Universiteit
Leiden
The Netherlands

Descolonizando Tiempo, Espacio y Conocimiento: El pueblo Kamëntšá en la encrucijada del patrimonio cultural

Acuña Suarez, J.C.; Marques Miranda, M.

Citation
Acuña Suarez, J. C., & Marques Miranda, M. (2023, September 20). *Descolonizando Tiempo, Espacio y Conocimiento: El pueblo Kamëntšá en la encrucijada del patrimonio cultural*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/3641485

Version:	Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/3641485

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

CAPÍTULO 7:

EL PUEBLO KAMËNTŠÁ, LOS MUSEOS Y LA CURADURÍA

Cerramos este camino volviendo al lugar en donde empezamos este trabajo de investigación: el museo. Los museos encapsulan la problemática abordada a largo de los capítulos anteriores, a saber, la relación de la institución, disciplinas académicas y del "patrimonio cultural" con la colonización y el colonialismo, los sistemas y jerarquías de producción y validación de conocimiento y su relación con injusticias perdurables que afectan las vidas y derecho de los pueblos Indígenas, así como la perpetuación de las ontologías, epistemologías y axiologías de los pueblos Indígenas como inferiores, supersticiones o meras curiosidades. Por ende, el museo es el espacio por excelencia en donde se exhiben los objetos del "Otro" y en donde se mantienen prácticas coloniales, con sus problemáticas repercusiones sociales y políticas, como demuestran nuestra experiencia en los museos con objetos del pueblo Kamëntšá.

Tal como en el caso de la arqueología, se presenta aquí una crítica descolonial de los museos y al carácter general de su práctica conservadora y sus vínculos con el colonialismo. Así, hablamos de "los museos", sobretodo de aquellos con colecciones etnográficas y arqueológicas, pero reconocemos que estas instituciones son hoy en día muy diversas, con museólogos y curadores con distintos antecedentes visiones y objetivos sobre lo que deben ser y hacer los museos. Consecuentemente, hacemos una descripción general sobre los vínculos de los museos con discursos y prácticas hegemónicas de domino colonial y las tendencias multiculturales que se vienen presentando, pero nos centramos en aquellos que contienen objetos de pueblos Indígenas y, específicamente, del pueblo Kamëntšá.

Así, analizamos cómo los museos representan el pueblo Kamëntšá, qué historias cuentan y quien cuenta esas historias; quién tiene el conocimiento y la autoridad para hablar en el museo sobre el pueblo Kamëntšá; de que forma estas instituciones protegen y cuidan la cultura Kamëntšá, con qué métodos y objetivos; cómo educan a los visitantes y qué rol tienen, o deberían tener, en la sociedad; y, asimismo, cómo podemos transformar los museos y los procesos de curaduría. Con base en nuestra experiencia con el pueblo Kamëntšá. y trabajo colaborativo con el Colectivo Ayentš, y siguiendo la teoría y ética descolonial y las metodologías Indígenas, proponemos cambios para la descolonización del Museo de Sibundoy y ponemos en práctica transformaciones concretas. Sin embargo, tal se volvió imposible debido a los intereses de diferentes grupos de élite y al colonialismo y racismo sistémico que se perpetua en la región.

En la dificultad e imposibilidad de fortalecer esos cambios y perpetuar transportaciones concretas, nace la creación del Centro Curatorial Tsebionán, en donde venimos desarrollando una investigación holística, colaborativa y empoderadora con el Colectivo Ayentš, centrada en la educación de las jóvenes generaciones Kamëntšá, en el fortalecimiento de la identidad y sentido de pertenencia, y en la recuperación y revitalización de la lengua, espiritualidad y cultura Kamëntšá, a través del diálogo intergeneracional, de la colectividad y convivialidad y del cuidado y bienestar comunitario.

Esta forma de curaduría está fundamentada en el "cuidar" inherente a los principios éticos, valores y normas sociales del pueblo Kamëntšá, y privilegia el cuidado, el mantenimiento y la transmisión de la herencia cultural y del conocimiento Kamëntšá en los lugares apropiados, por las personas con autoridad y legitimidad para tal, y en los momentos adecuados del calendario ancestral. Tal forma de "curar" parte también de la necesidad de reconocer que aunque muchos pueblos y culturas tienen formas de coleccionar o guardar objetos importantes, sus formas de "curaduría" son muy distintas de la simple exhibición de objetos de arte en museos, y que los objetivos de tales prácticas y métodos con los cuales se usan y exhiben objetos son muy distintos de los tradicionales proceso de museología y curaduría.

Museos y Colonialismo

La arqueología, la antropología y la historia del arte, como está bien documentado, fueron disciplinas cuyos conocimientos y prácticas se incrustaron en el proceso colonial en conjunto con los museos, las instituciones que recibieron, almacenaron y exhibieron los objetos coleccionados y estudiados. La colección de restos humanos y objetos religiosos y cotidianos por parte de arqueólogos, antropólogos, misioneros y viajeros fue parte de proceso de investigación racista que etiquetó a los pueblos Indígenas como "primitivos", los objetivó como especímenes de "historia natural" y ayudó a justificar y apuntalar una serie de actos genocidas y políticas gubernamentales.

Fig. 70 - Letrero en la entrada de la ala de etnografía del Museo Nacional de Antropología de México, Ciudad de México. © Jully Acuña, 2023.

A título de curiosidad, algunas de las instituciones que contienen objetos del pueblo Kamëntšá incluyen la empresa colonial *British-American Tobacco Foundation*, con una colección de máscaras recolectadas por colonos de la región, el Instituto Smithsonian, cuyos objetos fueron recolectados por antropólogos, viajeros y militares como parte de proyectos que sirvieron los intereses imperialistas de los Estados Unidos de América, y el Museo Nacional de Colombia, con una colección de objetos recolectados por el misionero Marcelino de Castellví.

En este sentido, los museos fueron también instituciones creadas para fortalecer, promover y enseñar una idea de Nación e Imperio, y para engrandecer el orgullo y sentido de pertenencia a un territorio en contraste con la supuesta inferioridad del "Otro". (Azoulay, 2019) Los museos resaltaron la diversidad de la experiencia humana, pero lo hicieron desde un lente que reflejó la tradición intelectual Occidental y el marco universalista de una ciencia que determina cómo se ordena el conocimiento y se cuentan las historias. Así, el coleccionismo arqueológico, antropológico y artístico, jugó un papel integral, se desarrolló funcional e ideológicamente junto con la expansión colonial

europea, sus proyectos extractivos y la ciencia racial. A pesar de la carga y violencia detrás de los procesos de recolección de objetos que componen las colecciones de los museos, este material se representa por norma en términos neutrales que describen de forma fragmentada las culturas y los territorios de origen. Consecuentemente, como afirma Osorio Sunnucks (2021: 119), *"ha quedado bien establecida la incapacidad de los museos para exponer la relación entre estos territorios y sus respectivas jurisdicciones políticas, lo que demuestra que las expresiones culturales que nutren no corresponden a filiaciones territoriales, genealógicas, históricas o políticas continuas, sino que exponen la discontinuidad y fragmentación en una singular historia global que se ha vivido de manera desigual y variable*."

Particularmente en el caso del territorio colombiano, los museos han estado vinculados a agendas políticas nacionalistas y al colonialismo interno. (Noack, 2020: 31) Estas no solo refuerzan la marginación cultural y social de los pueblos Indígenas, como también resaltan un "pasado glorioso" fundamentado en la apropiación de objetos y obras de arte de los pueblos Indígenas, imagen que después es exportado para el exterior. Ejemplos de esto incluyen las exhibiciones de "tesoros históricos", como *El Poder del Sol: el Oro de Colombia* (Museo Etnográfico de Amberes, 1993), que más tarde recorrieron Bélgica y los Países Bajos, y que fueron patrocinadas por los gobiernos y facilitados por instituciones patrimoniales administradas por el gobierno; y otras más recientes como *El Dorado: Poder y Oro en la Antigua Colombia* (Museo Británico, 2013), patrocinado y organizado en colaboración con el Museo del Oro en Colombia. (Osorio Sunnucks, 2021) Muchos museos en América Latina y en el mundo en general son dominados por sectores oligárquicos de la sociedad. Por ejemplo, el Museo del Oro de Colombia, fundado en 1939, pertenece al Banco de la República y fue creado siguiendo la reforma pos-independencia y los proyectos de consolidación de la identidad nacional. (Osorio Sunnucks & Cooper, 2022) Este tipo de museos se centran en la nacionalización del pasado y ensencialización de las culturas Indígenas, que son promovidas como las bases de la identidad nacional, mientras sus descendientes son ignorados y marginados, y a la vez representados bajo una imagen racista y prejuiciosa (sacrificios humanos, canibalismo, primitivos, etc), y en un estado historizado del ser, que no evoluciona y es apolítico (Osorio Sunnucks, 2021: 119-120), manteniéndose así discursos e ideas coloniales acerca del "Otro". Tales museos se

centran en la representación de sociedades "precolombinas" magníficas y historizadas, y rara vez se involucran en la política Indígena contemporánea ni cuestionan su rol en el colonialismo. Este proceso no es inocente sino que parte de discursos y agendas ideológicas más amplias. En este sentido, los museos *"han movilizado imágenes e ideas históricas que reproducen y manipulan el pasado en el presente y que continúan intersectándose con proyectos neoliberales para privar de derechos a los pueblos Indígenas*." (Osorio Sunnucks, 2021: 120) En este proceso, los objetos son separados de sus contextos y conocimientos, y se exhiben en vitrinas descritos bajo estrictas categorizaciones disciplinarias. Estas prácticas tienen consecuencias en la percepción y tratamiento de los objetos pues "*cuando descontextualizados, fragmentados, museificados y ubicados en cajas alienadas, estos pierden su poder de mediación, y se vuelven simples objetos de observación por personas ajenas y, frecuentemente, bajo una mirada colonial*" (Jansen & Pérez Jiménez, 2017: 33). Con esto los museos refuerzan la negación de la coetaneidad y crean una visión del pasado que se representa como distante y objetivada, de forma lineal y para el beneficio "universal". Así, el museo ofrece "lecciones objetivas" acerca del pasado distanciado e inmovilizado, segregado del presente y puesto a disposición de un determinado tipo de mirada inquisidora. Consecuentemente, rechaza la continuidad cultural de los pueblos Indígenas, y a menudo exotiza y romantiza sus culturas contemporáneas.

Además, las distinciones entre "tiempo" y "espacio" o entre "pasado" y "presente" son problemáticas pues muchos pueblos de las Américas tienen formas de entender, conmemorar y representar el tiempo que difieren radicalmente de las "*totalizaciones históricas lineales reforzadas por colecciones de museos y proyectos expositivos*." (Osorio Sunnucks, 2021: 120) Tales exposiciones se basan en las construcciones arqueológicas ya mencionadas en el capítulo 5, y ideas de arte y estética Occidentales mencionadas en el capítulo anterior, que han promovido en gran medida perspectivas acríticas de las culturas Indígenas al mostrar objetos arqueológicos y artísticos bajo interpretaciones supuestamente neutrales. Los museos se posicionan como instituciones que cuentan la historia de la humanidad, o de una región o pueblo, impulsando una metanarrativa esencialista donde el punto de vista privilegiado (y generalmente sesgado) de la institución genera una versión unificada y lineal de la

historia. Esto requiere un marco claramente definido de orden cultural y cronológico con una narrativa explicada a través del tiempo y del espacio. Dentro de este marco se encuentra implícito que la investigación museológica se posiciona dentro de una serie especifica de parámetros culturales y empíricos, y una retorica de progreso que avanza hacia una complejidad social (por ejemplo, las "jerarquías sociales" ya mencionadas en el capítulo 5) y una sociedad "civilizada". Tales enfoques fundamentados en la historia científica y cultural Occidental se reflejan en muchos museos, desde reconocidos a nivel mundial, como el Museo Británico (Osorio Sunnucks & Cooper, 2022), a pequeños museos locales cuyas colecciones en gran medida provienen del saqueo y explotación colonial de los territorios y pueblos Indígenas, como el Museo de Sibundoy.

Asimismo, los museos se convierten en un espejo intelectual de aquellos que los crean y, consecuentemente, sirven más para saber sobre la mentalidad colonial y el colonialismo que propiamente sobre las culturas de origen y que supuestamente representan con sus colecciones. Aunque, el término *curador* o *curadora* (del latín *curare*, "cuidar") es atribuido a aquella persona que "cuida" las colecciones del museo, esta persona por lo general cuida de los intereses de la institución, no de las personas, comunidades o pueblos que están en los orígenes de los objetos del museo, ni tampoco tiene responsabilidades para con estas. Los curadores son también aquellos que tienen el saber "experto" y la autoridad bajo la mirada universalista y positivista Occidental, mientras las personas o pueblos tienen "emociones" y "subjetividades", lo que generalmente resulta en "demandas" contrarias a las intenciones del museo.

Hoy en día, esta narrativa nacionalista imperante en los museos está directamente relacionada con la maquinaria del patrimonio y una visión multicultural acerca del pasado y del presente de la nación colombiana (la nacionalización del pasado, de monumentos, objetos y culturas de los pueblos Indígenas que ya mencionamos en el capítulo 4). Así, el museo se posiciona como la forma primordial para conocer acerca del pasado - a través del conocimiento "experto" y disciplinario - y de proteger, conservar y transmitir el "patrimonio nacional" de una forma supuestamente neutral, aunque a la vez no acepta que los pueblos Indígenas tengan otras formas de desarrollar ese mismo proceso. No obstante, bajo el paraguas multicultural de la "diversidad cultural" tal no es visto como una forma de violencia colonial ni de la perpetuación de desigualdades e injusticias sociales, pues las culturas

Indígenas son en esta visión multicultural "representativas de la nacionalidad colombiana". Consecuentemente, tanto los museos como la noción de patrimonio cultural y sus políticas han sido bastante criticados debido a su fetichismo, su verticalismo, su aparato legal, su naturalización y su pretensión de universalidad, que se imponen con violencia. (Gnecco, 2012) El museo sumariza entonces en un espacio la problemática del patrimonio, a saber, la institucionalización y jerarquización del conocimiento, y la negación, objetificación, exclusión de los pueblos Indígenas. En los museos aprendemos a seguir la lógica del espacio, a pasar de gabinete en gabinete, a creer en las etiquetas, a comportarnos como civilizados, pero no a reconocer ninguna fealdad y crueldad en la obtención de las colecciones. (Procter, 2021:14)

El Museo Nacional de Colombia es, naturalmente, el exponente máximo de este problema. Fundado en la década de 1820, pocos años después de la independencia nacional, fue producto de las reformas liberales que se basaron en el pensamiento "Ilustrado" fundamentado en la dicotomía salvaje-civilizado. Consecuentemente, como señala Londoño (2012), el criterio que subyace la preservación y exhibición tiene que ver con mantener los valores impuestos por la colonia: el cristianismo y el monolingüismo (castellano) como sistemas simbólicos dominantes. Así, la forma como este museo representa a los pueblos Indígenas es un claro ejemplo de la violencia epistémica - de como el Estado-Nación impone sentidos diferentes a las culturas colonizadas, proceso que ha sido naturalizado a través de las metáforas de la conservación y exhibición del "patrimonio nacional". Consecuentemente, se reproduce el fenómeno de la negación de la coetaneidad, a través de la cual los pueblos Indígenas son representados en una dimensión temporal diferente a la de la modernidad y, de esta manera, se convierten en reliquias *del pasado* a ser expuestas, pero condenadas en el presente. Además, el museo trata los objetos - y a los pueblos Indígenas - como "cosas" que pueden ser exhibidas, que pueden ser expropiadas y apropiadas por el Estado, lo que corta la relación recíproca que hay entre los objetos y las personas al encerrarlos en vitrinas, es decir, les quita su poder mediador y su función espiritual o adivinatoria para los pueblos Indígenas.

Específicamente en relación al pueblo Kamëntšá, el Museo Nacional contiene una serie de objetos recolectados en el marco de la *Exposición Etnográfica y Arqueológica* de 1938, organizada por Gregorio Hernández de Alba en el contexto las celebraciones del IV

Centenario de la fundación de Bogotá. En ese evento, también se promovió y celebró el papel de la antropología y de instituciones como museos y bibliotecas en la nacionalización de los pueblos Indígenas. Además, mientras los objetos fueron llevados para el Museo Nacional, un comité de líderes y artistas Kamëntšá fueron invitados a Bogotá, pero no al museo para contar la historia de su pueblo, sino al Teatro Colón para tocar y bailar en el marco de la "Fiesta Indígena". Ni siquiera hay que esforzarnos para encontrar la ironía en estos eventos, lugares y sus nombres. Estos son indicativos de la forma en que los pueblos Indígenas son exotizados por tales instituciones. Por lo tanto, los pueblos Indígenas fueron insertados en el marco colonial en el cual sus culturas son mera curiosidad y entretenimiento exótico de élites burguesas.

Nuestro contacto con la colección etnográfica del Museo Nacional se dio precisamente en 2018 durante la exposición *Tiempo para el Encuentro, La Exposición Etnográfica y Arqueológica de 1938*[76], en la cual, una vez más, se replicaron la visión y los valores de la exhibición original. Como el nombre indica, se hizo una exposición *acerca de una exposición* sobre los pueblos Indígenas, pero más que todo, sobre cómo se percibía y representaba a los pueblos Indígenas en ese momento. Irónicamente, esta también demostró como hasta la actualidad esa visión del museo no ha cambiado. Así, en detrimento de proporcionar una perspectiva contemporánea que respete y promueva los derechos de los pueblos Indígenas, de cuestionar y desafiar las premisas de la exposición original ("*¿cómo vivían los indígenas en el país?, ¿cuáles eran sus costumbres?*" - porque aparentemente ya en 1938 estos no vivían ni tenían costumbres), y en lugar de, por ejemplo, reconocer y analizar los contextos y las prácticas de recolección de los objetos, la visión de los antropólogos en la creación de un imaginario Occidental acerca de los pueblos Indígenas, o del rol de los misioneros en la colonización de los pueblos, la exposición se limitó a reproducir, a naturalizar y a reforzar estos aspectos y prácticas.

Su ubicación en la denominada "reserva visible", en el sótano del museo, es en si una metáfora para la marginación de los pueblos Indígenas. La curadora podría muy bien haber cuestionado los orígenes de los objetos Kamëntšá, traídos por el misionero Marcelino de Castellví, que tanto violentó ese pueblo en pleno siglo XX. Si bien

[76] Véase: www.museonacional.gov.co/colecciones/piezas-en-dialogo/2018/Paginas/Agosto_2018.aspx.

encontramos que estos objetos fueron comprados y traídos al museo para la exposición (Castellví, 1938b), esto no borra la violencia detrás de tal acto pues estuvo imbuido en un proceso de injusticia y expropiación. Al escuchar las historias que cuentan los mayores Kamëntšá sobre el trabajo de los misioneros Capuchinos, en las que se repiten una y otra vez relatos de violencia, es natural suponer que las cosas no sucedieron exactamente como aparecen en el papel. Esto también es demostrativo de lo poco que los propios museos saben acerca de sus colecciones. Sin sorpresas, la curadora nos confirmó que no sabia qué objetos de la colección eran del pueblo Kamëntšá.

