaparecido?» o «¿Dónde están los colegas?». Otros textos reiteran una dura crítica al Estado: «[La masacre de] Bojayá fue una tragedia anunciada», «[En Bojayá] Yo no vi nadie llorando. No había tiempo para lágrimas» o «El Ejército negó haber bombardeado zonas campesinas [durante la operación Génesis]»<sup>6</sup> FIG. 3

Adicionalmente, Colorado se convirtió en el guía y mediador principal de su propia exposición, activando la muestra como una plataforma de su mensaje político que dignifica, especialmente, a las poblaciones campesinas, indígenas, afrocolombianas, hombres y mujeres que han

enterrado a sus hijos, y que constituye una crítica severa a la clase política y a las acciones del Estado. Una omisión que se le reclama es la falta de representación del crimen del secuestro que afectó a la Fuerza Pública y a medianos y grandes agricultores y empresarios, y de la cual son responsables mayoritariamente las guerrillas de izquierda. Si bien puede no incluir fotos de personas secuestradas a las que difícilmente hubiese tenido acceso —aunque Colorado fue secuestrado también— en sus imágenes muestra la diversidad de sectores afectados, haciendo énfasis en aquellas poblaciones que lo han sufrido sistemáticamente.

La dureza de sus apreciaciones reflejada en los textos y la fragilidad de las imágenes son su testimonio íntimo volcado en las salas de exposición. Es el conflicto visto por él a lo largo de unos 25 años en los lugares más recónditos del país y donde dicho conflicto no solo ha sido persistente sino que se ha unido a otras violencias de larga data sufridas por sectores marginalizados. Los rostros, nombres y a veces cortas historias de quienes aparecen representados en las imágenes conmueven necesariamente no solo por tratarse de imágenes de sufrimiento o de resistencia sino porque son contadas por el autor a partir de lazos de afecto contruidos por él. La imagen expuesta —y en conjunto con otras— sirve para legitimar ese dolor y también para dar cuenta de la magnitud del impacto del conflicto armado. Al tratarse de un conjunto expositivo personal, es un diario y por tanto un relato incompleto, no una narrativa totalizante. FIG. 4

La forma en que se define el fotógrafo, como testigo, y las imágenes de su testimonio, no solo visto sino vivido, recuerdan la experiencia del historiador Marc Bloch quien se enlistó —voluntariamente— en el ejército francés en dos

ocasiones para luchar en las guerras mundiales. Su testimonio sobre la derrota francesa frente a los alemanes en el inicio de la Guerra, escrito en 1940 (cuatro años antes de ser fusilado), nos sirve para pensar el lugar del testigo y los relatos o formas de representar lo presenciado, frente a lo cual BLOCH aclara que «es necesario precisar con qué ojos lo he visto» (2003: 29). Sobre su lugar dice:

He tenido contactos demasiado esporádicos con la tropa. Sobre estos aspectos estoy obligado a recurrir, ante todo, a testimonios ajenos, que estuve bien situado para recoger y calibrar. Sin duda, es suficiente para justificar algunas reflexiones, aunque en ningún modo equiparable con la visión directa, que no tiene igual, si los ojos ven bien, en cuanto a la autenticidad y a sabor humano. Por otra parte, nadie puede pretender haber contemplado o estar informado de todo. Que cada uno diga con franqueza lo que tenga que decir; la verdad surgirá de estas sinceridades convergentes (IBID: 47-48).

El lugar desde donde Colorado mira es también parcial y se hace más evidente en el documental en el que recuerda su propia historia de victimización, de sus abuelos y padres. Tanto en el documental como en la exposición reitera su posición de querer ser relator de lo visto, y desde el Plebiscito de 2016, en el cual se hizo evidente la polarización de la sociedad colombiana frente al Acuerdo con las FARC, se ha hecho más notoria la confluencia de la fotografía y el activismo. Algunas imágenes seleccionadas por Colorado fueron impresas en formato cartel y han sido protagonistas en diversas marchas en pro de los Acuerdos de Paz y en defensa de la vida de líderes y lideresas sociales que han sido asesinados y amenazados. Colorado habla de su experiencia, habla por otros, habla con otros. La imagen y la exposición se proyectan a partir de este hablar. Por esto mismo y habiendo recalado sus virtudes, no es posible hacer de esta la única exposición fotográfica o la única voz legítima. Muchos otros fotógrafos, hombres y mujeres, tienen grandes archivos y su voz e imágenes no deben ser opacadas.