Esta misma visión colonial subsiste en la exposición permanente del Museo del Oro de Nariño en la ciudad de Pasto, que tuvimos la oportunidad de visitar en los inicios de 2020 con el Colectivo Ayentš y otros miembros del pueblo Kamëntšá. En la entrada del museo hay una estatua de un *tatsëmbuá* que predispone los visitantes a un imagen estático y exótico de los pueblos Indígenas: descalzos, vestimentas "tradicionales", corona de plumas. Sin embargo, al entrar al salón del museo, apenas se encuentran objetos estéticamente apetecibles, de oro y otros metales preciosos, ordenados según función, región, y cronologías evolutivas, y denotando el desarrollo de los pueblos "precolombinos". Uno de los problemas que sobresalió durante nuestra visita guiada con el curador del museo fue la desconexión que existe entre los objetos de la colección y los pueblos Indígenas de la región y, a la vez, el mantenimiento de prejuicios coloniales y racistas en la interpretación de los objetos. Por ejemplo, en relación a pequeñas estatuas antropomórficas, el curador afirmó que sus cabezas alargadas se debían a malformaciones porque "las personas eran enfermas por casarse entre miembros de las mismas familias". Sin embargo, probablemente no diría lo mismo de las personas pintadas por Pablo Picasso. Los pueblos Indígenas de la región de Nariño y Alto Putumayo aparecen apenas en la parte final de la exposición, en una pantalla con pequeños documentales que demuestran algunos de sus principales rituales y celebraciones, y algunos objetos, incluida una máscara de madera del Valle de Sibundoy. Todo esto está claramente separado del resto de la colección y, aparte de la conexión geográfica entre los pueblos Indígenas y los pueblos "precolombinos", no se establece cualquier vínculo entre ambos a nivel de las artes, rituales, cosmovisión y espiritualidad. Así, esta última sección del museo demuestra las nuevas prácticas multiculturales de inclusión

engañosa de los pueblos Indígenas, sin abordar el colonialismo y las injusticias perdurables, ni el rol del propio museo en la colonización.

El Museo del Oro de Nariño tiene también una colección de "Máscaras del Alto Putumayo", elaboradas por artistas Kamëntšá e Inga del Valle de Sibundoy. Esta colección no está exhibida en el museo sino que es "itinerante", es decir, es exhibida temporalmente, según el curador, en todas las escuelas e instituciones educativas, y lugares públicos e incluso algunos lugares privados de la región de Nariño. El guión fue elaborado por un antropólogo colombiano y desarrollado bajo las recientes prácticas multiculturales de "inclusión", en las cuales las personas Indígenas son entrevistadas y usadas como informantes pero no tienen la "primera voz", no son curadoras ni son empoderadas con las exposiciones sobre su propia cultura y pueblo. Consecuentemente, el guión y los textos de apoyo de la exposición contienen las mismas descripciones, categorizaciones y términos de origen colonial y racista ya abordados a lo largo de esta tesis (ej.: carnaval, indios, agricultores, brujos, etc). Lo más problemático de esto es que el Museo del Oro de Nariño es el principal punto de acceso a las culturas Indígenas del Valle de Sibundoy y el lugar que los turistas y estudiantes visitan para conocer los pueblos de la región. Sin embargo, la información concreta es casi nula y reciben apenas un visión fragmentada y colonial sobre los pueblos Indígenas, incluyendo el pueblo Kamëntšá.

Esto demuestra que los museos necesitan de los pueblos Indígenas para promover la "nacionalidad colombiana" y sus agendas, pero muestran poco interés por sus vidas, poca familiaridad con sus culturas y poca solidaridad con sus luchas. Estas exposiciones acríticas dan continuidad y fortalecen el multiculturalismo pues reconocen la diversidad cultural pero no las injusticias y desigualdades sociales que son consecuencia del colonialismo y cómo estas afectan las vidas y derechos de los pueblos Indígenas.

El discurso multiculturalista se denota también en nuevos procesos de "inclusión" del Museo Nacional de Colombia, como la reciente exposición "Hijas del Agua" (2021). La exposición consistió de fotografías de Rubén Afanador intervenidas con dibujo por Ana González, en las cuales están representados miembros de 26 pueblos Indígenas del territorio de Colombia, entre ellos el pueblo Kamëntšá. Durante el evento de apertura de la exposición, se presentó también un libro sobre el trabajo de los artistas. Este trabajo y exposición fueron

catalogados como un "homenaje a las comunidades Indígenas de Colombia". La presentación de esta exposición se hizo de forma virtual el día 2 de Marzo del 2021, en donde estuvieron los dos artistas, el rector de la Universidad de los Andes, y el antropólogo canadiense Wade Davis. Así, más que una crítica a las obras de arte, lo que resaltamos de este evento y de la exposición son las jerarquías coloniales de quién habla, qué se habla, quién tiene el conocimiento para hablar, y quién representa a quién. La presencia de miembros de la élite colombiana y de expertos ajenos a los pueblos Indígenas - y la ausencia de estos últimos - son de por sí una muestra de la posición del museo frente a las culturas de pueblos que dice homenajear.

Durante la presentación el moderador pide a Davis que diera un "contexto mítico de la exposición". Davis, como ya habíamos mencionado en el capítulo 2, enmarca las obras de arte y los pueblos Indígenas bajo su visión esencialista, romántica y multicultural, abriendo la presentación afirmando que el libro "*demuestra la belleza del patrimonio colombiano*" y que no se tratan de "*culturas del pasado, es gente que está hoy en día buscando su futuro, un futuro que hace parte del patrimonio del país*". Asimismo, sobresale la forma como el Museo Nacional manipula y distorsiona el mensaje de los artistas para promover una agenda multicultural y de apropiación de las culturas Indígenas como "patrimonio nacional". Una y otra vez, Davis recalca la capacidad *del país* para crecer y cambiar, reforzando una visión nacionalista, elitista y colonialista de la historia y del país de forma acrítica. ¿No hubiera sido más apropiado haber invitado a los miembros de los pueblos Indígenas que hablaran desde su propia perspectiva? ¿Por qué no invitó el museo a artistas Indígenas a presentar sus propias obras? ¿Qué tal una representación respetuosa, empoderadora y culturalmente apropiada en la cual los pueblos Indígenas tienen la "primera voz" para hablar de sus culturas? Además, ¿cuántos miembros del pueblo Kamëntšá y de los otros pueblos Indígenas pudieron acceder a esa charla pagando 5.000 pesos colombianos para ser "homenajeados"?

Los museos deben abordar los problemas que afectan a los pueblos Indígenas en su conjunto, es decir, abordar la violencia histórica y contemporánea, el racismo, las estructuras coloniales de producción del conocimiento y de representación de pueblos marginados, pero deben también promover el diálogo y la comprensión interculturales a través de una colaboración y alianzas reales que verdaderamente empoderen a los pueblos Indígenas. Los

museos deben equilibrar las relaciones de poder que durante décadas han desbalanceado, y no replicar palabras de moda y prácticas multiculturales de inclusión y representación engañosas, caso contrario continuarán perpetuando el colonialismo.

Las críticas de pueblos Indígenas y otros pueblos colonizados y comunidades marginadas han llevado a la construcción y negociación de nuevas relaciones de poder con museos que almacenan sus objetos (y muchas veces los cuerpos de sus Ancestros), y representan, o hacen una representación fragmentada, de esos pueblos, comunidades y personas. Muchos museos están cuestionando sus roles en el colonialismo, analizando la proveniencia de sus colecciones, reformulando sus prácticas de cuidado y exhibición, e incluyendo y colaborando con comunidades y personas Indígenas. También muchos investigadores, museólogos y curadores están trabajando para desestabilizar suposiciones Occidentales, para resaltar lo que ha sido pasado por alto, marginado, ignorado, y para desafiar las perspectivas teleológicas, la injusticia y desiguladad inherente en la creación de las colecciones y el rol de las instituciones en la colonización. Asimismo, han cuadrado sus trabajos con retos globales más amplios como la crisis climática y entablado conversaciones entre diferentes disciplinas, instituciones y contextos, valorado formas de conocimiento distintas a la Occidental, y han demostrado que no hay una sola idea de lo que es un museo y de su rol en la sociedad. (Véase Azoulay, 2019; Haeckel, 2021; Harrison & Sterling, 2021; Janes & Sandell, 2019; Kreps, 2003; Lonetree, 2012; Noack *et al.*, 2020; Onciul, 2017; Osorio Sunnucks, 2021; Osorio Sunnucks & Copper, 2022; Pitman, 2021; Reilly, 2018)

Sin embargo, históricamente, los museos han asumido una autoridad hegemónica sobre las narrativas que ellos mismo cuentan. Las tradiciones investigativas de instituciones como los museos se validan a sí mismas, reforzando su propia autoridad y poder. Por eso, cualquier plan existente para un nuevo museo, o incluso un nuevo plan para un viejo museo, debe abordar preguntas urgentes con respeto a quién debe conducir las investigaciones y cómo estas son conducidas. (Osorio Sunnucks & Cooper, 2022) Así, a pesar de las críticas que muestran que estas instituciones no abordan sus lógicas de legitimación derivadas de la Ilustración, el paradigma anteriormente aquí expuesto sigue siendo dominante. En Colombia, particularmente, hay aun un largo camino a recorrer. Los muesos permanecen largamente como instituciones que, tal como sus colecciones y exhibiciones, están en sí congeladas en el tiempo, sin disposición para

cambios profundos que transformen desde la raíz sus jerarquías y estructuras coloniales de poder y de saber - aunque cada vez más traten de transmitir el mensaje de que sí lo están - y siguen sirviendo apenas los intereses del Estado-Nación y de un pequeño grupo de individuos privilegiados y de élite. Así, como afirma Osorio Sunnucks (2021: 119) "*los museos siguen siendo, en muchos casos, espacios despolitizados que oscurecen los muchos y variados desequilibrios de poder que representan y que, posiblemente, siguen perpetuando.*"

No obstante, los museos pueden ser lugares en los cuales las personas, comunidades y pueblos cuentan sus propias historias, desde sus propias formas de ver el mundo, y a través de sus metodologías y de los elementos que verdaderamente les importan (más allá de objetos de carácter "auténtico", "único" e "histórico"). Osorio Sunnucks (2021), tal como nosotros, defiende la relevancia sociopolítica de las exhibiciones de museos basadas en culturas marginadas y epistemologías Indígenas, y que estas pueden contrarrestar el esencialismo cultural movilizado por muchos proyectos de museos en su representación acrítica de las colecciones y clasificaciones etnográficas y arqueológicas. Con respeto a esto, nos centramos específicamente en el caso del pueblo Kamëntšá, en los museos del Valle de Sibundoy, y su relación con la colonización y con la perpetuación del colonialismo.

El Museo del CILEAC

En 1933, el misionero Capuchino Marcelino de Castellví funda en Sibundoy el *Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonia Colombiana* (CILEAC) con el objetivo de crear conocimiento y aportar a los procesos de colonización y evangelización que estos desarrollaban. Castellví fue miembro activo de treinta y tres academias y de numerosas entidades científicas y, además, colaboró con otras cincuenta y tres, alcanzando una autoridad científica de renombre mundial, y participando de forma destacada en numerosos congresos científicos internacionales. (Serra de Manresa, 2018)

Aunque ubicado en una región apartada del centro de Colombia, el CILEAC logró ser considerado una institución cultural que hizo notables aportaciones en el campo de la lingüística y de la etnografía a partir de su innovador método pan-antropológico, en una época en la

cual Colombia no contaba con ningún tipo de precedente similar. A partir de este Centro, Castellví estudió cerca de noventa lenguas Indígenas de la Amazonia y elaboró un impresionante catálogo de fichas lingüísticas. El CILEAC logró desarrollar un amplio programa dirigido a un conocimiento integral de la Amazonia, a través de los estudios etnográficos, arqueológicos, artísticos y lingüísticos, y procuró también que los misioneros Capuchinos se insertaran en la cultura autóctona de la Amazonia y que prepararan excelentes colecciones etnolingüísticas y musicales, trabajos que permitieron a los misioneros obtener un conocimiento más profundo de las culturas Indígenas de forma a desarrollar su proceso de inculturación. (Serra de Manresa, 2018)

Aparte del archivo, de la biblioteca, del centro de lingüística, y de una revista (*Amazonia Colombiana Americanista*), uno de los pilares de CILEAC era su museo. (Castellví, 1938; Lucena Salmoral, 1962) Como muchos otros museos, siguió agendas coloniales que incluían un fuerte énfasis en la preservación de la cultura material y de "antigüedades", la clasificación de pueblos para facilitar su control, y la colección y estudio de minerales, fauna y flora, de forma a determinar posibles explotaciones capitalistas. Al contrario de lo que se espera hoy en día de estas instituciones, el CILEAC atendía principalmente a la comunidad de colonos y reflejaba los intereses de personas influyentes en el mundo de la investigación académica. La práctica museológica en las colonias se inició precisamente para conocer y comprender las culturas Indígenas para luego poder resignificarlas y transformarlas. Este museo fue utilizado por los misioneros Capuchinos para recopilar y organizar el conocimiento sobre los diferentes pueblos Indígenas bajo su control en Colombia. Específicamente, los objetos recolectados estaban destinados a ayudar en su experiencia evangelizadora. En concreto, en el caso de los misioneros Capuchinos, el museo se utilizó en lo que llamaron inculturación. No obstante, como ya analizamos en el capítulo 2, era primero necesario saber para después dominar. La evangelización y la colonización estuvieron entonces necesariamente asociadas a la investigación antropológica, lingüística, artística y, por ende, a los museos, en donde se albergan los materiales a ser estudiados. El museo del CILEAC contenía objetos muy diversos procedentes de todos los pueblos Indígenas de los territorios de la Amazonia, incluyendo máscaras, trajes, armas, cerámica, cestería, talla, e incluso cráneos humanos. (Lucena Salmoral, 1962: 371) Así, los Capuchinos

recogieron obras que fueron la brecha para penetrar el cristianismo desde las propias culturas Indígenas, y buscaron en la iconografía Indígena elementos armonizables con la narración bíblica para evangelizar más fácilmente a los pueblos Indígenas. (Serra de Manresa, 2011)

Un buen número de misioneros Capuchinos fueron particularmente sensibles a la museología, participando en reconocidas exposiciones internacionales como la Exposición Misional Universal de Roma en 1925 y la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. (Serra de Manresa, 2018) Los Capuchinos mostraron también interés en procesos académicos de manera a legitimar sus métodos de trabajo, y lo demostraron con la publicación de monografías específicas sobre las culturas Indígenas. En 1940, el CILEAC funda la revista *Amazonia Colombiana Americanista*, una pequeña revista de periodicidad semestral, que se convierte en el órgano oficial y portavoz de esta institución. (Lucena Salmoral, 1962: 369) Aunque notoriamente sesgados, aún hoy en día los misioneros afirman que "*los estudios publicados en la revista Amazonia Colombiana Americanista son un irrebatible y elocuente testimonio de la defensa y estudio de la cultura indígena en la Amazonia colombiana efectuada por los frailes Capuchinos*." (Serra de Manresa, 2018: 110) Asimismo, los trabajos de investigación promovidos por los misioneros contaron con el reconocimiento de eminentes americanistas como Paul Rivet (que una temporada fue director del Instituto Etnológico Nacional de Colombia), Félix Restrepo (rector de la Pontificia Universidad Javeriana), Guillermo Fischer (presidente de la Sociedad Colombiana de Estudios Arqueológicos y Etnográficos), Jorge Álvarez Lleras (presidente de la Academia Colombiana de Ciencias), así como otras personalidades del mundo cultural americano. (Serra de Manresa, 2018) Como indicamos en el capítulo 2, Gregorio Hernández de Alba, uno de los predecesores de la antropología y arqueología en Colombia, indicó que los estudios desarrollados en el CILEAC estaban creando las fundaciones para una firme y completa nacionalización de los pueblos Indígenas de la región. Así, si los predecesores de la antropología, la arqueología y los museos profesaron tales puntos de vista sobre los pueblos Indígenas y sobre el rol de los museos en la colonización, ¿qué podríamos haber esperado de tales disciplinas e instituciones?

El hecho de que el CILEAC haya sido fundado el día 12 de Octubre y de que Sibundoy fue el lugar a partir del cual el prefecto

apostólico coordinó la acción evangelizadora y educativa de los territorios del Putumayo, Caquetá y Amazonas, también establece una correlación entre iglesia, misioneros, Estado, academia y museos en la empresa colonial y en la Conquista. Estas instituciones trabajaron entonces en un mismo sentido y con el mismo objetivo: la colonización del tiempo-espacio y del conocimiento. Por ende, los objetos de la colección del CILEAC fueron localizados, identificados y coleccionados para ser utilizados al servicio de la obra misionera, no para "salvar" las culturas Indígenas. En este sentido, lo museos están también directamente conectados con la explotación, el saqueo y la destrucción de sitios sagrados, de objetos y de las culturas de los pueblos Indígenas.

Ingenua o acríticamente, cuando no ignorantemente, a menudo se asume que estos procesos de investigación y musealización "salvaron" las lenguas y culturas de los pueblos Indígenas. Se consideraba que las lenguas y culturas de los pueblos Indígenas eventualmente desaparecerían "con el tiempo" y por el "contacto" con la cultura Occidental y, por lo tanto, conservar objetos en museos fue la forma de responder a ese desaparecimiento. Esta visión era compartida incluso por Alberto Juajibioy Chindoy, quien afirmó que el museo del CILEAC era una "*verdadera joya de civilizaciones pasadas o que están a punto de desaparecer*". (1963: 117) Sin embargo, el propósito de este museo fue más bien de recolectar y albergar el trabajo de los misioneros y de legitimar los conocimientos que adquirieron, y no de preservar y valorar las culturas Indígenas. Además, cabe señalar que los objetos que se encuentran en los museos no representan a los pueblos Indígenas como tal, sino que son solo los elementos de aquellas culturas que los misioneros creían que debían conservarse porque los ayudaban en su misión. Por otro lado, no dudaron en rechazar y destruir lo que consideraban inmoral, nocivo e inútil en el proceso de incorporación de los pueblos Indígenas a su idea de civilización. (Serra de Manresa, 2011: 558) No es casual, por tanto, la relación entre el riesgo que presenta la lengua y la cultura Kamëntšá de desaparecer y su ubicación en el epicentro de la misión Capuchina.