El tercer ejemplo que describo es el de la artista Doris Salcedo<sup>7</sup>, encargada de darle materialidad al monumento (contra-monumento como ella lo ha catalogado) para Bogotá, realizado con las armas entregadas por las FARC a la misión especial de la ONU como parte de lo pactado en el Acuerdo de Paz. Otros dos monumentos deben ser erigidos en Nueva York y La Habana. Salcedo se ha ganado respeto nacional e internacional a partir de varias décadas de trabajo artístico en torno a la violencia y el trauma.

El contra-monumento de Salcedo es el piso de un lugar de arte y memoria. Justamente la idea del contra-monumento va encaminada a generar una reflexión más que una adulación de las víctimas o una conexión puramente emocional con el pasado. Además de las placas de



CORTESÍA MUSEO DE ARTE MODERNO DE CALI

**FIG. 3**

La exposición *El testigo* es un testimonio personal del fotógrafo Jesús Abad Colorado. La selección de imágenes es complementada por textos en primera persona.

metal, comprende también una intervención arquitectónica que incorpora las ruinas de la antigua casa donde se realizó la intervención. Adicionalmente, el espacio cuenta con 3 salas de exposición que pueden ser utilizadas por los artistas que concursarán en convocatoria pública durante los próximos 53 años. Salcedo explica en el texto que da la bienvenida:

Invité a un grupo de mujeres que fueron violadas por miembros de diferentes grupos armados para que ellas dieran forma a esta superficie. Durante varios días martillamos el metal para marcar así el cese simbólico de la relación de poder impuesta por las armas. Esta es la primera vez que un acuerdo de paz le permite a las víctimas de violencia sexual participar en la construcción de un espacio que conmemora el fin del conflicto armado. **FIG. 5**

Si bien se reconocen los nombres de las mujeres participantes, se puede entrar en el terreno de discusión sobre la intermediación de un artista y si hacer eso explícito confiere legitimidad a la acción realizada. En un ecosistema de representaciones del conflicto armado donde la voz de las víctimas tuviese mayor resonancia, el trabajo artístico no necesariamente propondría estas preguntas. Salcedo es quien recibe el testimonio y por tanto su elaboración se



CORTESÍA MUSEO DE ARTE MODERNO DE CALI - LA TERTULIA

FIG. 4

Colorado ha documentado el conflicto armado en el Pacífico colombiano habitado, principalmente, por grupos étnicos e históricamente marginalizado por el Estado.

produce desde un punto de vista indirecto. Así ha trabajado durante su amplia carrera, en la que sus obras y acciones públicas giran en torno a cuestiones derivadas del conflicto y la victimización. Sin embargo, es en los últimos tres años, que coinciden también con el resultado del Plebiscito de 2016, en los que ha ejercido una labor abiertamente activista, accediendo a realizar entrevistas para divulgar su trabajo y hablar en pro de la paz. Para la inauguración de *Fragmentos* también fueron entrevistadas algunas de las diecisiete víctimas que participaron. Este gesto se puede considerar como una acción de dignificación de las mujeres.

Las posiciones y discursos de Salcedo han recibido amplia crítica por ser considerados moralistas pero a la vez reconocen la potencia de su obra. *Fragmentos* se puede enmarcar en otra de sus acciones de duelo y se observa un cambio sutil frente al lugar de la víctima en su proceso artístico, sin renunciar a la autoría de la obra. Elkin Rubiano señala que en el discurso, Salcedo se convierte en vocera de las víctimas, como si ellas no tuvieran una voz propia y se pregunta si es en realidad necesario hablar por ellas (RUBIANO 2019: 230). Sin embargo, Rubiano hace un análisis equilibrado de las acciones post-plebiscito de Salcedo para concluir: «No hay duelo sin marco, es decir sin procesos de simbolización y representación» (IBID. 241). FIG. 6

## CONCLUSIÓN

Tanto en *El testigo* como en *Fragmentos* la batalla por la memoria tiene que ver con el origen legítimo de quien habla. En el caso de Salcedo, su reconocimiento y estatus en el mundo artístico y político sirven de plataforma para la participación de las mujeres victimizadas en el monumento. De forma muy similar, en *El testigo*, es Colorado quien se propone como amplificador de esas historias que podemos creer porque él las ha visto y registrado. En ambos casos, y aún frente a cuestionamientos, su legitimidad como relatores finalmente se ha mantenido. En el caso de *Voces*, la legitimidad de quienes enuncian ha sido cuestionada y comienza una disputa por el lugar del Estado en la elaboración de las narrativas en torno al conflicto armado en el cual ha sido partícipe.