Curiosamente, esta perspectiva ingenua se mantiene en la mentalidad de los misioneros. Por ejemplo, al visitar el Monasterio e Iglesia de la Concepción en Bogotá, el misionero Capuchino nos recibe con un objeto recientemente recolectado en la Amazonia, quejándose de que las personas no conocían su significado. ¿Habrá olvidado o desconoce el trabajo realizado por sus antecesores?

¿Desconoce que la colonización y evangelización que siguen practicando involucra el corte con los significados de esos objetos?

Después del fallecimiento de Castellví, el CILEAC fue trasladado para Bogotá, precisamente para el Monasterio de la Concepción, en donde permanece una gran parte de sus publicaciones y archivos. Sin embargo, la colección del museo fue enviada para el Museo Etnográfico Andino-Amazónico de Barcelona, institución perteneciente a los misioneros Capuchinos, la cual es usada para contar la historia de los misioneros en la región y su labor evangelizadora. En la colección del museo se encuentra un importante y único manuscrito sobre música de los pueblos Indígenas, así como obras de arte fabricadas a partir de materiales endógenos de la región amazónica que fueron entretanto remplazados por plásticos para servir los intereses de grandes empresas colombianas como Artesanías de Colombia.

Fig. 71 - Museo Etnográfico Andino-Amazónico, Barcelona. © Jully Acuña, 2021.

El Museo de Sibundoy

El Museo de Sibundoy fue el lugar en donde empezamos nuestra investigación y en donde dimos los primeros pasos en el proceso colaborativo y curatorial que aquí analizamos. El Museo de Sibundoy se encuentra en el Centro Cultural Camilo Crous, en Sibundoy, es administrado por el gobierno local y está incluido en la Red Nacional de Museos de Colombia. Su colección es una combinación de objetos recolectados por misioneros, colonos, saqueadores, algunos hallazgos fortuitos de la población, y de algunos objetos fabricados por artistas Kamëntšá, sobre todo relacionados con el Bëtsknaté, y también docenas de urnas con Ancestros del pueblo Kamëntšá (por lo menos 11 personas).

La colección del museo está expuesta casi arbitrariamente y descontextualizada. Los objetos del pueblo Kamëntšá y otros saqueados de la región se entrecruzan con animales disecados, mariposas e insectos, muestras de rocas y fósiles, instrumentos musicales y de caza, y una serie de aparatos tecnológicos que ya no se usan (máquinas de escribir, proyectores de diapositivas, radios, computadoras, etc.). En el caso de las urnas de los Ancestros, están simbólicamente ubicadas en una plataforma inferior del museo, en compartimientos que anteriormente fueron jaulas para gallos de pelea. En una esquina se encuentra la representación de una tumba de pozo y cámara, imperceptible para la mayoría de los visitantes.

En este sentido, el Museo de Sibundoy se asemeja más a un "gabinete de curiosidades" que propiamente a un museo. La mayoría de los objetos en los gabinetes de curiosidades fueron coleccionados por individuos como soldados, exploradores o misioneros que descubrieron que podían complementar sus ingresos vendiéndolos a coleccionistas adinerados. A medida que se desarrollaban las colecciones, se hacían arreglos con viajeros, administradores coloniales y misioneros para recolectar y enviar material desde el exterior con el fin de aumentar la oferta disponible para el estudio y para atraer visitantes. Los orígenes de la colección del Museo de Sibundoy remontan entonces al saqueo, al coleccionismo y al genocidio cultural en el Valle de Sibundoy.

El Museo de Sibundoy heredó también algunos objetos del CILEAC. Incluso sus estantes parecen ser los mismos que se observan en fotografías del museo del CILEAC publicadas en la revista *Amazonia Colombiana Americanista.* El museo incluye también por lo

menos un objeto recolectado por el arqueólogo y político ecuatoriano Jacinto Jijón y Caamaño.

La relación entre los orígenes del museo y el coleccionismo es bastante problemática ya que este último ha sido uno de los grandes impulsores de la destrucción de lugares sagrados del pueblo Kamëntšá. Uno de los grandes impulsores del coleccionismo y del saqueo fue un individuo llamado Luciano Rosero, quien a lo largo de su vida recolectó miles de objetos, muchos de ellos provenientes de Uaman Tabanok. Una pequeña parte de estos objetos permanecen en Sibundoy mientras que el resto de la colección se encuentra en el Museo Rosero, en la ciudad de Pasto. El imaginario colonial de El Dorado ciertamente estuvo presente en la mente de personas como el señor Rosero quien afirmó a un periódico local, en un momento en que ya tenía una colección considerable, que "todavía estaba buscando su Dorado". Esta práctica eventualmente condujo a la creación de grupos de personas, entre ellos muchos individuos Kamëntšá con un amplio conocimiento del territorio, que saquearon tumbas de sus Ancestros con la esperanza de encontrar oro y de vender esos objetos a coleccionistas como el Sr. Rosero.

En este sentido, los orígenes del museo están también relacionados con la forma como la arqueología creó una discontinuidad entre las culturas "precoloniales" y los pueblos Indígenas actuales. Esta disrupción temporal es evidente en el Museo de Sibundoy a través de la catalogación de los objetos y cuerpos retirados de las tumbas Kamëntšá como "precolombinos", de las ofrendas como "ollas", y de la exhibición de los restos humanos de los Ancestros. El museo coloca el pueblo Kamëntšá en la vitrina y en el pasado, y restringe su cultura milenaria a unos objetos que ya no se usan, alimentando la idea de que el pueblo Kamëntšá no tiene cualquier relación con los antiguos habitantes del Valle de Sibundoy - pero que a la vez está en el pasado. Esta representación del pueblo Kamëntšá es producto de un lenguaje racista que desacraliza y deshumaniza los cuerpos Indígenas, que los transforma en simples objetos de curiosidad, y que devalúa y deslegitima el conocimiento Kamëntšá. Por ende, el Museo de Sibundoy no es una excepción en la relación existente entre el genocidio cultural y los misioneros, académicos y el Estado colombiano.

La fundación del Museo de Sibundoy está relacionada con los intereses de élites locales. Pero lo importante aquí es como este es

manejado hoy en día y la representación que hace del pueblo Kamëntšá y de la historia de la región. Es también importante destacar que la protección de la colección es, de acuerdo con la alcaldía de Sibundoy, responsabilidad del Ejército de Colombia, la institución encargada de la protección del "patrimonio nacional" en las áreas apartadas del país. Por lo que pudimos constatar, esta "protección" se hace con la toma de una fotografía del museo que es enviada al Ejército para demostrar que la colección se mantiene en el mismo estado.

Actualmente, el museo no cuenta con un responsable, director o curador, siendo que sus puertas las abre la persona encargada de la biblioteca municipal, ubicada en el mismo centro cultural. Por esta razón, el museo ha estado inactivo y ha funcionado mayormente como un depósito de "cosas viejas", sin contexto, ni información ni compromiso público. Su espacio se utiliza a menudo para otras actividades organizadas por la biblioteca o por la alcaldía, ninguna de ellas remotamente conectada con su colección. Así, este museo poco o nada ofrece a la comunidad local y sus principales visitantes son los pocos turistas que llegan a Sibundoy curiosos por conocer más sobre el pueblo Kamëntšá. Durante meses de trabajo en este museo, pudimos observar como funciona sobretodo como espacio de transición entre la biblioteca y los baños, para guardar bicicletas y secar los paraguas, o para talleres y presentaciones de instituciones gubernamentales. Recientemente, el museo ha también acomodado una nueva colección de carrozas del Carnaval de Negros y Blancos, celebración que ha crecido en los últimos años debido a la gran cantidad de colonos que llegan desde la región de Nariño, y consecuentemente, esta celebración va paulatinamente ganando relevancia en el Valle de Sibundoy y silenciando y marginalizando la cultura Kamëntšá. Este fenómeno ha incluso llevado a que investigadores indiquen - erróneamente - que esta celebración es una de las principales festividades del pueblo Kamëntšá. (véase Garzín Chivirí 2021)

Específicamente, el Museo de Sibundoy pone en evidencia que la mayoría de museos, sobre todo con colecciones arqueológicas, son un conjunto de meros salones en los cuales se colocan objetos catalogados bajo estrictos entendimientos y ordenados según cronologías, función o región. Infelizmente, como afirma Obrist (2015: 10), "*para la mayoría de los arqueólogos, esto es lo poco que saben decir acerca de un objeto*." Imponer esta idea de museo en el contexto

de un pueblo Indígena es perpetuar prácticas colonialistas y seguir imponiendo una visión ajena del mundo, de arte y de cultura y, además, negligenciar y deslegitimar una cosmovisión, conocimientos y prácticas distintas.

Fig. 72 - Museo de Sibundoy. © Jully Acuña, 2017.

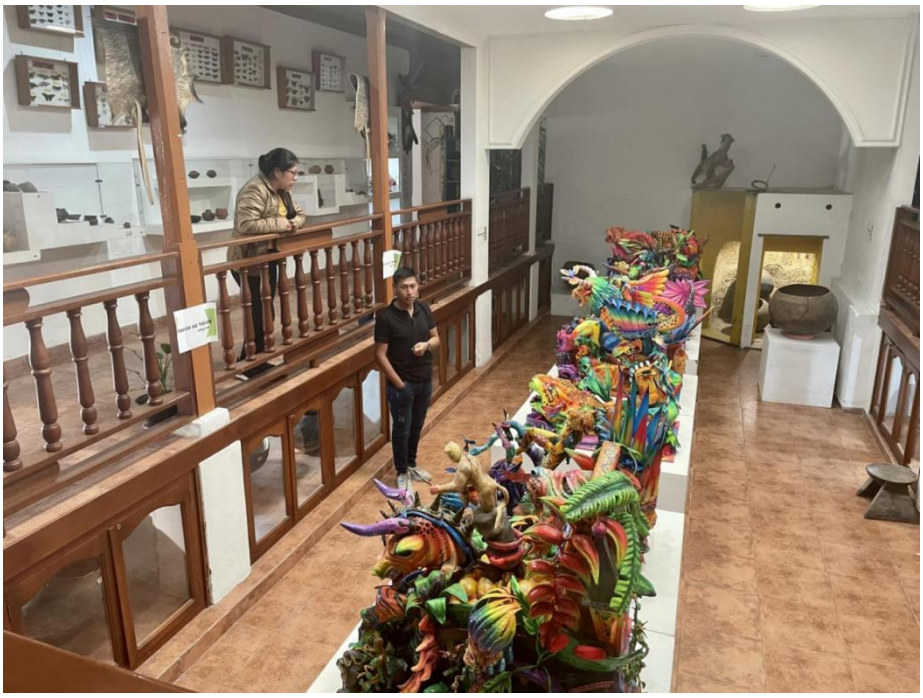


Fig. 73 - Museo de Sibundoy. © Jully Acuña, 2022.

Asimismo, una vez al año, durante el Bëtsknaté, el único día en que el pueblo Kamëntšá tiene relevancia para las escuelas locales, los estudiantes son enviados al museo para "aprender" acerca de esta celebración. Sin embargo, lo que se puede observar en este espacio es abandono, enajenación y un desinterés completo por la cultura Kamëntšá. Así, este museo está desvinculado de la sociedad y de responsabilidades para con esta. El Museo de Sibundoy se limita a la idea de la "conservación del patrimonio", de que guardar y exhibir objetos en vitrinas contribuye a la preservación cultural.

Entre los varios problemas del museo mencionados específicamente por el pueblo Kamëntšá, encontramos la falta de información o información errónea, la inaccesibilidad y la inactividad, el irrespeto por los Ancestros, y el olvido de la historia y memoria del pueblo Kamëntšá:

"*No informa sobre el saqueo ocurrido en nuestro territorio ni tampoco sobre la prohibición de exponer ante el público los restos humanos de nuestros mayores que se encuentran en las urnas.* (…) *En mi infancia había visitado este espacio para una consulta en la biblioteca, pero jamás volví porque sentí que este lugar era solo para*

los šquená [no-Indígenas].” (Silvia Jamioy Juajibioy, 20 de enero, 2020)

“*Las personas que brindan la información no cuentan con el conocimiento real del significado de los elementos pertenecientes al pueblo Kamëntšá.*” (Pilar Jacanamejoy, 20 de enero, 2020)

“*Me sentí triste al ver el lugar abandonado y a nuestros Ancestros sin ninguna importancia*.” (Concepción Dejoy, 20 de enero, 2020)

“*Cuando entramos por primera vez en el museo sentimos todo muy frío y a la vez una energía muy pesada*.” (Sindy Ortega Juajibioy, 20 de enero, 2020)

“*Consideramos una falta de respeto cuando observamos las vasijas de barro exhibidas con los restos humanos y teniendo total desconocimiento de su lugar de origen*.” (Sandra Mutumbajoy, 28 de julio, 2022)

“*Lo más triste fue entender porqué en el museo aún se exhiben restos humanos de mayores, sabedores y sabedoras como cualquier objeto de demostración, omitiendo la acción de cómo fueron llevadas y trasladados a vitrinas o mostradores como lo hacen en este Museo. Hoy para nosotros este espacio es un lugar de respeto, aún con la impotencia de no poder regresar a su lugar de origen donde fueron saqueados. Es lamentable, como los elementos que están en el museo pierden su vida o función real cuando pasan a vitrinas o están colgados y dice ‘no tocar’; o cuando se habla de un pueblo en pasado sabiendo que aún existe*.” (Milena Aguillón Chindoy, 28 de julio, 2022)

Así, los objetos del Museo de Sibundoy se consideran “muertos” pues no tienen ninguna función para las personas Kamëntšá ya que están completamente fuera de contexto y no sirven a las necesidades del pueblo, tales como transmitir el conocimiento asociado con estos objetos a las generaciones jóvenes, o funcionar como mediadores con los Ancestros. Albergar objetos en los museos puede privarlos del uso cultural esencial y de las interacciones sociales y, por lo tanto, parecer desprovistos de vida. Como ha señalado Londoño (2012), los objetos (que son más que “objetos”, son “seres vivos”) son mediadores y funcionan como vasos comunicantes con los cuales es posible acceder al conocimiento, y forman parte de una red de relaciones en la cual participan interactuando recíprocamente con seres humanos, animales,

plantas y otros objetos, todos los cuales se cuidan mutuamente. Sin embargo, los museos desconectan los objetos de esa red de relaciones y los convierten en cosas que pueden ser exhibidas. En este proceso, pasan a ser evidencias del pasado y no elementos activos en las relaciones y en el conocimiento Indígena. Como cuestiona Didier Houénoudé (en Savoy *et al*., 2021: 42), "*por que razón pondríamos a un Ancestro detrás de una vitrina? No tiene sentido! Poner un objeto en un escaparate es congelarlo completamente mientras este está vivo*."

Debemos entonces repensar los museos pues la forma como estos fueron introducidos en las colonias Europeas a la vez distorcionaron la forma como se ven y entienden los "objetos" y las culturas. En este contexto, es imperativo que el museo reconozca que los pueblos Indígenas tienen diferentes interpretaciones del "patrimonio cultural" y de cómo se deben proteger y preservar los objetos, y de quién tiene la legitimidad y el conocimiento para lidiar con ellos. Estos se alejan mucho de los conceptos Occidentales centrados en la materialidad, la estética y la "autenticidad". Los pueblos Indígenas no ven necesariamente la conservación de objetos como una práctica relevante y, a menudo, los objetos se dejan perecer o son destruidos como parte de su rol en el ciclo de vida-muerte-vida. Tales enfoques son comunes, como lo demostró el artista Kwakwaka'wakw Beau Dick en 2012 cuando retiró 40 máscaras de su galería y las llevó de regreso a su lugar de origen para un baile final y la consiguiente quema ceremonial[77]. Esta "destrucción" es vista como un renacimiento y una responsabilidad de las siguientes generaciones para tallar nuevas máscaras, manteniéndose así sus conocimientos vivos.

Así, guardar objetos culturalmente importantes en museos no contribuye a su conservación y uso, sino que refleja apenas una forma Occidental de entender la materialidad, el arte y el pasado, y que esta no es aplicable a una cultura como la Kamëntšá pues, en este caso, el museo elimina la carga ritual y espiritual que tiene el objeto. Así, y sin sorpresas, el Museo de Sibundoy ignora por completo la existencia de prácticas Kamëntšá para el cuidado de los objetos y de los Ancestros, que podrían sentar las bases para formas culturalmente apropiadas de gestión cultural, y transforma a la comunidad en un receptor pasivo de conocimiento en lugar de practicantes activos, ya que solo los

[77] Véase: www.documenta14.de/en/artists/13689/beau-dick.

"expertos", es decir, los profesionales certificados por el Estado, tienen el derecho y el conocimiento para usar y cuidar el "patrimonio" y la capacidad de educar adecuadamente al "público". Este enfoque limitado omite una serie de otras experiencias sociales y culturales. En consecuencia, es natural que a los mayores Kamëntšá les preocupe que hoy en día, los jóvenes en particular, se están convirtiendo en observadores en lugar de practicantes.

En este sentido, el Museo de Sibundoy "*camina sonámbulo hacia el futuro*" (Janes & Sandell, 2019: 1) bajo un supuesto sentido de neutralidad que niega una visión más amplia para los museos y la oportunidad para que estos alcancen su verdadero potencial y sean útiles a la sociedad. También es evidente, como es lógico, que no hubo participación, consulta o consentimiento del pueblo Kamëntšá en la creación de un museo que exhibe (fragmentos de) su cultura y sus Ancestros de forma deshumanizada. Así, el Museo de Sibundoy representa el silenciamiento de la historia, del conocimiento, de lengua y del pueblo Kamëntšá. Esta fue la razón por la cual desaconsejamos al Centro de Excelencia Santo Domingo para la Investigación sobre Latinoamérica, el Museo Británico, institución que financió parcialmente nuestro proyecto de investigación en el museo[78], enviar una misión para preservar la colección del Museo de Sibundoy. Argumentamos que tal proyecto de conservación no resolvería el estado de abandono y descuido del museo. Con el paso de los años, los objetos volverían al deplorable estado de conservación y exhibición en que se encuentran ahora. Además, el museo tiene otros problemas como daños estructurales severos y falta de medidas de seguridad que en el futuro podrían poner en peligro todo el trabajo realizado por el conservador del Museo Británico. Esto no significa que no estemos de acuerdo con los trabajos de conservación. Simplemente no podemos concebir un museo sin un significado, una misión y un propósito en la sociedad. Alojar objetos culturalmente relevantes es solo la mitad de la imagen. Este proceso tiene que beneficiar a la comunidad.

Claramente, los museos no son neutrales, sino que preservan una versión de la historia. Desde sus orígenes en el coleccionismo o en el trabajo de investigación de los misioneros (por lo menos en el caso del Museo de Sibundoy y del CILEAC), hasta los días de hoy, los museos

[78] Véase: www.sdcelarbritishmuseum.org/projects-es/bengbe-benacheng-nuestros-caminos-gestion-colaborativa-del-patrimonio-cultural-del-pueblo-camentsa/?lang=es.

de una manera general en poco o nada abogan por el cuidado de las culturas, a no ser que se trate del cuidado por los intereses de los Estados-Nación, de sus instituciones y de sus expertos. Así, de cierta forma, son sitios peligrosos[79], de olvido y de violencia, más que de cultura, diálogo y conocimiento. La forma en que se construyen las exhibiciones generalmente asume una audiencia privilegiada, una pasatiempo agradable, y una visita nostálgica que evoca una versión romántica y grandiosa del pasado. El origen de las colecciones y las circunstancias que rodean su adquisición se consideran secundarios al valor de permitir que el público acceda a la "historia". Para personas Indígenas y de comunidades marginalizadas, los museos simbolizan trauma, robos históricos y injusticias perdurables. Así, detrás de cada objeto que para el mundo Occidental y el saber experto son "obras de arte", para los pueblos colonizados, verlos descontextualizados y desacralizados en exhibiciones, son recordatorios del colonialismo y "*testigos tóxicos de prácticas genocidas*". (Deliss, 2021: 57)

Descolonizando los Museos

Nuestro concepto de descolonización, específicamente en relación a los museos, se basa en la transición de la noción de los museos como propietarios de objetos a custodios con responsabilidades sobre las comunidades a las cuales esos objetos originalmente pertenecieron (y a las cuales deberían pertenecer). En este sentido, descolonizar implica cuestionar y deshacer las prerrogativas de los museos, el supuesto carácter universal del "patrimonio", y hacer que los museos acepten su pasado y su relación especial con los pueblos Indígenas mientras estos continúan luchando por una mayor autodeterminación y control sobre su propia cultura. (Kreps, 2003: 80) En el marco de la descolonización, esta responsabilidad es de generar relaciones apropiadas, inclusivas y empoderadoras, que aborden los impactos del colonialismo sobre los pueblos Indígenas, busquen la justicia social y se dejen de exhibir las culturas y cosmovisiones de los pueblos Indígenas como objetos exóticos y curiosidades, sino que estas se reconozcan como formas legitimas de ver el mundo. Por lo tanto, los museos deben ser reinventados, repensados, y escrutinados desde la raíz, es decir, desde

[79] Véase: https://blog.tepapa.govt.nz/2018/10/19/museums-are-dangerous-places-challenging-history/?cn-reloaded=1.

la práctica de coleccionar y exhibir objetos, pues estas no tienen sentido para la mayoría de las culturas, y tampoco es así que se ven los objetos porque estos, primero que todo, tienen vida y son mediadores. Un enfoque descolonial crea las bases para un espacio de aceptación de las cosmovisiones y conocimientos Indígenas, que son fundamentales para el pensamiento crítico sobre lo que significa la descolonización de los museos. (McFadzean *et al*., 2019: 263)

Recientemente, varios investigadores y museos han repensado su rol en la sociedad impulsados por movimientos descoloniales y activistas que buscan la igualdad, la justicia social y reparaciones históricas. Así, se han desarrollado nuevas propuestas que buscan transformar los museos y dar visibilidad a personas y pueblos colonizados y marginalizados, y que han sido dejados de parte por la narrativa dominante de los museos. Estas propuestas incluyen nuevas metodologías de trabajo y de co-curaduría, el desarrollo de principios éticos que respetan los derechos de los pueblos y comunidades, el retiro de exhibición de los restos humanos y su restitución y repatriación, la apertura de espacios restringidos para la ejecución de prácticas rituales, y estrategias innovadoras de cuestionamiento, de participación, de inclusión y representación que buscan empoderar a las comunidades y pueblos y dar visibilidad a los problemas que los afectan. (Véase, por ejemplo, Basu & de Jong, 2016; Fisher, 2013; French, 2020; Haeckel, 2021; Harrison & Sterling, 2021; Hopkins, 2017; Isaac, 2016; Janes & Sandell, 2019; Lonetree, 2012; Longoni, 2019; McGeough, 2012; Noack *et al*., 2020; Onciul, 2017; Osorio Sunnucks & Cooper, 2022; Osorio Sunnucks, 2021; Pitman, 2021; Procter, 2021; Reilly, 2018; Thompson, 2017; Turner, Gibson & Gimenez-Delgado, 2021)

Sin embargo, en muchos países e instituciones los cambios son puntuales, de carácter circunstancial, y dependen de la visión e iniciativa de los curadores pero no necesariamente de la institución. En Colombia estas discusiones y transformaciones escasamente se han dado, sobretodo en museos estatales. Específicamente en el Valle de Sibundoy y con el pueblo Kamëntšá (e Inga), Pérez Benavides (2020) desarrolló un proceso que denominó de "museología social" y que indicó ser el paso para descolonizar los museos. Sin embargo, este trabajo no fue realizado en el Museo de Sibundoy sino en algunos cabildos. Este proceso se centró en la interpretación comunitaria de fotografías tomadas por misioneros de manera a encontrar una perspectiva Kamëntšá y sus contrastantes relatos y resignificaciones,

que después fueron exhibidos a la comunidad. No obstante, en este proyecto curatorial, deducimos de su publicación, Pérez Benavides se limitó a trabajar con las personas Kamëntšá para cuestionar y resignificar las fotografías pero no contribuyó al entendimiento del por qué de la creación de esas imágenes durante la colonización, o de lo que en ellas está en realidad representado. Simplemente se resaltaron aspectos que ya se dan por sentados como las expresiones y posturas de las personas fotografiadas, o que estas representan la imposición de una nueva lengua, religión y cultura, sin analizar con el pueblo las razones y estrategias de colonización, y de cómo el colonialismo permanece y se perpetua en la contemporaneidad, tanto en Colombia como en las instituciones Kamëntšá, incluyendo el Cabildo e instituciones de educación "propia". En otras palabras, este proceso no contribuyó al empoderamiento del pueblo Kamëntšá, ni repensó ni transformó la museología.

Esto demuestra una falla fundamental en un proceso que dice ser descolonizador que es, primero que todo, entender la colonización y el colonialismo, sus maquinarias, jerarquías, estructuras y estrategias, entendiendo que los museos y archivos fueron y son parte inseparable de estas. Consecuentemente, Pérez Benavides ignora que las fotografías que representan a personas Kamëntšá trabajando fueron tomadas con el objetivo de demostrar que estos ya se estaban transformando en "ciudadanos útiles", y no simplemente representaban *la diferencia* con escenas de la vida cotidiana y "costumbres" del pueblo Kamëntšá. (Pérez Benavides, 2020: 80) Como hemos demostrado, muchas de esas "costumbres" son en realidad introducciones y transformaciones impuestas por los misioneros. En detrimento de una tradición Kamëntšá como la *enabuatëmbán*, la fotografía analizada por Pérez Benavides (2020: 79) representa, desde la visión de los misioneros, que el pueblo Kamëntšá ya se estaba "civilizando" y siendo productivo. Así, tal fotografía podría muy bien representar la construcción de una escuela, capilla, o casa de un misionero a través de trabajos forzados en los cuales, como muchos mayores recuerdan, se recibían poco más que alimentos o algunos objetos. En el caso de las mujeres, estas muchas veces tenían que sujetarse a ataques sexuales.

Al contrario de una verdadera descolonización, en la cual la colaboración se realiza desde la raíz del proceso y lleva a transformaciones concretas y a la desconstrucción de jerarquías de poder y conocimiento, en este caso, el equipo de investigadores creó

un guión curatorial *en diálogo con* hombres y mujeres Indígenas. (Pérez Benavides, 2020: 82) Así, desde el principio los investigadores determinaron lo qué es curaduría y qué el producto de su trabajo sería una exposición, con su diseño museológico y museográfico, simplemente teniendo en cuenta la paleta de colores, elaboración de textos, selección de imágenes y propuesta visual con elementos de la cultura Kamëntšá. (Pérez Benavides, 2020: 85) Sin embargo, el proceso y el resultado no pasan de una exposición y tampoco se empoderaron los participantes en el desarrollo de sus habilidades y conocimientos, sino que fueron miembros de la Universidad Javeriana quienes desarrollaron la curaduría y después la debatieron con los participantes. (Pérez Benavides, 2020: 85) Aunque se tuvo en cuenta a la comunidad, esta se limitó a seguir las instrucciones de los investigadores en la creación de una exposición museológica con énfasis en objetos y en lo visual, para transmitir los resultados de los talleres, sabiendo de antemano la importancia que tiene la lengua y oralidad Kamëntšá, algo que cualquier Kamëntšá transmite a una persona ajena al pueblo si le es dada la oportunidad de hablar y de ser escuchada.

Así, el trabajo "colaborativo" a que Pérez Benavides se refiere corresponde solamente a las "visualidades propias" y "estéticas locales" que emergieron con la exposición y, según la investigadora, es también aquí que emergen los procesos de descolonización del museo. (Pérez Benavides, 2020: 90) Nuestra opinión es que estas "visualidades propias" y "estéticas locales" no resignifican la idea de museo ni lo transforman, simplemente lo decoran. Acompañar las fotografías analizadas por la comunidad con flores, símbolos, pinturas u objetos Kamëntšá, no transforma la idea de museo y curaduría Occidental, la refuerzan. Por supuesto, esos objetos fueron escogidos por las personas Kamëntšá porque tienen una importancia simbólica, espiritual y afectiva, y se relacionan con, o resultan de, su conocimiento. Sin embargo, estos aspectos se pierden y desvalorizan cuando son usados simplemente como decoración. El énfasis en el texto, en la materialidad, en la visualidad y en la estética, en donde las personas son insertadas casi que forzosamente en un espacio Occidental, no genera una propuesta curatorial y museográfica "propias", como reclama Pérez Benavides (2020: 90), sino una exposición típicamente Occidental, ahora con un "toque indígena",

como se mencionó en relación a este trabajo[80] - nosotros diríamos que fue un toque multicultural.

En este sentido, este proyecto no provocó cambios ni desafió la concepción de la comunidad en general sobre los pueblos Indígenas, sobre la historia "oficial" y sobre la fotografía. Tales exhibiciones, aunque puedan fortalecer el sentido de pertenencia de la comunidad, hacen poco más que entretenerla, no traen nada de nuevo en términos museológicos y curatoriales, ni confrontan ni desafían a la comunidad de colonos a repensar su posición opresiva. Cómo puede, además, un proyecto denominarse "descolonizador" si, una vez más, se posicionan a los pueblos Inga y Kamëntšá como uno solo - la homogenización colonial que ya abordamos - usando elementos materiales y territoriales que se comparten, ¿pero ignorando las diferencias culturales, lingüísticas, históricas y espirituales entre los dos pueblos? Además, problemáticamente, el trabajo y colaboración terminaron con el montaje e inauguración de las exposiciones. (Pérez Benavides, 2020: 90) Un trabajo museológico que se dice colaborativo y descolonizador no puede terminar sin la participación de la población en la exposición ni sin su retroalimentación. Esto puede indicar que el impacto social y transmisión de conocimiento a la comunidad en general no eran una prioridad. También problemático es el hecho de que las personas Indígenas son incluidas como colaboradoras y asistentes de investigación pero no aparecen como autores intelectuales de la publicación. Uno de los puntos fundamentales de la descolonización académica es citar o incluir como co-autoras las personas con quien se trabaja, sean académicas o no, de lo contrario, están siendo usadas apenas como informantes, un proceso típicamente colonial.

Por ende, aunque la colaboración de los museos o investigadores con las comunidades es vista como implícitamente benéfica, lo que se considera un "beneficio" para los primeros, no necesariamente lo es para los segundos, sobretodo cuando se espera que estos trabajen de forma voluntaria y aporten su conocimiento a cambio de "representación", pero quedan en el olvido, no son nombrados, ni tienen la posibilidad de desafiar el museo o la visión de los investigadores. (Onciul, 2017: 219-220) Consecuentemente, como afirma Taylor (2020: 102), la mayor parte de lo que se conoce bajo el nombre de "descolonización" es simplemente adoptar una visión de

[80] Véase: www.javeriana.edu.co/pesquisa/las-diferentes-historias-que-cuentan-las-fotografias-2/.

denuncia típicamente Occidental de las disciplinas académicas y de los museos, porque reproducen irremediablemente prácticas colonialistas que exotizan y excluyen a los pueblos Indígenas. Como vemos, lo que es descolonización, en el caso específico de los museos, requiere mucho más reflexión y transformaciones de fondo, no la simple colaboración e "inclusión", sino de que las comunidades marginadas y pueblos Indígenas tengan la autoridad en la toma de decisiones, la primera voz para hablar de sus culturas, y que la práctica museológica y curatorial se haga desde sus ontologías, epistemologías y metodologías. Esto implica también entender qué es el colonialismo y cómo este se perpetua en la actualidad y se entraña fácilmente en los museos y procesos de investigación colaborativos. En fin, se requiere el repensar de todo aquello que es el museo, desde sus estructuras de poder a la fijación fetichista en los objetos.

Descolonizando el Museo de Sibundoy

Un proceso que busque descolonizar el museo no puede enfocarse unicamente en la "representación" e "inclusión", sino que tiene que generar acciones concretas para transformar la producción y transmisión del conocimiento. En este sentido, nuestro proyecto de museología con el pueblo Kamëntšá en el Museo de Sibundoy no siguió los conceptos Occidentales que consideran que el patrimonio son los grandiosos monumentos y objetos de valor estético, cuya conservación se basa en nociones de autenticidad, y que las comunidades deben ser "educadas" por profesionales entrenados para que ese patrimonio se transmita a las nuevas generaciones. (Smith, 2006)

En una primera fase (2017-2018), en colaboración con varias personas, entre jóvenes, niños y niñas, y mayores Kamëntšá, se trabajó a partir del concepto de *asequibilidades descoloniales* (Basu & De Jong, 2016) y de escuchar el archivo (Campt, 2017) para comprender cómo el pueblo Kamëntšá se relaciona con la colección y el pasado, y cómo este juega un papel fundamental en la construcción de la identidad comunitaria actual y el sentido de pertenencia a su territorio. Nuestra investigación utilizó prácticas artísticas y etnográficas para abordar críticamente el museo, la interpretación de los sitios arqueológicos y sagrados, y el concepto de territorio y origen Kamëntšá, así como para desafiar los preceptos coloniales en el arte y las tradicionales prácticas arqueológicas y museológicas, y generar un

diálogo intercultural e intergeneracional muy necesario.

El trabajo con artistas Kamëntšá en el museo tuvo el objetivo de construir una crítica de la colección y de la institución y su narrativa, pero más importante, de repensar el significado de la colección, qué se debe y puede exhibir o no, quién tiene el conocimiento y legitimidad para hablar sobre esos "objetos", y qué métodos se deben usar para hablar sobre la cultura Kamëntšá, su historia y su lucha.

Los museos hacen que sus visitantes observen las culturas Indígenas desde un lente Occidental que categoriza los objetos, el arte, la ritualidad y espiritualidad de una forma que ignora y desecha la visión de los pueblos Indígenas. La creación de obras por parte de artistas Indígenas en relación con la colección del museo permite generar cuestionamientos, repensarla, y resaltar perspectivas no visibilizadas en el museo. Cómo indica la artista Meghann O'Brien (Kwakwaka'wakw y Haida) (Hellson, 2020, min 23:02), se pueden "*usar formas de arte para hablar sobre esas partes importantes del proceso, la calidad y la importancia de los materiales, en lugar de simplemente decir 'aquí está la cosa' al final. Cuando hablamos de nuestro propio trabajo, hablamos de él como pasado, presente y futuro.* (…) *Los objetos son esta forma visual de comunicación de nuestros antepasados con los que podemos interactuar hoy. Mucha gente ha comenzado a hablar de esos 'objetos' y 'artefactos' como pertenencias. Esas son pertenencias de nuestros pueblos y pertenecen a nuestras familias*".

En esta fase también tuvimos la oportunidad de relacionar algunos objetos almacenados en el museo y fotografías de archivo con los recuerdos y saberes de mayores Kamëntšá. Estos elementos resultaron particularmente útiles en el proceso de reactivación de memorias y desarrollo de un diálogo intergeneracional que confrontó tanto el pasado como el presente colonial. En consecuencia, esto condujo, junto con la investigación sobre la narrativa simbólica, a un primer mapeo e interpretación de sitios arqueológicos y sagrados en el territorio ancestral. Asimismo, conectar objetos arqueológicos y datos de archivo con la cosmovisión Kamëntsá permitió imaginar la descolonización del museo, liberando sus potencialidades reflexivas y generando diálogo intercultural. Esta aproximación permite realizar lo que Thompson (2017) denomina de "repatriación espiritual", es decir, la repatriación de una cualidad esencial que se evoca en lugar de algo que es claramente visible en los objetos. La repatriación espiritual

pretende emancipar los recuerdos reprimidos o el aura del objeto y renuncia a la función de la fotografía como un artefacto de reproducción e investigación empírica. Así, el "pasado perdido" es llamado a respirar en el presente, liberado de las limitaciones y categorizaciones de la historia lineal. De esta manera, la fotografía libera la imagen en el ahora. (Thompson, 2017: 6) Al deliberadamente ocultar el material original de la colección del museo, Thompson evita la reinscripción de la fotografía como objeto etnográfico y transforma el archivo en una guía para la producción de nuevas formas de expresión cultural que empoderen a los pueblos Indígenas contemporáneos y transfieran la objetivación de tales colecciones en formas dinámicas de arte. Esta metodología demuestra estrategias alternativas que unen lo histórico, lo personal y lo político a través del compromiso subjetivo con colecciones culturalmente sensibles, y simultáneamente desarrolla nuevas formas para que investigadores y visitantes consideren tales colecciones. A través de este proceso de "repatriación espiritual", las sensibilidades de los descendientes vivos pueden eludir las estructuras de poder hegemónicas de las historias y exhibiciones de los museos. (Thompson, 2017: 9)

En una segunda fase (2019-2020), ya con el Colectivo Ayentš conformado, se transformó el Museo de Sibundoy a partir de Septiembre del 2019, con un proceso curatorial que se denominó *Ayentš (Lugar de Vida).* Este primer proceso en el museo fue co-curado con el Colectivo Ayentš (que después adoptó el nombre de la exposición) y abordó varios temas como el origen Kamëntšá, las celebraciones del Bëtsknaté y del Uakjnaité, la exhibición de de los Ancestros y el saqueo de las tumbas ancestrales del pueblo Kamëntšá. El aspecto más importante es que permitió a los miembros de la comunidad presentar sus perspectivas, desafiar la información errónea, y de legitimar la memoria y el conocimiento de los mayores. Por consiguiente, estuvo más inclinada a quitar objetos de las vitrinas que propiamente a exhibirlos.