Las dos exposiciones y el monumento revelan formas distintas de aproximarse al conflicto armado, aún cuando los tres ejemplos son primordialmente iniciativas de carácter público lo que estaría en concordancia con la Ley de Víctimas:

En ningún caso las instituciones del Estado podrán impulsar o promover ejercicios orientados a la construcción de



CORTESÍA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL Y MINISTERIO DE CULTURA

**FIG. 5**

*Fragmentos.* A la izquierda el piso realizado a partir de las armas fundidas de las FARC. El lugar de memoria preserva las ruinas de una antigua casa en el centro de Bogotá.

una historia o verdad oficial que niegue, vulnere o restrinja los principios constitucionales de pluralidad, participación y solidaridad y los derechos de libertad de expresión y pensamiento (ARTÍCULO 143, PARÁGRAFO).

Parto del principio que para hacer del conflicto armado en Colombia algo más complejo de aprehender y no simplificar con dicotomías, es necesario ampliar las instancias de representación y, al tiempo, tener en cuenta los principios citados en la Ley. Sólo de esta manera es posible contribuir a la verdadera reparación simbólica. Sería de gran interés conocer la experiencia de alguien que haya visitado, por lo menos, dos de los tres casos descritos pues cada iniciativa aislada tiende a perder en el tiempo su fuerza movilizadora.

En los tres ejemplos que incluyo en esta reflexión hay una enunciación del lugar que ocupa quien o quienes hablan. En *Voces*, una iniciativa gubernamental (realizada por el equipo del Museo de Memoria), aquellos que participaron y contribuyeron a dar forma a la exposición fueron reconocidos en los créditos y a lo largo de la muestra, tanto en las piezas elaboradas como en su presencia durante la puesta en escena. Cientos de personas pudieron hablar o ser vistas directamente por las audiencias de Bogotá y Medellín. Sobre Colorado y Salcedo también he postulado su lugar de enunciación y cómo se relacionan con personas victimizadas en el conflicto armado.

A la vez que reconozco la importancia de las tres iniciativas, puedo señalar posibles críticas: el guion de *Voces* es un esfuerzo incompleto que requiere trabajo de profundización. También es objeto de discusión la forma en que perpetradores, responsables, colaboradores y otras personas que participaron en el conflicto pueden participar en su desarrollo. Para todos los casos es fundamental no consolidar un monopolio sobre quién puede «hablar» y cómo puede hacerlo. Ni un Centro, ni un fotógrafo, ni una artista por más consolidada que sea su carrera habla por todos. No obstante son iniciativas de alcance nacional que hay que reconocer por su capacidad para comunicar y para construir plataformas para otros.

Es necesario resaltar también que en Colombia el ejercicio de representar el conflicto armado se ha dado en los distintos territorios a partir de esfuerzos de organizaciones de víctimas mucho antes de los casos que cito en este texto. Monumentos, museos, conmemoraciones, redes de tejedoras, entre muchas otras iniciativas, han compuesto el paisaje de la memoria del conflicto armado del país.

El panorama de la representación de la memoria en Colombia es bastante amplio y es deber del Estado mantenerlo y enriquecerlo, así como debe procurar también la verdad para las víctimas. Para el caso del Museo de Memoria de Colombia, lo que puede diferenciar su trabajo de otros



FIG. 6

Vista exterior de uno de los espacios expositivos de Fragmentos.

ejemplos es la posibilidad de recoger diversos puntos de vista, de distintos actores (no solo víctimas) y, al tiempo, contribuir a la elaboración del conocimiento histórico sobre este pasado traumático. La recolección de testimonios no basta para aportar a la no repetición y a la reparación simbólica, así como no basta representar el horror de la violencia, como argumenté al inicio de este texto, para dar cuenta de las estructuras y las redes que hacen posible la continuación del conflicto armado.