Hay que denotar que este proceso estuvo limitado a las posibilidades que ofrece el espacio y a la feroz oposición de la bibliotecaria quien constantemente detuvo nuestro trabajo, presentando quejas en la alcaldía, acusándonos de robar los objetos de la colección (que simplemente habíamos almacenado en el propio museo) y llegando a acusar a los miembros del Colectivo Ayentš de hacer "brujería". Tampoco fue posible efectuar grandes cambios físicos ya que las vitrinas están incrustadas en la misma estructura

arquitectónica del museo, y el espacio nos había sido disponibilizado para "hacer algo" pero "sin cambiar nada". No obstante, usamos esas vitrinas y estructura en nuestro favor para cuestionar el propio espacio del museo y su lógica, claramente diseñado para nunca ser cambiado.

Así, nos esforzamos por traer la perspectiva Kamëntšá de su historia, desconstruyendo las falsedades ya mencionadas en los capítulos anteriores sobre los orígenes Kamëntšá, conceptos y términos racistas, y otras falsedades o aspectos desconocidos de la población del Valle de Sibundoy. Como refiere Lonetree (2012: 169) en "*innumerables museos, aún hoy no se ha privilegiado las narrativas de origen Indígena, los museos las presentan como pintorescos mitos de pueblos primitivos. No se toman en serio ni se tratan como si tuvieran un significado profundo y real.*" En el caso del Museo de Sibundoy, las perspectiva Kamëntšá no había siquiera sido mencionada, como queda claro en las palabras de una de las curadoras:

"*La institución que administra este lugar no ha tenido en cuenta la palabra y conocimiento de nuestros mayores, sino que ha permitido que la desinformación de la historia de nuestro pueblo se siga reproduciendo.*" (Silvia Jamioy Juajibioy, 20 de enero, 2020)

El proceso de curaduria no buscó presentar varias versiones, pero de legitimar la versión que ha sido marginada por los últimos 500 años. La fecha escogida para abrir las puertas del museo fue el 12 de Octubre, en la época problemáticamente denominado "Día de la Raza" en Colombia (hoy denominado "Día de la Diversidad Étnica y Cultural de la Nación Colombiana"). No deja de ser simbólico que también el CILEAC había sido fundado en esta fecha, en la época denominada de "Día de la Hispanidad" o "Fecha del Descubrimiento". (Lucena Salmoral, 1962) Esto atribuyó una carga simbólica más profunda a este proceso.

Nuestra misión fue de transformar la forma tradicional a través de la cual los museos presentan información (objetos ordenados según cronologías, función o región, con etiquetas, largos textos y catálogos). Así, fue más importante desde el inicio hacer preguntas a la comunidad e involucrarla en la construcción de conocimiento o en la elaboración de más preguntas y, consecuentemente, explorar el potencial del museo para producir cambios políticos, sociales y ambientales. Al mismo tiempo, utilizamos energías tanto personales como colaborativas para hablar y trabajar en contra de las prácticas

opresivas de los museos, centrando así el museo en la comunidad y no en la colección. (Coleman & Moore, 2019)

La curaduría estuvo basada en el conocimiento adquirido en conversatorios previos en el museo, entrevistas con mayores - los verdaderos conocedores de la cultura Kamëntšá - y en la opinión de jóvenes estudiantes y investigadores Kamëntšá, proceso que fue también fundamental para que los miembros del Colectivo Ayentš se empoderaran y reconocieran el conocimiento que tienen:

"[los mayores Kamëntšá] *Me ayudaron bastante a transformar el museo en un espacio de respeto y dándole vida a los objetos, porque detrás de ellos se guarda toda una historia que se está olvidando*." (Sindy Ortega Juajibioy, 20 de enero, 2020)

"*Empezamos a concientizarnos de que en el museo estaban las urnas de los Ancestros y había que darle importancia*." (Esequiel Jamioy, 20 de enero, 2020)

"*Se acababa el conversatorio y ellos* [los estudiantes Kamëntsá] *opinaban y se les notaba el interés que tenían de saber mucho más.*" (Concepción Dejoy, 20 de enero, 2020)

Después de una extensa investigación sobre los principales rituales, celebraciones, normas sociales, ética y espiritualidad Kamëntšá, el Colectivo Ayentš determinó que sería más productivo e importante interrogar a la comunidad en lugar de simplemente informarla. Así, el museo se dividió en 5 áreas principales y tuvo como objetivo de presentar la cultura Kamëntšá como una cultura viva.

El primero espacio estuvo compuesto de una introducción a los conceptos de tiempo y espacio Kamëntšá, que incluía un apartado en el que se pedía a los visitantes que escribieran sobre sus propias acciones sobre la protección del medio ambiente y ofrendaran sus respuestas a plantas sembradas en ese lugar. Este acto tenía el objetivo de establecer que se estaba entrando a un espacio sagrado, de reflexión y acción, y no de observación y entretenimiento. Asimismo, el Colectivo Ayentš creó un mural sobre el origen Kamëntšá, que después se abrió a que los miembros del pueblo Kamëntšá participaran, basado en la práctica artística de *Do It*, "Hazlo" (Obrist, 2015), a través de la cual, siguiendo ciertas reglas, se podía contribuir a la interpretación de la narrativa del origen Kamëntšá. Este espacio fue importante porque permitió crear conocimiento de forma participativa y demostrar que la posición y saberes que cada persona tiene son

válidos. Asimismo, se eliminó la noción del mural como "obra de arte" y el énfasis en la estética, y se privilegió lo que sucedió en el momento: el compartir, el diálogo, la valoración de la historia y el reconocimiento de los saberes Kamëntšá. En esta sección se incluyó también un pequeño texto introductorio que cuestionaba los términos y conceptos racistas, y los estereotipos e ideas erróneas sobre los pueblos Indígenas en general, y sobre el pueblo Kamëntšá en particular, una herencia colonial y excluyente.

La segunda parte estuvo dedicada al Bëtsknaté. Aquí, los visitantes fueron introducidos a la importancia de esta celebración y su verdadero significado - la celebración del origen Kamëntšá - y advertidos sobre los muchos malentendidos creados por nuevos elementos impuestos por la Iglesia, la palabra "Carnaval", y los problemas que han aparecido desde que la celebración fue incluida en la *Lista del Patrimonio Inmaterial de la Nación*. También incluyó fotografías tomadas por el Colectivo Ayentš donde el elemento primario era el maíz, alimento principal en la dieta y cosmovisión Kamëntšá, que no solo pretendía mostrar la conexión entre este elemento y el Bëtsknaté, sino también crear conciencia sobre la desaparición de cultivos de maíz y semillas autóctonas y su sustitución por monocultivos y uso de fertilizantes químicos.

La tercera parte abordó el Uakjnaité. En este espacio se habló sobre los orígenes y los diferentes rituales que se realizan durante esta celebración que en la actualidad se ha acomodado al calendario gregoriano. Además, esta sección incluyó una crítica a la arqueología a través de objetos recuperados de tumbas Kamëntšá y objetos utilizados en la actualidad para representar la continuidad cultural, demostrando que la ofrenda a los seres queridos fallecidos y a los Ancestros se sigue practicando.

La cuarta parte cuestionó la exhibición de restos humanos. Se presentó a los visitantes la forma en que se hacían los rituales funerarios antes de la intervención de la Iglesia católica, por qué el llamado "Parque de la Interculturalidad" es un lugar sagrado para el pueblo Kamëntšá, y también informó sobre patrones antiguos de vida y asentamiento en la montaña. Sin embargo, cubrimos las urnas que contienen los restos humanos de los Ancestros y advertimos a los visitantes sobre su contenido. Esta fue notoriamente la parte más sensible del proceso curatorial. Con una mirada horrorizada de conmoción e impacto, muchas personas preguntaron por qué están

expuestos los restos humanos de sus Ancestros en el museo. Como ya referimos referimos en el capitulo 5, esta deshumanización y desacralización de los Ancestros está relacionada con el no reconocimiento y valorización de las religiones y espiritualidades de los pueblos Indígenas. Esto llevó a que los miembros del Colectivo Ayentš, en las semanas siguientes, desarrollaran un proceso más amplio de cuestionamiento al pueblo Kamëntšá acerca de su visión sobre este aspecto. Los miembros del Colectivo Ayentš pensaron en la posibilidad de poder resembrar los Ancestros, dándoles el cuidado adecuado de acuerdo con la cosmovisión Kamëntšá. Sin embargo, este proceso resultó ser mucho más complicado de lo que se esperaba. En general, fueron visibles dos actitudes diferentes hacia la restitución de los Ancestros. Por un lado, las generaciones más jóvenes, estaban de acuerdo y apoyaban esa visión del Colectivo. Su pregunta principal era sobre el lugar donde serían sembrados los Ancestros, prefiriendo un sitio sagrado en lugar del cementerio municipal, y qué tipo de prácticas y rituales se realizarían, si estaría presente un sacerdote católico o más bien sería un proceso liderado por los *tatsëmbuá* y las *ebioná.* Por otro lado, el gobernador Kamëntšá, tal como otros mayores, manifestó la intención de dar una sepultura católica a los Ancestros, "como cristianos que somos". Esto llevó a que muchos cuestionaran entonces qué significado tendría sepultar a los Ancestros siguiendo la práctica de la religión colonizadora y los principios que les fueron impuestos con tanta violencia. Al final, no hubo acuerdo y quedó claro que se necesitaba más información y más participación de la comunidad en la reflexión sobre la restitución. No obstante, lo que quedó claro es que los restos humanos de los Ancestros no deberían estar exhibidos en el museo y se les debería dar el cuidado apropiado.

La última parte contuvo un *shinÿak* que habíamos construido en el inicio de esta segunda fase del proceso de investigación en el museo. Esto partió de la necesidad del Colectivo Ayentš de tener los espacios fundamentales de la cultura y conocimiento Kamëntšá en el museo y, a la vez, de acompañar a los Ancestros y de calentar el espacio pues este venía generando "mal viento". Así, fue en este espacio en donde se pensaron los aspectos curatoriales y se desarrollaron los conversatorios con sabedores y sabedoras. Este espacio permitió a los visitantes escuchar historias y conocer más sobre el pueblo Kamëntšá y su cosmovisión de una manera más íntima y respetuosa. Por ende, este *shinÿak* no fue construido como un diorama para demostrar de una forma esencializante y exotizante cómo viven las familias

Kamëntšá, sino que parte de una necesidad y tiene una función concreta en la sociedad Kamëntšá hasta hoy en día.

Lugares como el *shinÿak* y el *jajañ* no solo pueden incorporarse a las prácticas curatoriales, sino que esta acción también puede convertirse en una forma de revitalización y protección cultural, así como en un espacio para el diálogo intercultural, en particular con la población de colonos que a menudo visita el museo con la esperanza de encontrar información sobre el pueblo Kamëntšá con quien comparte el territorio. Tales prácticas podrían brindar una oportunidad para que el pueblo y la cultura Kamëntšá sean reconocidos, respetados y comprendidos, y para crear conciencia entre los visitantes sobre la "condición Indígena" y los desafíos y problemas que el pueblo Kamëntšá enfrenta a diario al tratar de mantener y proteger su cultura, territorio y economía, en medio de las diferentes intrusiones neocoloniales.

Fig. 74 - Mural participativo sobre la narrativa simbólica. © Jully Acuña, 2019.

Fig. 75 - Estudiantes de uno de los colegios de Sibundoy alrededor del *shinÿak*. © Jully Acuña, 2019.

Así, durante este proceso curatorial, se habló sobre el pueblo Kamëntšá, se habló sobre su cultura, historia, problemas y ambiciones y, por la primera vez, el museo habló kamëntšá. La inclusión de los miembros del Colectivo Ayentš como curadores y transmisores del conocimiento creó un imagen de pertenencia y reconocimiento público de las personas que previamente habían aportado sus conocimientos, funcionaron como una poderosa "primera voz" que es fundamental para mantener una práctica curatorial descolonial, y para eliminar jerarquías y barreras adentro del museo. Todos los recorridos del museo fueron conducidos por el Colectivo Ayentš, cuyos miembros no fueron identificados con etiquetas ni ningún otro elemento, sino que naturalmente se introducían y hablaban con los visitantes. Vimos esto como un paso esencial para evitar barreras entre quienes se suponen tener el conocimiento sobre el museo y quienes tradicionalmente se supone deber ser educados, quienes se supone deber hablar y quienes se supone deber escuchar. Más bien, establecimos un diálogo donde ambas partes podían enseñar y aprender. Como resalta French (2019: 152) "*al apoyar a personas que normalmente no se consideran como potenciales curadores para que se expresen a través de la creación de exposiciones, se puede abrir el proceso curatorial, se puede facilitar el diálogo entre comunidades y el intercambio resultante se puede mediar dentro del ámbito público*". De esta forma creamos un acto anti-autoritario y un espacio para voces nuevas nunca antes escuchadas en el museo, y que permitió negociar

las construcciones coloniales que se mantienen en el imaginario popular.

Consecuentemente, la curaduría se convirtió en una metodología ampliada, y liberó el papel del curador como "autoridad máxima" al abrir las posibilidades de la acción curatorial. (French, 2019: 157) La constante interacción entre los curadores y los visitantes fortaleció algo que es fundamental para el pueblo Kamëntšá, el uso de la palabra – en detrimento del texto. La exclusión del texto interrumpe el "orden dominante" dentro del museo, y abre las puertas a nuevas posibilidades de saber y de transmitir conocimiento. (French, 2019: 161) Asimismo, pone en primer plano una cualidad importante de las normas sociales Kamëntšá: el uso de la palabra como forma primordial para establecer relaciones. Con esto se desarrolló un proceso curatorial en el cual la temporalidad y la narrativa Kamëntšá no solo se definió por su pasado, sino también por la continuación de la historia viva y las conexiones culturales. Además, el museo se estableció como un espacio donde el conocimiento de la comunidad se posicionó como experto y se celebró. (McFadzean *et al*., 2019: 261)

"*Me permitió expresar de manera natural la conexión con el Bëtsknaté y el Uakjnaité, acontecimientos históricos que se han transmitido de generación en generación*." (Gerardo Chindoy 20 de enero, 2020)

Fue significativo, cómo un grupo de personas del pueblo Kamëntšá, hablan del origen, del Bëtsknaté, de las urnas; que de acuerdo a la dinámica del museo, son objetos inertes de un pasado, tiempo y espacio que poco se ha cuestionado el pueblo; pero que esta primera experiencia nos brinda la posibilidad de cuestionarse y descubrirlos con el mismo pueblo, con aquellos que tienen gran conocimiento, como aquellos que por primera vez conocían el museo y compartían la palabra en un lugar desconocido. Como colectivo, nos invadieron muchos sentimientos que luego fueron de satisfacción porque se logró renombrar y reubicar los elementos del museo de acuerdo a nuestra vivencia, experiencia y aprendizaje como Kamëntšá. Sentimos que nos apropiamos del museo y fuimos los primeros curadores Indígenas en el museo contando a nuestro propio pueblo lo que pensamos, sentimos, y queremos mostrar con estas pequeñas acciones que si es posible transformar la historia de nuestro pueblo. (Silvia Jamioy Juajibioy, 28 de julio, 2022)

Ese fin de semana, en un museo que durante meses tuvo un promedio de 2 visitantes por semana, estuvieron alrededor de 300 personas, sin cualquier tipo de invitación previa. Además, durante las semanas siguientes, invitamos a las escuelas a recorridos especiales que invitaban a los estudiantes a usar sus sentidos y a experienciar de una manera diferente un lugar que habían visitado previamente y con el que no sentían ninguna conexión.

Irremediablemente, algunas personas manifestaron que estaban en desacuerdo con tener su cultura representada en el Museo de Sibundoy, pues este museo es entendido como un lugar violento para las personas Kamëntšá y que representa la colonización y el saqueo. Aunque estamos de acuerdo, creemos que el museo puede y debe ofrecer muchas posibilidades que la simple exhibición de "artefactos". Pero, para eso, los pueblos Indígenas deben tener el papel principal para hablar de sus culturas, relaciones igualitarias en la institución, ser curadores y tener acceso a las colecciones. Esto solo se puede lograr si los museos convierten su percepción de propietarios de objetos en custodios con responsabilidades sobre estos y las comunidades y pueblos a los cuales esos objetos pertenecen. En consecuencia, incluir al pueblo Kamëntšá en la investigación y como curadores es un paso necesario en la descolonización del Museo de Sibundoy. No podemos limitarnos a asumir y mantener que el concepto de museo no interesa a los pueblos Indígenas si nunca se los ha invitado a ser parte del museo.

"*Hemos logrado que tengan la posibilidad de repensar el museo, no como un lugar detenido en el tiempo, sino como un lugar de vida que te permite investigar, proponer y actuar. Nos ha preparado para asumir distintos retos, como dirigir desde nuestra cosmovisión el ejercicio de ser más que un guía de museo*." (Silvia Jamioy Juajibioy, 20 de enero, 2020)

"*En la experiencia que hicimos fue importante, porque nosotros fuimos los encargados de transmitir el conocimiento y sentir, y eso fue lo que le dio sentido al museo en ese momento. Curaduría es cuidar lo que a uno le entregan*." (Silvia Jamioy Juajibioy, 28 de marzo, 2022)

"*Me permitió reencontrarme con mis raíces ancestrales, valorar la lucha y acciones de resistencia que mis abuelos y bisabuelos hicieron en sus tiempos*." (Milena Aguillón Chindoy, 20 de enero, 2020)

"*Posibilitó sembrar en los visitantes el respeto por nuestras tradiciones y rituales.* (...) *Defender y fortalecer a nuestro pueblo se debe hacer es trasmitiendo la historia, los conocimientos y las tradiciones a las nuevas generaciones*." (Sandra Mutumbajoy, 20 de enero, 2020)

Así, el museo se transformó en un *espacio de vida*, en un catalizador para el diálogo intercultural, centrado en principios esenciales para trabajar con pueblos Indígenas como construir confianza, desarrollar relaciones, comunicar, compartir autoridad y ser humilde. (Lonetree, 2012: 170)

Una gran parte de los visitantes confirmó que nunca habían entrado al museo a pesar de pasar por sus puertas de forma regular, muchos incluso desconocían su existencia. La efectividad de este enfoque quedó plasmada sobre todo en la opinión de los visitantes no-Indígenas que, a pesar de haber nacido y vivido en Sibundoy, poco sabían de la cultura Kamëntšá (y mucho de eso estaba basado en estereotipos). Hoy en día esto no solo sucede porque las escuelas e instituciones gubernamentales ignoran o rechazan la cultura Kamëntšá, pero también por la falta de diálogo intercultural y porque el mismo pueblo Kamëntšá no se da verdaderamente a conocer por miedo a ser discriminado. Este proceso curatorial definitivamente demostró que estos últimos aspectos se pueden cambiar. Creemos, desde una perspectiva intercultural, que en lugar de perpetuar las divisiones existentes, nuestro objetivo era de transformar el museo para incluir al pueblo Kamëntšá, propiciando el diálogo, el intercambio de ideas y la colaboración entre los diversos grupos de la región. Es importante que el gobierno local reconozca al pueblo Kamëntšá y el valor de su cultura, y apoye los esfuerzos del pueblo Kamëntšá en la protección de su herencia cultural y en sus propios términos. Este proceso nos demostró también que "*todo lo que se requiere para desarrollar el verdadero potencial de los museos está aquí, ahora. No falta nada*." (Janes & Sandell, 2019: 2)

Destino Colonial

Sin embargo, después de las elecciones locales para la alcaldía municipal que sucedieron en esa época, tuvimos que devolver el museo a su estado inicial, hasta diciembre del 2019, para que se

hiciera el denominado “empalme” de un gobierno al otro, pues no hubo la capacidad por parte de la administración de imaginar un museo que fuera otra cosa. Así, el museo volvió a ser lo que era, un lugar abandonado, un deposito de cosas viejas que a nadie le importa. Dejamos entonces abierta la pregunta, aunque se puedan desarrollar procesos descolonizadores con el pueblo Kamëntšá y la población en general, ¿se podrá algún día descolonizar el Museo de Sibundoy?

Esta problemática se reforzó en el año 2021 con la realización del evento “La Noche en el Museo”, organizado por la alcaldía municipal. Este evento no solo replicó la visión colonial y racista acerca del pueblo Kamëntšá, como también deslegitimó e ignoró todo el proceso de investigación y de co-curaduría que desarrollamos con el Colectivo Ayentš - incluso se cubrió el mural participativo sobre la narrativa del origen Kamëntšá - y del cual la nueva administración tenía conocimiento. Debido a la pandemia, no pudimos estar en Sibundoy en esa época pero el Colectivo Ayentš participó y pudo entender lo problemático y denigrante que es cuando los muesos y curadores replican y perpetúan discursos coloniales e ignoran las voces de las personas Indígenas:

El curador inicia su exposición mencionando que lleva mucho tiempo compartiendo con los Indígenas Kamëntšá, Ingas, Pastos y Quillacingas del Valle de Sibundoy. Según esta persona, es la indicada para realizar la curaduría en este espacio.

En la exposición el curador menciona que los Kamëntšás *provienen de la Polinesia, y afirma que las vasijas son provenientes de Nariño y éstas eran utilizadas para labores domésticas. En ningún momento se mencionó que las ollas de barro que elaboraron nuestros mayores eran una forma realizar arte al interior de las familias Kamëntšá y se utilizaban para ofrendar a los seres queridos que dejan la vida terrenal, y quienes se revelan a través de sueños, pidiendo que se acuerden de él o ella, y le ofrende en su nombre, los alimentos que eran preparados en ellas.*

Desde mi opinión fue una experiencia desagradable porque no nos sentimos identificados con lo que dijo, siempre habló en tiempo pasado, faltando al respeto a un pueblo milenario que pervive de generación en generación.

Sandra Mutumbajoy (28 de julio, 2022)

Desde esta perspectiva, se denota lo difícil que es descolonizar un museo cuando la propia institución es de por si un bastión del colonialismo. Como afirma Taylor (2020: 100), *"los museos son instituciones Occidentales por excelencia, tan imbuidos de nuestras propias premisas culturales (sobre la temporalidad y la historia, sobre lo que constituye el mundo y cómo se combinan sus elementos) que dudo que alguna vez puedan llegar a ser completamente descolonizados o completamente simétricos.*" Asimismo, si bien muchos curadores "*poseen tanto la inteligencia como la integridad para realizar valiosas contribuciones a la descolonización de la práctica curatorial, las instituciones en su conjunto aún tienen un largo camino por recorrer.*" (Pitman, 2021: 28) Así, a menudo se observan prácticas curatoriales descoloniales en instituciones que permanecen colonizadas.

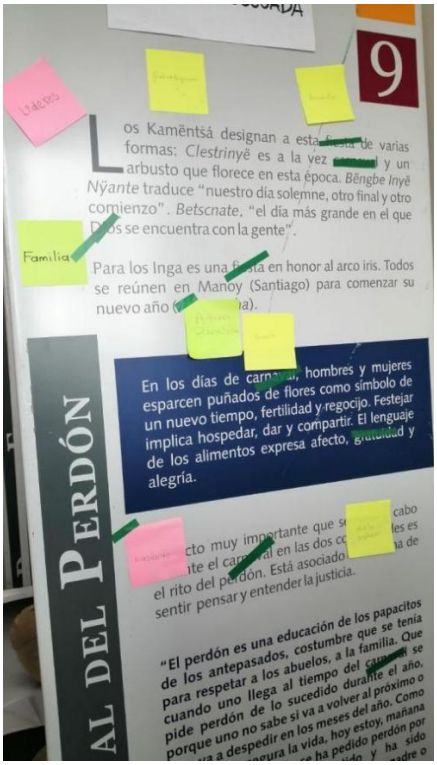
Por otro lado, y felizmente, el museo tampoco se ha transformado en una herramienta para la nueva economía cultural neoliberal, en la cual el museo fácilmente se podría prestar para la explotación económica de la cultura Kamëntšá, y paulatinamente y peligrosamente tornarse en un lugar de entretenimiento. (Noack, 2020) Esto es lo que ha sucedido con las empresas de artesanías y diseñadores que han explotado las debilidades económicas del pueblo Kamëntšá bajo el argumento de que están "salvaguardando" su cultura, o la creciente banalización del Bëtsknaté y su transformación en un "carnaval" y fiesta a ser aprovechado por terceros. Teniendo en cuenta los planes que existen para la creación de un nuevo museo en Sibundoy y conociendo los agentes políticos detrás de ellos, no es difícil imaginar un futuro en donde este espacio será dedicado a la apropiación de la cultura Kamëntšápor por parte de terceros, funcionará como una feria en donde predomina la teatralidad y el exotismo, y se aplicarán nociones multiculturales de "autenticidad de lo Indígena" y de falsa inclusión para beneficio de unos pocos.

Descolonizando la Exposición Itinerante "Máscaras del Alto Putumayo"

Otro proceso curatorial complementario a este, fue el de la ya mencionada exposición de *Máscaras del Alto Putumayo*, que el Museo del Oro de Nariño nos permitió traer a Sibundoy por la primer vez, lo que hicimos en Febrero del 2020. Asimismo, se nos dio la posibilidad de cambiar el guión museográfico y los paneles de la

exposición de forma a eliminar conceptos y términos coloniales, y los estereotipos referentes a los pueblos Indígenas y, así, crear una representación respetuosa del pueblo Kamëntšá porque, como nos fue indicado, esta exposición viaja por las instituciones educativas públicas y privadas de la región de Nariño. Como no hubo oportunidad de hacer este proceso en el Museo de Sibundoy, ni existen otros espacios públicos adecuados para tal, se utilizó el salón de una panadería local. Sin embargo, esto permitió crear un espacio más acogedor que el museo y atrajo numerosos turistas que en esa época visitaban la región debido a la celebración del Bëtsknaté.

El proceso curatorial fue una vez más desarrollado con el Colectivo Ayentš pero, más que una exposición, fue un espacio de reflexión y crítica a la exposición y al Museo del Oro, y a la forma como esta institución sigue hablando de manera irrespetuosa sobre el pueblo Kamëntšá (e Inga). Por ejemplo, los textos de apoyo incluyen las típicas categorizaciones arqueológicas y antropológicas que encasillan a los pueblos Indígenas en un determinado tiempo-espacio y lo imposibilitan de ser otra cosa. Aunque el pueblo Kamëntšá tiene muchos académicos y profesionales en todo el tipo de áreas, la exposición categoriza, define y limita al pueblo Kamëntšá a términos como "agricultores", con el cual nadie se identifica. Así, en este proceso, se invitó a la población a reformular el guión y textos de la exposición desde sus propios términos y lengua, con sus propios conocimientos y desde su cosmovisión. Asimismo, este proceso nos permitió reunirnos con algunos de los descendientes de los talladores de las máscaras y, así, obtener conocimiento más profundo y acertado sobre estas, y contar las historias detrás de cada máscara o artista. Además, estuvieron presentes algunos talladores contemporáneos quienes reconocieron la técnica usada en las máscaras y, así, se quitaron los artistas del anonimato. Un caso importante fue el de Clementina Juajibioy, ya que este tipo de trabajos se atribuyen históricamente a los hombres, en este caso, a su padre, el famoso tallador Basilio Juajibioy.



Figs. 76 & 77 - Intervenciones de los visitantes.

Infelizmente, la transformación concreta de esta exposición y de su guión nunca se materializó porque, como ya referimos en el capítulo 5, al devolver la colección al Museo del Oro, el Colectivo Ayentš fue informado del surreal proceso de repatriación de las máscaras al pueblo Quillacinga.

Descolonizar el museo se vuelve entonces imposible porque este está directamente vinculado con el gobierno y el Estado, y con los intereses políticos de diversos grupos locales. Esto demuestra que el museo no está al servicio de la población y mucho menos del pueblo Kamëntšá, a pesar de tener una colección de objetos de ese pueblo y de hablar por él en su exposición permanente. No obstante, es debido a estos procesos y a la falta de espacios propios para el pueblo Kamëntšá, que surge la necesidad y la oportunidad para crear el Centro Curatorial Tsebionán.

Hacia una Curaduría Descolonial

Como afirma Martinon (2020: 151), ningún curador que se precie puede evitar el tema del "cuidado". Sin embargo, aunque la curaduría tiene sus orígenes en la práctica de *curare* ("cuidar", en latín), el cuidado por el pensamiento, la cosmovisión, la lengua o de una cultura, son aspectos que poco o nada se reflejan en las prácticas de curaduría actuales. Al analizar diferentes teorías y procesos de curaduría podemos denotar que todos estos – aunque con diferentes perspectivas y metodologías, muchas de ellas críticas y descoloniales, y reconociendo la gradual transformación de rol los curadores – se basan en una premisa fundamental: la *exhibición* de *objetos* de *arte*. (Véase, por ejemplo, Bishop, 2014; Fisher, 2013; French, 2020; Graham & Cook, 2010; Hopkins, 2017; Isaac, 2016; Muller, & Seck Langill, 2021; Obrist, 2015, 2018; O'Neill, 2012; Osorio Sunnucks, 2021; Pickering, 2020; Pitman, 2021; Reilly, 2018) En algunos casos, los títulos de las publicaciones ya son claros acerca de esa relación entre la curaduría, el arte y su exhibición.

Específicamente en el caso de las metodologías descoloniales en la curaduría, Pitman (2021: 46) afirma que estas se relacionan con reivindicaciones socio-políticas que se materializan con la ocupación física y la ruptura de protocolos institucionales, de manera que tales procesos de curaduría se vuelven más performáticos, benefician a otros grupos y hacen uso de una distinta manera de conectar y compartir con los demás. Asimismo, estas prácticas curatoriales promueven la representación y "mediación" de los pueblos Indígenas en todos los aspectos de la exhibición, y se mueven más allá de preocupaciones estéticas para alinearse con un compromiso de articular reivindicaciones políticas, necesidades comunales y facilitar diálogos importantes. (Pitman, 2021: 38) Así, muchos curadores han abordado el arte Indígena de manera a evitar descontextualizar y privilegiar objetos, incluyendo historias orales y teniendo en cuenta las formas como la exhibición puede entablar diálogos con el público. (Pitman, 2021: 35) Indica, además, que las curadurías descoloniales deben alejarse de los cánones de la estética Occidental, su dominante equipaje cultural, aproximación jerárquica a formas de producción artística y su privilegiar de lo visual y, por lo contrario, avalar de manera descolonial la "aesthesis'" es decir, las prácticas creativas que valorizan los sentidos. La *aesthesis* descolonial aporta una critica radical a la estética (*aesthetics*) moderna y contribuye a la

visibilización de subjetividades descoloniales en la confluencia de las prácticas populares de re-existencia, proporcionando así una forma holística de entender el arte y la curaduría. (Pitman, 2021: 26-27) Igualmente, la descolonialidad estética se define como una forma de desafiar la tradicional jerarquía incorporada en el sistema de las artes y dar visibilidad a lo que este sistema invisibiliza. (Pitman, 2021: 28) Por ejemplo, McGeough (2012: 17) tuvo en cuenta la necesidad de no exhibir ciertas pinturas que podrían menoscabar o amenazar la integridad de las prácticas espirituales o creencias de las comunidades pero al mismo tiempo reconoció el tema de las pinturas. Así, creó una narrativa en el espacio de la galería que hablaba desde la cosmovisión Indígena, y que reconocía el papel de las estaciones y los ciclos que dictaban la vida y organizaban las actividades en las comunidades. Con este fin, se agruparon pinturas de danzas ceremoniales de otoño con pinturas de otras actividades que ocurrieron durante esa misma época del año. Sin embargo, aunque este es un aspecto importante y que debemos fortalecer estas prácticas, muchas se mantienen inalteradas, tales como la exhibición de pinturas de manera estandarizada, "*a menudo colgados estilo salón desde el suelo hasta el techo y agrupados según el tema*." (McGeough, 2012: 19) Consecuentemente, incluso cuando se usan prácticas y teorías que se identifican como "descoloniales" o "Indígenas", la curaduría no necesariamente va más allá de la típica exhibición de arte, pero ahora de arte de pueblos Indígenas. Además, no transforma desde la raíz la noción Occidental de curaduría. En este sentido, corre el riesgo de asemejarse a las arqueologías "Indígenas", como una práctica multicultural con cambios de forma pero no de fondo.

No queremos, por supuesto, disminuir la importancia y extremada relevancia que tienen estas prácticas y los cambios institucionales y sociales que proponen. Aunque los conceptos de curaduría "Indígena" son importantes, encontramos su énfasis en el arte como limitante en el sentido de que no contribuye al mantenimiento y a la transmisión del conocimiento y herencia cultural Kamëntšá desde una perspectiva y metodología relacional, aparte de que hablar de "arte" frecuentemente enajena a las personas Kamëntšá. Entonces, lo que sí queremos es expandir estos procesos curatoriales a otros planos, partiendo del principio que la curaduría se basa en una visión holística de lo que es herencia cultural y en la forma de cuidarla desde el punto de vista del pueblo Kamëntšá. Por ende, una curaduría *con* y *por* el pueblo Kamëntšá, aparte de no poder simplemente

centrase en la exhibición de objetos de arte, debe también tener en cuenta varios aspectos:

1) No es una curaduría que busca "indigenizar los museos". Como afirmamos en la introducción de esta tesis, el término "pueblos Indígenas" se aplica a los pueblos que viven en una condición de injusticia y desigualdad que es consecuencia del colonialismo. Por lo tanto, no es un adjetivo sino una condición socio-política. Así, una curaduría centrada en la ontología, epistemología y axiología Kamëntšá, no busca traer el pueblo Kamëntšá a espacios Occidentales, sobretodo cuando los museos y el mundo del arte son de por si espacios que rechazan, deslegitiman e irrespetan cualquier principio de *cuidado* Kamëntšá. Si tenemos en cuenta que los pueblos Indígenas han tenido relaciones controversiales con los conocimientos generados en museos a través de colecciones procedentes del saqueo colonial – incluyendo objetos sagrados y restos humanos – los curadores Indígenas que trabajan en estas instituciones se ven no solo forzados a reformular y reescribir falsas representaciones, como a trabajar adentro de esos mismos sistemas que se apropiaron ilegítimamente de sus culturas y cuerpos para estudio y exhibición. Por ende, "*las relaciones entre estas instituciones y los curadores Indígenas que trabajan en ellas están cargadas de una tensión justificada.*" (Isaac, 2016: 17) Así, incluso cuando se invita a curadores "Indígenas" a exhibir en museos, el discurso que implícita o explícitamente se les anima a desarrollar sobre "su cultura" está fuertemente marcado por una forma Occidental de pensar sobre la cultura como "patrimonio objetivado". (Taylor, 2020: 100) Por tanto, adaptar el conocimiento y cosmovisión Indígena al museo puede terminar siendo un trabajo multicultural en donde se trae el "Otro" a un espacio absolutamente colonial y Occidental. Consecuentemente, la curaduría estaría aceptando los principios fundacionales de los museos y disciplinas asociadas, espacios que, como hemos analizado, difícilmente se pueden descolonizar.

2) Además, tradicionalmente, la curaduría ha estado íntimamente relacionada a una dominante idea de arte y cultura Occidental que excluye a las demás formas de ver el mundo, establece fronteras, jerarquías y discursos discriminatorios que rara vez son cuestionados. (Azoulay, 2019; Ciel, 2020; Grant & Price, 2020; Procter, 2021) Por ejemplo, el sexismo y el racismo se han insertado tan insidiosamente en el tejido institucional, el lenguaje y la lógica del mundo del arte dominante, que casi pasan desapercibidos. (Reilly, 2018: 21) En este

sentido, el arte deja de ser una forma de comprometerse con el mundo compartido con los demás y se transforma en un campo de especialización regido por principios Occidentales que poco o nada tienen que ver con el cuidado (Azoulay, 2019: 152), ni con los principios cosmológicos, epistemológicos, éticos y normas sociales de los pueblos Indígenas. Así, el arte y la curaduría se han alineado con ideas elitistas de arte y cultura, y con los principios del mercado capitalista y del coleccionismo. La experiencia de uno de los miembros del Colectivo Ayentš con la empresa Artesanías de Colombia demuestra precisamente la distancia abismal entre lo que el mundo Occidental y el mundo Kamëntšá consideran arte y curaduría, como nos explicó Milena Aguillón Chindoy (comentario personal, 28 de marzo, 2022):

Milena: En el proceso de Artesanías de Colombia se realizan unas fases, inducciones para poder participar, y yo pregunté que en ese proceso, ¿a qué se refieren con curaduría?

Artesanías de Colombia: La curaduría trata en el proceso artesanal de verificar que el producto que se expone y vende, cumpla con estándares de calidad para poder salir al mercado, no porque es criterio de Artesanías de Colombia, sino para que ustedes mismos queden bien.

Milena: Pero para mi curaduría es cuidar algo para mejorarlo, puede que esté enfermo. ¿Cómo vamos a curar este bolso que hice y que tiene la simbología del oso, del shinÿe y la rana? ¿Cómo vamos a hacer curaduría de esto? Para mi pueblo estas simbologías son de gran importancia. Si vamos a hacer curaduría de esto, tenemos que darle valor, respeto y validez a la simbología. No solamente que estéticamente esté bien terminado y con los colores 'adecuados' o combinados, pero darle validez al conocimiento que él bolso lleva.

Artesanías de Colombia: Para nosotros su producto puede tener todo lo que usted dice de simbología, pero si estéticamente no está adecuado, pues no se expone.

Milena: Pues entonces yo no comparto el término curaduría y como lo quiere impartir con nosotros.

Como vemos, por ende, desde una perspectiva Kamëntšá, la materialidad, la estética y la exhibición del arte no tienen prioridad en la curaduría, sino el conocimiento, el sentimiento, y los valores consagrados en la ética y normas sociales del pueblo Kamëntšá.