**— *El museo provee marcos de comprensión, no un acumulado de experiencias dolorosas.***

WILLIAMS (2007) elaboró la caracterización de los *museos memoriales* o conmemorativos y señaló las contradicciones que deben superar entre el ejercicio del análisis histórico, la labor pedagógica y el reconocimiento de acontecimientos traumáticos. El Museo de Memoria de Colombia es más que un espacio de conmemoración porque no solo vela por la dignificación de las víctimas sino que debe procurar acciones en pro de la no-repetición. El museo provee marcos de comprensión, no un acumulado de experiencias dolorosas. Entiende el conflicto armado como

un proceso intencional no azaroso y por tanto transformable. Cuestiona creencias y estereotipos que han servido para volver la violencia un asunto cotidiano en contra de lo diferente o lo incómodo.

Y las imágenes del horror son insuficientes para tal fin. Solo un proceso de larga duración, que tenga en cuenta que el conflicto armado ha sido largo y complejo (y que también resultará complejo abordar su narración), que incluya estadística, cartografía, análisis histórico, y que incorpore reflexión y no solo conmoción podrá proponer acciones transformadoras. Que no se reduzca a buenos y malos, puros e impuros, y que pueda mostrar las aristas sin justificar las violencias. Se hace urgente y necesario enfrentar temas difíciles relacionados con perpetradores y responsables y con la toma de posición frente a las equivocaciones y horrores de todos los implicados, guerrillas de izquierda, paramilitares de derecha, Fuerza Pública, servidores públicos, sectores empresariales, entre tantos otros. Se hace imprescindible también dialogar con los públicos sobre su propio lugar en este relato. En medio de este panorama podemos decir que las batallas por la memoria, quién habla, qué legitimidad se le confiere, qué narra y qué silencio, serán de larga data en Colombia.

## NOTAS

- 1 Colorado es comunicador y fotoperiodista. Trabajó con periódicos colombianos pero desde hace 20 años lo hace como fotógrafo independiente. Conversatorio de Colorado, edificio de Postgrados, Universidad Nacional de Colombia, 6 de junio de 2019.
- 2 En Bogotá la exposición se emplazó en un pabellón de la Feria Internacional del Libro entre el 17 de abril y el 2 de mayo. En Medellín se construyó un pabellón exento en el Parque de los Deseos durante la Fiesta del Libro y la Cultura, del 7 al 16 de septiembre.
- 3 En La Tertulia se llevó a cabo del 26 de septiembre al 27 de octubre.
- 4 7 de septiembre de 2019. <https://www.elespectador.com/noticias/politica/el-basta-ya-no-representa-el-amplio-espectro-de-investigadores-dario-acevedo/> Desde la publicación de esta noticia, ha habido múltiples acontecimientos judiciales en torno a la exposición. En la actualidad la Jurisdicción Especial para la Paz y el Centro Nacional de Memoria Histórica disputan si es posible hacer cambios (y de qué forma hacerlo) al guion de Voces. <http://centrodememoriahistorica.gov.co/cnmh-responde-a-la-jep-y-reitera-urgencia-de-mayor-participacion-de-victimas-en-museo-de-memoria/>, 9 de julio 2020.
- 5 El Festival se realiza a lo largo de la ribera del río más emblemático de Colombia para conmemorar a las víctimas del conflicto armado. <https://sostenibilidad.semana.com/impacto/articulo/cuarto-festival-del-rio-magdalena-un-recorrido-por-la-memoria-y-la-justicia/38761> Por su parte, María Benítez utiliza la cartografía en ejercicios con distintas comunidades afectadas por el conflicto armado en la zona del Magdalena Medio.
- 6 Las frases son tomadas directamente de la exposición por la autora.
- 7 Salcedo es escultora y desde los inicios de su carrera ha desarrollado su obra en torno a la violencia y los relatos de las víctimas del conflicto armado en Colombia. Sus obras e intervenciones se conocen alrededor del mundo. En Colombia ha liderado varias acciones en pro del Acuerdo de Paz en el espacio público y ha colaborado con la Comisión de la Verdad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLOCH Marc**  
2003 *La extraña derrota*.- Barcelona: Gallimard.- 256 p.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA**  
2017 *Museo Nacional de la Memoria: un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guion museológico*.- Bogotá: CNMH.- 149 p.  
2018 *Conversaciones inéditas entre la Fuerza Pública y el Centro Nacional de Memoria Histórica. Aprendizaje de una experiencia (2012-2017)*.- Bogotá: CNMH, 126 p.
- CRENZEL Emilio**  
2009 «Las fotografías del Nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones», in: FELD Claudia & Jessica STITES MOR (COMPS.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, pp. 281-314.- Buenos Aires: Paidós.- 362 p.
- EL ESPECTADOR**  
2019 «El ¡Basta ya! No representa el amplio espectro de investigadores: Darío Acevedo».- *El Espectador* (Bogotá), 7 de septiembre, 2 p.
- HERBERT Julián**  
2015 *La casa del dolor ajeno*.- México: Random House.- 303 p.
- LERNER Salomón**  
2015 «Prefacio», in: Comisión de la Verdad y la Reconciliación del Perú, *Yuyanapaq. Para recordar*, pp. 17-19.- Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos Pontificia Universidad Católica del Perú, 159 p. [tercera edición].
- LINFIELD Susie**  
2010 *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*.- Chicago: University of Chicago.- 321 p.
- MILTON Cynthia**  
2018 *Conflicted Memory. Military Cultural Interventions and the Human Rights Era in Perú*.-Madison: The University of Wisconsin Press.- 275 p.
- POOLE Deborah & Isaías ROJAS**  
2010 «Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra».- *E-misférica* (Nueva York), 7.2 . <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/emisferica-72/poolerojas>
- REINHARDT Mark & EDWARDS Holly**  
2007 *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*.- Chicago: University of Chicago Press.- 115 p.