3) En contraste con la ideología Occidental, que privilegia el trabajo intelectual sobre la labor práctica (Llanes-Ortiz, 2020: 213), el conocimiento Kamëntšá se concibe con la intención de ser aplicado en la vida diaria. Este compromiso es un aspecto importante de la ciencia Indígena ya que el conocimiento profundo de la naturaleza trae consigo responsabilidades en su aplicación e intercambio. (Cajete, 2000: 72) Así, como indica Marceliano Jamioy (comentario personal, 17 de junio, 2021), "*los antropólogos e historiadores escriben cosas muy interesantes pero lo de nosotros es de poner en práctica las teorías para preservar la cultura.*" Por ende, un proceso de curaduría no se puede centrar en la exhibición de objetos si no hay una acción concreta en donde se transmite conocimiento a través de metodologías propias, como la narrativa o el tejer, y si las nuevas generaciones no participan ni aprenden. Además, esto se hace activamente en los espacios, lugares y momentos apropiados y relevantes para el pueblo, normalmente determinados por los mayores, y no de forma pasiva en lugares ajenos como los museos. No reconocer otras formas de relacionarse con objetos, con la historia y con la cultura es una forma de violencia epistémica.

4) Como ya hemos abordado, la noción Occidental de patrimonio cultural está fuertemente relacionada con nociones de propriedad y con el rol de los expertos autorizados por el Estado y que, consecuentemente, excluye a otras personas, espacios y prácticas. Además, impone una relación de conocimiento mediada por los expertos disciplinarios y administrada y controlada por las instituciones estatales. Así, la conservación científica opera a través del encerramiento, de las barreras y de las restricciones de la actividad humana, como la creación de parques nacionales, de ubicar objetos en vitrinas o encerrar sitios arqueológicos entre muros o rejas, y de restringir la toma de decisiones a los gobiernos. La conservación es una práctica del discurso Occidental que tiene el objetivo de detener los procesos de decaimiento físico. Podemos observar a distancia pero no podemos involucrarnos ni participar en la conservación de un patrimonio que se dice pertenecernos. Así, una curaduría con y por el pueblo Kamëntšá no puede centrarse en la conservación de objetos en museos y otros espacios desconectados del pueblo, pues los objetos más relevantes son mantenidos en los hogares de cada familia y muchas veces tienen propósitos espirituales. Consecuentemente, estos no pueden ser musealisados. Por ende, exhibir objetos puede no ser el enfoque apropiado para hablar sobre prácticas culturales, ya que estas

suelen ser personales o familiares y privadas. Como hemos analizado, las familias Kamëntšá tiene en sus hogares objetos que funcionan como "guardianes", protectores y mediadores con los Ancestros. Además, muchos objetos están *sembrados* como ofrendas a los descendientes, razón por la que se requiere de privacidad y secretismo. Como demuestra Kreps (2003), aunque la idea del museo y la práctica de coleccionar y preservar objetos valiosos generalmente se consideran invenciones y preocupaciones culturales claramente Occidentales, casi todas las culturas conservan objetos de valor y significado especiales, y muchas han desarrollado estructuras elaboradas para almacenarlos y exhibirlos, así como métodos para su conservación y cuidado. En muchos aspectos, estas prácticas son similares a las de los museos y curadurías Occidentales. Sin embargo, esto no significa que los objetos deban exhibirse y conservarse de acuerdo con los principios Occidentales, de acuerdo con los intereses y la visión de "expertos", ni mucho menos para beneficio "universal". El pueblo Kamëntšá ciertamente tiene la práctica de guardar y preservar objetos importantes, pero esto se hace con fines espirituales, personales y familiares, no para exhibición pública. Tales objetos (o "seres") no pueden desvincularse de la intimidad a la que pertenecen.

5) Una de las críticas a la colaboración y participación de las comunidades en arqueología, museos y patrimonio, es que se limita a que las personas Indígenas sean ayudantes voluntarios, en algunos casos empleados, pero no están autorizados a transformar ni a reformular las reglas del juego de acuerdo con sus cosmovisiones, conocimientos, éticas y ambiciones. En este proceso tampoco se reconocen las desigualdades e injusticias coloniales. Como hemos mencionado, este tipo de acciones se han desarrollado en el Valle de Sibundoy por diferentes académicos. Sin embargo, no existe en estas colaboraciones una participación real del pueblo Kamëntšá, no se crean relaciones igualitarias en la toma de decisiones, no se fortalecen vínculos afectivos con la cultura y territorio Kamëntšá, no se deconstruyen conceptos, términos y prejuicios coloniales y, por ende, no se empoderan las personas Kamëntšá en la revitalización y apropiación de los conocimientos, historia y espiritualidad legada por sus Ancestros. "Colaboración" e "inclusión" no pueden ser palabras de moda sino acciones concretas que borran las jerarquías y estructuras de poder y del saber, que deshacen el colonialismo y se posicionan en el contexto socio-político en donde se actúa. Por eso hacemos énfasis en el *con* y *por* el pueblo Kamëntšá en este proceso. Así, la curaduría

debe buscar el mantenimiento y cuidado de nociones de coexistencia y unión con la tierra, de reforzar los lazos afectivos y de crear comunidad.

6) Teniendo en cuenta lo anterior, una curaduría con y por el pueblo Kamëntšá no es "temporaria" ni se limita a "proyectos", sino que es un compromiso a largo plazo. Muchas colaboraciones entre comunidades y museos e investigadores suelen ser a corto plazo y están impulsadas por proyectos, lo que significa que están diseñadas para lograr un objetivo particular en un período muy corto de tiempo. Estos enfoques fragmentados hacen poco para desafiar las desigualdades sistémicas dentro de los museos, universidades, etc. Por el contrario, muchas veces reproducen jerarquías y mantienen un *status quo* que ignora las desigualdades. La curaduría que proponemos requiere tiempo y consolidación, colaboraciones de calidad, y compromisos y responsabilidades de todos los involucrados. En este sentido, no somos nosotros quienes tomamos las decisiones y definimos la agenda de trabajo y los temas a abordar. En este caso, es el Colectivo Ayentš, el consejo de mayores y los demás miembros del pueblo Kamëntšá que se involucren en este proceso.

Por ende, como ya afirmamos, si descolonizar un museo es repensarlo y transformarlo desde la raíz, luego hacer una curaduría descolonial no es solo desafiar las tradicionales jerarquías incorporadas en el sistema de las artes, y hacer visibles otras formas de arte y de ver el mundo (Pitman, 2021: 28), sino que implica reformular todo el concepto de curaduría, lo que incluye repensar y transformar lo que se entiende por curaduría en sí misma. Por lo tanto, solamente estamos de acuerdo con Pitman (2021: 31-32) cuando afirma que una aproximación totalmente descolonial debe establecer un diálogo que vaya más allá de los límites del mundo del arte e involucre todas las áreas de la experiencia humana como el pensamiento, sentimiento, práctica y espiritualidad, de manera a producir transformaciones en la comunidad, en la forma como se piensa y se comporta. No obstante, no estamos de acuerdo con la idea de que una aproximación descolonial a la curaduría se relacione simplemente con la reformulación del sistema de las artes, instituciones, exhibición, estética y de los "visitantes".

Por ende, no creemos que el énfasis de la curaduría descolonial deba estar en el arte y su exhibición sino en el acto de cuidar (*tsanÿenam*). Esto incluye los aspectos que Martinon (2020: VIII)

indica como fundamentales en la curaduría: "*la actividad de involucrar, seleccionar, organizar, evaluar críticamente y compartir la cultura en general*"; a lo que agregamos la noción de cuidado y herencia cultural desde la perspectiva Kamëntšá, así como su ética, valores y normas sociales. En esta noción es fundamental el entendimiento de "herencia cultural" de una forma holística en donde se interconectan el pensamiento, la lengua, el territorio, la siembra, el calendario, la ritualidad y la espiritualidad, y en el cual el cuidado es una responsabilidad colectiva. Una curaduría desde esta perspectiva pierde el tropo despótico y ocularcéntrico de la cultura Occidental, y las artes dejan de ser centrales y se incluyen otros aspectos de la vida. Así, la curaduría "*finalmente se desliga, no sólo de ese referente metafísico de la Ilustración ("el arte"), sino también de las limitaciones artificiales de los discursos artísticos*." (Martinon, 2020: VIII)

Si la curaduría está relacionada con el cuidar, entonces *curar* debe tener en cuenta toda la gama de significados de la palabra cuidar y no solo centrarse en el banal "cuidar las obras de arte" o en un igualmente banal "responder con benevolencia al otro, a la audiencia, al público". (Martinon, 2020: 157-158) Así, una curaduría descolonial con y por el pueblo Kamëntšá no se puede centrar en colgar un *tëngajuenanëch* en la pared de un museo o galería, o poner objetos en vitrinas, pues estos están cargados en si mismos de la vida y espiritualidad Kamëntšá. Como hemos referido, estos objetos son Ancestros y mediadores entre diferentes planos del tiempo-espacio Kamëntšá. Específicamente, los *tëngajuenanëch* están imbuidos de historias, memorias y conocimiento colectivo relacionado directamente con el entendimiento de la siembra, de la lengua y del territorio, por lo que un proceso de curaduría no puede quitar la función cultural, lingüística e histórica que la materialidad Kamëntšá tiene en sí misma. Una curaduría descolonial debe entonces cuidar la cultura para pervivir en todos los ámbitos de la vida y del tiempo-espacio. Solo así podemos verdaderamente hacer una curaduría que opera "en todas las esferas de la vida". (Martinon, 2020) Esto implica entonces cuestionar, debatir, reconstruir, y deshacer los preceptos colonialistas y racistas impregnados en la curaduría, en el arte y en los museos, pero ir más allá y de revitalizar y validar las formas Kamëntšá de relacionarse con, y de estar en, el mundo. Reconociblemente, en instituciones que generalmente representan los intereses de los Estados, este tipo de curaduría que proponemos

difícilmente será posible. Sin embargo, esto es posible en espacios independientes y comunitarios como el Centro Curatorial Tsebionán.

Tsanÿenam como Responsabilidad y Ética

Hemos ya analizado que el cuidado, *tsanÿenam*, es visible en todas los campos de la vida Kamëntšá, desde la ritualidad y espiritualidad, a las relaciones comunales y con el territorio. Esta noción de cuidado está directamente relacionada con el conocimiento y ética Kamëntšá. El concepto de *Botaman Juábna* (Bonito Pensamiento) se refiere a esta ética Kamëntšá de respetar los valores y principios orientadores de las acciones individuales y colectivas desde el sentir (*ayenán*), hablar (*oyebuamnayán*) y hacer (*enangmenán*). (Juagibioy & Jacanamijoy, 2020: 214) La noción de cuidado y responsabilidad queda también clara en la organización social Kamëntšá, por ejemplo, en la forma como se educa y cría adentro de la comunidad, en el compartir de responsabilidades y el cuidado de los niños, de la casa, y de los cultivos. (Juagibioy & Jacanamijoy: 203) En el sistema de organización social pre-colonial, también el *shoshouá* y el consejo de mayores actuaban como cuidadores, como personas sabias encargadas de velar por el bienestar del pueblo, en detrimento de la actual figura autoritaria y política del gobernador, resultante del colonialismo internalizado en las instituciones Kamëntšá. Aunque estas formas de cuidado sean hoy en día reducidas y menos practicadas como consecuencia del colonialismo, no han desaparecido. Como hemos analizado, se encuentran codificadas en la lengua, en la simbología, en la memoria y en el cotidiano de los mayores. La noción de cuidado también se evidencia en la relación con el medio ambiente y territorio (*Tsabtsanamamá*). Como indican Juagibioy y Jacanamijoy (2020: 205), el pueblo Kamëntšá es experto en el cuidado de la tierra. Asimismo, los artistas Kamëntšá no separan sus quehaceres creativos de una noción de cuidado del medio ambiente ni de las enseñanzas de sus Ancestros. Los materiales, conocimientos y rituales empleados en la preparación de cada obra están profundamente conectados con una relación afectiva, de responsabilidad y de cuidado por *Tsabtsanamamá*. Por ejemplo, la preparación y el día indicado para el corte de un árbol para fabricar máscaras se hace a través de los *tatsëmbuá*. En este proceso se tienen en cuenta las fases de la luna, la edad del árbol, su ubicación, entre otros, en un claro reflejo de una relación íntima con el medio ambiente. (Juagibioy & Jacanamijoy, 2020: 216)

"*Curaduría es dar a conocer desde el sentir, darle vida a algo desde mi conocimiento*." (Sindy Ortega Juajibioy, 28 de marzo, 2022)

"*Es importante que* [el conocimiento] *vuelva a renacer, que vuelva a sentirse, y que esa historia que tenemos nosotros no la tengamos como enfermedad sino como algo que debemos sanar e ir construyendo algo mejor*." (Lucia Jiménez, 28 de marzo, 2022)

"*Damos vida en el lugar que estemos y a lo que hacemos, a la historia, rescatando o retomando para poner en nuestro diario vivir*." (Milena Aguillón Chindoy, 28 de marzo, 2022)

"[Jatsbanán] *es como levantar una casa que está en ruinas*." (Marceliano Jamioy, 8 de octubre, 2021).

La reflexión sobre esta idea de cuidar en la cosmovisión Kamëntšá nos llevó en colaboración con el Colectivo Ayentš a pensar y a desarrollar un proceso de curaduría *con* y *por* el pueblo Kamëntšá y a crear del Centro Curatorial Tsebionán. Este proceso curatorial se enfoca en la recuperación, reconstrucción, revitalización, mantenimiento y transmisión de la herencia cultural, de la ética y valores, y de la espiritualidad Kamëntšá en los espacios, lugares y momentos culturalmente apropiados y a través de las personas con la autoridad para transmitir esos conocimientos. Esa transmisión puede requerir, pero no necesariamente, de objetos, y mucho menos requiere de su exhibición. Además, se requiere de la comunalidad, participación activa, del bienestar personal y comunitario, porque no hay cultura, ni arte, ni patrimonio sin las personas. Requiere también de entendimiento sobre el colonialismo para así descolonizar la mentalidad de las nuevas generaciones, pues "*ser Kamëntšá no puede ser algo que solo quede en los libros y en los museos*" (Marceliano Jamioy, 27 de agosto, 2021)

Resumidamente, el Centro Curatorial Tsebionán es un lugar para cuidar de la herencia cultural del pueblo Kamëntšá, en un sentido amplio, vinculado con el bienestar, el conocimiento, el arte, la educación y la lengua kamëntšá, así como con la transmisión constante de valores, principios éticos Kamëntšá en diálogo intergeneracional e intercultural.

Centro Curatorial Tsebionán

El proceso de curaduría se centra en el cuidado por el *tsebionán*, lo que en lengua kamëntšá se entiende por el sentir y valorar el conocimiento, historia y cosmovisión Kamëntšá, de manera colectiva, solidaria, humilde, y de respeto por los mayores. (Colectivo Ayentš, comentario personal, 28 de junio, 2022) Así, el Centro Curatorial Tsebionán es un espacio independiente y abierto a todos, en donde se ponen en práctica los conocimientos adquiridos en procesos de "autoinvestigación" y se da continuidad y fortalecen procesos creativos, artísticos y educativos.

El proceso de investigación nos ha servido para retroalimentar nuestro conocimiento y ponerlo en práctica en las generaciones interesadas en aprender el camino de la palabra que nuestros mayores nos transmiten y continúan transmitiendo.

La intención del Centro Curatorial Tsebionán, es darle vida al proceso de investigación e invitar en cada espacio a madurar el sentimiento, la memoria, la espiritualidad, la palabra, y su historia y memoria que nos lleve a reencontrarnos con nosotros mismos y el conocimiento ancestral

El Centro Curatorial Tsebionán, es un espacio que nos permite poner en práctica el conocimiento adquirido, el cual, a través de encuentros vivenciales, buscamos compartir, trasmitir y enseñar lo que hasta el momento hemos logrado. (Lucia Jiménez, 28 de julio, 2022)

Para trabajar en ese sentido, las actividades del Centro se fundamentan a partir de 4 ejes que se relacionan entre si: Tiempo, Espacio, Conocimiento y Ética.

Tiempo. Las actividades se desarrollan de forma cíclica, teniendo en cuenta el calendario Kamëntšá, los ciclos agrícolas y las celebraciones y rituales comunitarios - *jaguáshëntsám* (siembra), *jashákam* (cosecha), *jastajuayam* (ofrenda) y *jaklestrinÿam* (celebración). En este proceso se usa la espiral como metáfora del tiempo entendido de forma cíclica. Como indica Hopkins (2017), esta forma de entender el tiempo es una metáfora adecuada porque pone en primer plano la importancia de reconocer lo que vino antes para enfrentar lo que viene después, y es también un método para cambiar

de rumbo aprendiendo a través del pasado. Esta metáfora se relacionada además con el rendir homenaje a los Ancestros, "recurriendo sus huellas". En la cosmovisión Kamëntšá esto también se puede entender como *jabenachan*, "hacer caminos para que otras personas aprendan". Se trata de "*hacer buenos caminos para que las generaciones que vienen puedan reconocer la sabiduría de los mayores y puedan replicarla con respeto y con cariño*." (Grupo de Memoria Kamëntšá, 2022: 78)

Siguiendo los principios de las Metodologías Indígenas de Investigación (Chilisa, 2020; Kovach, 2009; Tuhiwai Smith, 2016; Wilson, 2008), las actividades del Centro Curatorial específicamente relacionadas con el "tiempo" incluyen la recuperación y revitalización del calendario Kamëntšá y la reformulación de los ciclos agrícolas y de cuidado de las plantas de acuerdo con este; y la recuperación y revitalización de las celebraciones y rituales en las fechas apropiadas, y su renombramiento de acuerdo con la lengua y cosmovisión Kamëntšá.

Espacio. Las actividades se desarrollan en los espacios culturalmente y espiritualmente apropiados. Estos incluyen el *shinÿak* y el *jajañ*, pero también las montañas, los páramos, los ríos y otros lugares importantes, como *Yayashonjayoy*. Es fundamental que las nuevas generaciones entiendan el concepto de territorio como un "lugar íntimo" (Mavisoy, 2018), como todos los elementos del territorio están en relación, y que el cuidado por la vida depende directamente del cuidado por el medio ambiente y Uaman Tabanok:

"*En los procesos de defensa del territorio* (…) *en realidad que uno sienta la tierra o el territorio, yo no lo vi tan 'sembrado'. Estamos en un lado que nos cuesta re-sembrarnos, en su libertad, no en ataduras, no en imposiciones, no en egos ni en orgullos, sino en su libertad, como ha sido el Kamëntšá en su esencia: cariñoso, afectuoso, tranquilo, comedido, en todo eso 'bonito'.* (…) *Jamás nos hemos sentado a hablar de cómo es que nos sembramos sentimientos con la tierra y que algún día podemos decir con tranquilidad de que 'yo doy la vida por ella', por este espacio, y doy la vida porque es sagrado, porque es como el mismo dios, es como el sol, la luna o las estrellas, es como mi mamá, como mi papá.*" (Jaime Chindoy, 22 de abril, 2022[81])

[81] Entrevista realizada por el Colectivo AyentŠ.