**RUBIANO Elkin**

2019 «Hacia una etnografía digital del arte contemporáneo: Sumando ausencias de Doris Salcedo», in: IREGUI Jaime (ED.), *Pensar la escena. Debates del campo del arte contemporáneo en esfera pública*, pp. 219-241. Bogotá: Ediciones Uniandes.- 650 p.

**SIMON Roger.**

2014 *A Pedagogy of Witnessing. Curatorial Practice and the Pursuit of Social Justice*.- Nueva York: Sunny Press.- 262 p.

**WILLIAMS Paul**

2007 *Memoria Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*.- Nueva York, Oxford: Berg.- 226 p.

**PORTADA**

La imagen que ilustra la portada de este número es un trabajo gráfico realizado por Sébastien Fourtouill a partir de una fotografía tomada por Sara Sánchez del Olmo en el Museo «Casa de la Memoria Indómita», en la Ciudad de México. Corresponde a un mural creado por el colectivo Lapiztola y ubicado en el patio de dicho museo. Titulado «Abrazo ausente», evoca –a través del abrazo a los hijos desaparecidos– la lucha de las madres de las víctimas del terrorismo de Estado en México.

**Lista de los miembros del comite 2019 – 2021**

Elegidos el 12 de abril 2019

Présidente

Mme. Aline Helg

Vice-présidentes

Mme. Sabine Kradolfer

Mme. Yvette Sánchez

Secrétaire générale

Mme. Graziela Moraes Silva

Trésorier

M. Alain Vergeylen

Membres

M. Claude Auroi

Mme. Vanessa Boanada

M. Alexander Brust

M. Christian Büschges

M. Marc Hufty

Mme. Adriana López-Labourdette

M. Leonardo Rodríguez

M. Rodrigo Sáez-Muñoz

Mme. Sara Sánchez Del Olmo

Mme. María liliانا Soler-Gómez Lutzelschwab

Mme. Valeria Wagner

Mme. Yanina Welp

Membres d'honneur

M. Alfred Métraux (1902-1963)

M. Cândido Mariano Da Silva Rondon (1865-1959)

Mme. AnneMarie Seiler-Baldinger (1945-)

M. Gerhard Baer (1934-2017)



SOCIÉTÉ SUISSE DES AMÉRICANISTES  
SCHWEIZERISCHE AMERIKANISTEN – GESELLSCHAFT  
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS  
SWISS SOCIETY OF AMERICANISTS

**SSA-SAG**