Este proceso requiere también de la recuperación y revitalización de las relaciones con los lugares sagrados y del papel de cada lugar en la historia, narrativa y espiritualidad Kamëntšá.

Conocimiento. Las actividades del Centro giran en torno de la investigación y transmisión del conocimiento a través de las enseñanzas de los mayores y de las "comunidades de práctica" (Llanes-Ortiz, 2020), es decir, de médicos, músicos, parteras, tejedoras, etc., dependiendo de las necesidades y de la agenda pre-establecida. Los procesos de educación se basan en las metodologías Kamëntšá y se centran en los sentidos, sentimientos y sensaciones, y los principios del conocimiento Indígena ya mencionados. Tal incluye también la revitalización de la espiritualidad Kamëntšá pues esta está en relación con el conocimiento, y cuidar implica la preparación espiritual de personas, lugares y objetos para no causar desequilibrios y problemas de salud ("mal viento"). En este proceso es también fundamental desmitificar y deconstruir ideas coloniales sobre la cultura Kamëntšá que ya hemos abordado.

Naturalmente, en este proceso de transmisión del conocimiento, la lengua kamëntšá es el vehículo esencial pues "*saber la lengua kamëntšá es como tener el resumen de toda la historia*". (Marceliano Jamioy, 27 de agosto, 2021) Así, el estudio y la enseñanza de la lengua kamëntšá es un proceso constante vinculado con todas las actividades.

Ética, Valores y Principios. El Centro Curatorial tiene por base las "4 R" (responsabilidad, reciprocidad, respeto y regulación) y los *Botaman Juábna*, los principios orientadores individuales y colectivos de la sociedad Kamëntšá. Son estos aspectos que permiten el cuidar de forma relacional y colectiva, de manera unida y cohesionada, honesta y afectuosa. Tal forma de estar en el mundo y de relacionarse con los demás abre las puertas para que la sabiduría de los Ancestros se siembre en el corazón de cada persona: "*Sembrar no solo se refiere a sembrar las plantas, los árboles, las flores, sino también a sembrar las buenas acciones dentro de uno mismo, la familia y la comunidad. Ir a sembrar es una tarea constante en el diario vivir*." (Grupo de Memoria Kamëntšá, 2022: 77)

Estos principios se ponen en práctica a través de la *enabuatëmbayán* y otras formas comunitarias Kamëntšá de enseñanza y de entre-ayuda, y del recuerdo de los Ancestros a través de la ritualidad: "*La realidad se basa en la reciprocidad mutua, la regla de 'devolver' lo recibido de la naturaleza. La ciencia Indígena aplica el*

principio de que nosotros, los humanos, creamos nuestra realidad; por lo tanto, el enfoque de las tradiciones Indígenas en la oración para generar y perpetuar la vida. (Cajete, 2000: 73) Así, siguiendo las Metodologías Indígenas, uno de los principales fundamentos éticos es el compartir y el conectar, "crear relaciones", interdependencia y generosidad entre todos los involucrados en este proceso. Además, estos fundamentos éticos - y todas las actividades - son constantemente evaluados por un Consejo de Mayores, quienes también guían a los miembros del Colectivo Ayentš. Son los mayores, al final, quienes determinan si lo que se hace es correcto y culturalmente y espiritualmente apropiado.

La investigación y las actividades del Centro Curatorial Tsebionán tienen objetivos intelectuales y prácticos concretos, de los cuales cada uno de los miembros del Colectivo Ayentš es responsable, de acuerdo con sus fortalezas personales. Estas se relacionan con las 6 áreas actuales de trabajo: la lengua kamëntšá, el medio ambiente y territorio, la siembra y alimentación, la comunicación y diálogo intercultural, las prácticas creativas y didácticas, y el cuidado por los mayores, niños, niñas y adolescentes. Aquí, se pueden nombrar algunas tareas específicas debido a su urgencia, tales como:

- Experimentación de técnicas de filtración y purificación de agua que puedan ser usadas por las familias Kamëntšá ya que no existe acceso a agua potable a través de la red pública;

- Experimentación con nuevas técnicas de siembra que protejan los cultivos de las constantes inundaciones en el valle y de su consecuente destrucción;

- Recuperación de especies de plantas nativas y del hábitat de varios tipos de fauna afectada por los monocultivos y químicos fertilizantes.

Fig. 78 - Taller sobre tejido y lengua kamëntšá. Casa Shinÿak, Centro Curatorial Tsebionán. © Sandra Mutumbajoy, 2023.

Fig. 79 - Taller de revitalización de cerámica. © Sindy Ortega Juajibioy, 2022.

Fig. 80 - *Jajañ* y Casa Shinÿak del Centro Curatorial Tsebionán. © Silvia Jamioy, 2023.

Fig. 81 - Deshierbando maíz en el *Jajañ*. © Silvia Jamioy, 2022.

Nuestro rol primordial como investigadores es el de proporcionar apoyo y de servir como guías del Colectivo Ayentš y demás personas que se involucren con el Centro Curatorial y en la "autoinvestigación", de desarrollar y enseñar métodos de investigación y transmisión del conocimiento, y de contribuir a la formación emancipadora de expertos Kamëntšá capaces de intervenir en las políticas y dirigir su propio pueblo desde principios descoloniales. Asimismo, buscamos involucrar a otros investigadores Indígenas en el trabajo del Centro Curatorial y de establecer diálogos interculturales que permitan el intercambio de ideas, conocimientos y prácticas.

Fundar el Centro Curatorial Tsebionán nace precisamente de la necesidad de ser responsables con nuestra investigación y de retribuir al pueblo Kamëntšá todo lo que hemos aprendido y logrado en estos años. Concretamente, algunos objetivos que tenemos a corto-medio plazo a través del Centro Curatorial incluyen crear un manual de apoyo a las familias para la enseñanza de la lengua kamëntšá y de transmisión de la herencia cultural a partir de la visión descolonial que hemos abordado; crear estrategias creativas sobre la narrativa simbólica Kamëntšá para diferentes grupos etarios centradas en la oralidad, imagen y sonido; y contribuir a la descolonización de la educación en el Valle de Sibundoy. En este último caso, existe naturalmente una tarea dantesca y una necesidad apremiante de descolonizar las escuelas, los currículos y los procesos de investigación. Esto no es sorprendente pues la misma imposición de normas ajenas domina el sistema educativo y la enseñanza reproduce la ideología nacionalista (la ceremonia de la bandera, cantar el himno nacional, etc.). La educación ha sido fundamental para sostener los intereses del estado colonial, de manera que las formas de conocimiento y saber promovidas por las instituciones educativas (incluyendo los museos) perpetúan las desigualdades, la "blanquitud normativa" y la negación de la violencia colonial en curso. (Sriprakash, Rudolph & Gerrard, 2022) Así, los estudiantes no aprenden a ser pensadores independientes, críticos, y creativos. Especialmente en regiones apartadas de los centros urbanos, la educación escolar todavía es deficiente y de mala calidad, con profesores mal preparados y que a menudo reproducen prejuicios coloniales en vez de deconstruirlos. En Sibundoy hemos observado que los currículos de las escuelas siguen propagando imágenes racistas, como el uso de la figura del "indio", y una serie de estereotipos que encasillan a los pueblos Indígenas en estrictos

conceptos coloniales sobre lo que es ser “Indígena” centrados en lo que se viste, se come o se habita.

Fig. 82 - Detalles de manuales escolares usados en Sibundoy en 1938 (izquierda) y en el 2021 (derecha).

Lo mismo se puede decir de las instituciones educativas del pueblo Kamëntšá, particularmente su Colegio Bilingüe, cuyo currículo corresponde a la estructura y contenidos de los colegios colombianos, en donde se enseña religión (cristiana por supuesto), ética y filosofía Occidental, y ciencias naturales y sociales también desde la perspectiva Occidental. Aunque es un colegio “bilingüe”, todas las materias se dictan en español, y la parte Kamëntšá se limita a la “artesanía”, un poco de enseñanza de lengua materna y de derechos de los pueblos Indígenas (Jacanamejoy-Juajibioy *et al*., 2018) Consecuentemente, como afirma Pérez Jiménez (2015: 273), muchos programas se llaman “bilingües” pero generalmente no lo son en la práctica. Esta educación enajena a los estudiantes Indígenas y los aparta de su cultura y de su comunidad. Así, en vez de promover confianza en sí mismos y de generar un desarrollo artístico e intelectual, esta educación hace que los alumnos internalicen una imagen negativa de su persona. Los impactos psicológicos, sociales e incluso políticos de la educación colonial y racista son claros: los niños y niñas se avergüenzan de ser Kamëntšá y de hablar su idioma nativo, y los colonos crecen asumiendo que la cultura y cosmovisión Kamëntšá son inferiores e ilegítimas. Esto causa un impacto profundo en el desarrollo de los niños y niñas Kamëntšá y crea una brecha

generacional que conduce a la pérdida cultural.

Términos como "educación bilingüe" se utilizan para caracterizar una rama específica del sistema de la educación pública en pueblos Indígenas, pero estos términos son engañosos pues el sistema educativo no utiliza dos idiomas en la enseñanza y en el plan de estudios de una manera igualitaria. La supuesta "educación bilingüe" se refiere a un sistema que enseña a los estudiantes Indígenas a hablar el español, y deja que ellos se hagan bilingües por sí mismos. (Pérez Jiménez, 2015: 275) Además, se carece de buenos materiales educativos e inspiradores acerca de las lenguas, narrativas y conocimientos Indígenas, así como de temas de historia y ciencias sociales. Cómo hemos analizado, las publicaciones de antropología, arqueología y arte no solo no son accesibles, como están escritas generalmente por investigadores ajenos a la cultura Kamëntšá y reflejan una visión extraña y errónea de esta. Sin embargo, como son publicaciones y conocimientos legitimados por el Estado, son usados y replicados en las escuelas Kamëntšá. Además, las escuelas no abordan el colonialismo ni promueven un entendimiento descolonial de la cultura Kamëntšá, que críticamente analice y deconstruya términos, conceptos e imágenes Occidentales que se imponen con violencia. Por otro lado, los investigadores Kamëntšá que hacen excelentes trabajos no encuentran los recursos necesarios para poner en práctica sus estrategias de enseñanza, ni la posibilidad de crear manuales escolares con todos sus saberes y así transmitirlos a los estudiantes. Este es también uno de los procesos que queremos fortalecer a través de la implementación de metodologías Indígenas y descoloniales de educación en el Centro Curatorial Tsebionán. (Grupo de Memoria Kamëntšá, 2022; Rodríguez, 2018; Smith, Tuck & Yang, 2019; Tomlins-Jahnke *et al*., 2019)

Sin embargo, las instituciones educativas convencionales están muy comprometidas con el mantenimiento y la perpetuación de la cosmología Occidental. Como afirma Cajete (2000: 62), la educación es lo que moldea y condiciona a las personas para que "encajen" en una sociedad, razón por la cual la educación moderna condiciona a una persona a estar orientada al consumismo, la competencia, el racionalismo, el desapego, el individualismo y el narcisismo. Esto se observa también en el Colegio Bilingüe Kamëntšá, por ejemplo, cuando los profesores ven como señal de éxito y eficiencia de la institución el hecho de que sus estudiantes monten sus talleres de artesanías, crean empresa y venden en ferias. (Jacanamejoy-Juajibioy

et al., 2018: 94) No es que eso este mal, pero es una visión limitante en el sentido de que la objetificación y comercialización de la cultura prepara únicamente a los estudiantes para ser "trabajadores" y, así, reproduce la lógica colonial, multicultural y capitalista, sus relaciones laborales jerárquicas y el mantenimiento de las desigualdades, y la incorporación y asimilación de los estudiantes en un sistema formal de educación que no aborda, y mucho menos altera, las relaciones entre educación, racismo y la economía. (Sriprakash, Rudolph & Gerrard, 2022: 35-35)

Así, cualquier intento de descolonizar la educación y resistir activamente a los paradigmas coloniales es una tarea compleja y de enormes proporciones. Descolonizar a través de estructuras educativas contemporáneas es casi imposible pues lo que se define como conocimiento para las escuelas y los currículos aún no es lo suficientemente comparable con la conceptualización del conocimiento Kamëntšá. Sin embargo, como afirma Battiste (2016: 130), "*no podemos seguir permitiendo que a los estudiantes Indígenas se les dé una existencia fragmentada en un currículo que les ofrece sólo un espejo distorsionado o hecho añicos; ni se les debe negar una comprensión del contexto histórico que ha creado esa fragmentación*." Además, los pueblos Indígenas deben ser parte activa de la transformación del conocimiento. No se puede construir un marco descolonial sin que los pueblos Indígenas renueven y reconstruyan los principios que subyacen a su propia visión del mundo, entorno, lenguas y formas de comunicación, y comprendan cómo estos construyen su humanidad. Finalmente, las tendencias fragmentadoras y las pretensiones universalizadoras deben contrarrestarse de manera efectiva mediante un enfoque en formas holísticas, interculturales y sostenibles de pensar, comunicar y actuar juntos. Todo esto es claro y benéfico en teoría, pero difícil y complejo cuando a los que están en las posiciones de poder y tienen la posibilidad de efectuar cambios, les interesa más el dinero, el control y el sometimiento, en detrimento del bienestar del pueblo Kamëntšá y de cambios reales en la sociedad. No fue entonces sorprendente observar que cientos de libros en el Colegio Bilingüe Kamëntšá siguen empacados en cajas para que los estudiantes no los dañen ni se los lleven para sus casas.

Por supuesto, no nos cabe a nosotros definir qué es educación Kamëntšá y cómo esta se hace, pero definitivamente podemos aportar ideas para una base de cómo podría ser, apoyar investigaciones descoloniales y empoderadoras, así como el proceso de desarrollo de

educadores Kamëntšá. El Centro Curatorial Tsebionán debe servir como base para la experimentación, la investigación y puesta en práctica de todas esas ideas y procesos que los educadores, estudiantes, investigadores, artistas y sabedores Kamëntšá quieran adelantar.

Conclusión

Es claro que los museos tienen orígenes imperialistas, colonialistas y elitistas, y el legado de la hegemonía Occidental que ha dominado los museos en la toma de decisiones de la representación de las culturas y de los pueblos Indígenas sigue presente. Por ende, los museos tienen tanto que ver con el pasado como con el futuro. Es importante reconocer el papel de los museos en el establecimiento y la perpetuación de desigualdades e injusticias sociales que son consecuencia del colonialismo, y de hacer que en ese proceso los museos transformen sus prácticas, retribuyendo a los pueblos Indígenas y las comunidades que han maltratado e ignorado en el pasado.

Así, respetar y trabajar con los sistemas de conocimiento, espiritualidades y éticas de los pueblos Indígenas y su visión curatorial es un paso esencial. Los museos pueden crear exhibiciones a través de formas culturalmente apropiadas en las cuales los pueblos Indígenas cuentan sus propias historias. Asimismo, pueden promover la protección de los territorios, de los derechos y de los conocimientos de los pueblos Indígenas, y crear conciencia y diálogo intercultural sobre las culturas de los pueblos Indígenas y los problemas que los afectan, eliminando las percepciones y representaciones exóticas, románticas, racistas y coloniales. Esto solo se logra cuando los pueblos Indígenas tienen la autoridad compartida y los museos eliminan fronteras y jerarquías, borran dicotomías (ciencia-tradición, expertos-comunidades, cultura-naturaleza, etc.) y empoderan a las personas Indígenas, sus saberes y metodologías de investigación. Esta es también una manera mucho mejor de comprometerse éticamente con los pueblos Indígenas y los visitantes del museo.

Descolonizar incluye un conjunto complejo de ideas y prácticas, y requiere de procesos largos y colaborativos, de lo contrario, corre el riesgo de convertirse en otra palabra de moda. Por lo tanto, la descolonización debe tratarse de una representación respetuosa, empoderadora y culturalmente apropiada de los pueblos Indígenas, en

lugar de su exhibición como simples objetos de estudio o curiosidad. Los museos deben cambiar sus narrativas y preguntar cómo pueden facilitar el proceso de descolonización para sus visitantes (mayoritariamente Occidentales) de una manera que no continúe a explotar las personas y pueblos históricamente marginalizados. En este sentido, los museos tienen que transformarse en instituciones con responsabilidades éticas por el cuidado de las culturas en detrimento de propietarias de objetos. Aquí es clave aceptar que los museos necesitas a las personas Indígenas, y no el contrario. Mientras esto no cambie, los museos difícilmente serán descolonizados.

Los cortos procesos curatoriales en el Museo de Sibundoy y con la exposición de Máscaras del Alto Putumayo nos han permitido imaginarnos una descolonización de los museos y de la curaduría, liberando su potencial reflexivo, y de visualizar los museos como espacios en constante transformación, que se pueden materializar en varios lugares si es necesario, que pueden tener múltiples identidades y estar en constante movimiento. Creemos que los museos deben correr riesgos, actuar en contra de las desigualdades, e inventar nuevas reglas, en donde el arte y la vida se entrecruzan, y que sean ambiciosos e innovadores en las propuestas curatoriales. Los museos no pueden ser lugares en donde se impone una única versión de la historia, una verdad, una cultura, y una forma de ver el mundo. Por el contrario, los museos deben escuchar y dar voz a los pueblos y comunidades marginadas dándoles posiciones iguales de poder en sus estructuras. Los curadores deben trabajar como promotores del cambio y mediadores entre los visitantes y el lugar o la institución, pero los curadores deben también repensar que significa “cuidar”.

La necesidad de pensar un proceso de curaduría diferente - más allá de la exhibición de objetos de arte, de la musealización y de las estructuras de poder y saber Occidentales - nos llevó a desarrollar un proceso de curaduría de la herencia cultural centrado en el conocimiento, tiempo-espacio y ética Kamëntšá. Centrarnos en la relacionalidad y en el cuidar (*tsanÿenam*) nos permite caminar en un sentido que llega al corazón de las personas y que aborda los problemas reales que las afectan. Asimismo, tal curaduría no trata las personas Kamëntšá como sujetos pasivos, sino como sujetos capaces de empoderarse y emanciparse a través de los conocimientos legados por sus Ancestros y del fortalecimiento de su identidad y sentido de pertenencia. Al final, ser Kamëntšá es, y tiene que ser siempre, motivo de orgullo. En este sentido, es fundamental ir también trabajando en la

descolonización de la educación, de la escuela y de la investigación de forma a eliminar el racismo, la discriminación y la desigualdad de manera a que las nuevas generaciones Kamëntšá pueden crecer y vivir en el bienestar que merecen y al cual tienen derecho.