



30

“Activar los archivos,  
descentralizar a las musas”

**Walter D. Mignolo**

Quaderns portàtils  
MACBA

# 30

“Activar los archivos,  
descentralizar a las musas”  
**Walter D. Mignolo**

03

04

## Contenido

I	05
II	06
III	12
IV	16
Sobre el autor	19
Colofón	20
<i>Quaderns portàtils</i>	21
Notas	23

Activar los archivos, descentralizar a las musas.  
El Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones  
Asiáticas de Singapur  
**Walter D. Mignolo**

## I

«El peligro de una sola historia» es una conocida conferencia de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie en la que habla de las historias y del modo en que las historias son importantes. La idea central de Adichie es que cuando se lanza al dominio público una historia única, esta se convierte en hegemónica. El poder de una sola historia es que puede hacernos creer que el mundo es como lo cuenta tal historia, sin poner en cuestión a los autores que construyen el relato. Es la clase de historia que trasciende la condición de «relato de ficción» y se convierte en ontología (o, dicho llanamente, en «realidad»). Si comienzo con esta referencia a Adichie un ensayo centrado en el Museo de Arte Islámico de Doha y en el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur es porque examinaré el museo como historia y como espacio de narración.<sup>1</sup>

Es importante contemplar aquí la historia particular del museo en cuanto que construcción occidental y señalar cómo modernidad y tradición son conceptos propios de unos relatos europeos. La idea y concepto de «modernidad» es un buen ejemplo de una historia única que durante mucho tiempo ha tenido la potestad de denigrar y reprobar todo aquello que fuese «no moderno» en opinión de los actores e instituciones que definen qué es o qué debe ser la modernidad. Al mismo tiempo también debemos tener presente que los relatos europeos de la modernidad se edificaron en oposición a la tradición. «La tradición» no es un momento ontológico de la historia humana. Cuando se piensa en diversos museos del mundo occidental, como el Museo Británico, podría sostenerse que existe, o bien una «tradición» europea (la Antigüedad griega y la Edad Media latina, por ejemplo) o bien muchas «tradiciones» originarias de sociedades no europeas que a menudo son vistas —y descritas— desde perspectivas europeas.

En esos museos la representación occidental de culturas diferentes a la suya ha sido una cuestión controvertida a la hora de pensar la institución. Sin embargo, a finales del siglo xx y en los albores del xxi el auge económico de Asia Oriental y del Cercano Oriente ha

1 Mi argumentación aquí es continuación del artículo publicado en *Ibraaz Platform 005* con ocasión de la 11ª Bienal de Sharjah (2013) y es respuesta a *Ibraaz Platform 006*.

generado confianza y un exuberante auge urbano. Cuando se visita Shanghai o Doha salta a la vista que según los relatos europeos de modernidad, esa modernidad ha dejado de estar en Europa. Desde Hong Kong, Shanghai y Singapur hasta París, Londres o Berlín es evidente que Europa se ha convertido en la «tradición» de su propio concepto de modernidad y que Doha y Kuala Lumpur son hoy lo que en la segunda mitad del siglo xix fue Manchester.

Desde esa perspectiva, este ensayo tratará de explorar el surgimiento de un orden mundial multipolar y de desentrañar las múltiples historias desde el periodo de occidentalización, imperialismo, colonización y hegemonía de Occidente hasta la era de desoccidentalización y decolonialidad. Señalaré de qué modo el modelo occidental de museo está siendo apropiado y utilizado para el resurgir y recuperación de unas historias de civilización que el mismo modelo ahora empleado había descalificado y anexionado.<sup>2</sup>

En mi lectura del Museo de Arte Islámico y del Museo de las Civilizaciones Asiáticas seguiré los pasos de Adichie; en este caso, buscando descolonizar la historia única de los museos occidentales y mostrando de qué modo funciona la desoccidentalización.<sup>3</sup> Mi argumento recorrerá, pues, la historia decolonial de los museos occidentales a través de la apropiación del modelo museístico en el Sur y el Oriente globales.

## II

El vocablo griego *museion* significa «lugar de estudio» y pasó al latín como *museum*, es decir, biblioteca o lugar de estudio. La voz deriva de la palabra griega «musa», que designaba a las siete hijas (las siete musas) de Mnemósine, diosa de la memoria. Esta especie de reverencia hacia el espacio del museo como lugar de saber fue

2 Ídem.

3 Walter Mignolo: «How De-westernization Works», en la página web de Walter Mignolo (<http://waltermignolo.com/how-dewesternizing-discourse-works/>).

decisiva para construir el perfil y la identidad de la civilización occidental tal como hoy la conocemos. Los museos fueron los lugares donde se implantó, organizó y mostró el archivo occidental: unas casas de conocimiento. Los museos occidentales fueron asimismo el lugar donde coleccionar y clasificar los artefactos del mundo no europeo. Se coleccionaron artilugios, pero no la memoria de los pueblos a los que se les había sustraído mediante pillaje o compra. De ese modo los museos, a medida que evolucionaban en el mundo modernizador de Occidente, constituyeron el archivo de la civilización occidental pero no pudieron dar vida a los archivos del resto del mundo. En ese sentido el museo solo pudo reunir artefactos representativos de «otras» memorias, pero no activar las memorias culturales de los dueños y autores de estas, contenidas en esos artilugios arrancados y desplazados de su entorno.

El magnífico edificio del Museo de Arte Islámico de Doha se distingue desde lejos por sus muros, semejantes a una fortaleza, cuyo color se funde con la arena del desierto a la vez que la resalta. Su forma la crean una serie de líneas nítidas y angulares producidas por un conjunto de cubos que componen la figura de pirámide fragmentada de la construcción. Levantado sobre una península, el edificio está rodeado de agua, y desde el interior del museo el visitante puede admirar por los enormes ventanales acristalados la deslumbrante arquitectura de Doha y el cúmulo de rascacielos del centro urbano. Desde él los barcos parecen juguetes de niños y los helicópteros mosquitos.

Llegados aquí, una mente crítica e inquisitiva podría preguntarse de qué modo un museo diseñado por un equipo bajo la dirección del arquitecto chino-estadounidense I.M. Pei<sup>4</sup> y por el diseñador de interiores francés Jean-Michel Wilmotte puede entenderse como un acto de desoccidentalización.<sup>5</sup> En este punto se plantean varias cuestiones: ¿cómo podemos pensar que un museo que reproduce la idea del museo occidental sea un proyecto desoccidentalizador? Y más aún: ¿cómo ignorar el reproche de que ese proyecto no es sino un alarde fastuoso del capitalismo árabe, que se ha apropiado del arte islámico para proyectar una imagen exaltada del Estado? Son interrogantes legítimas cuya respuesta podría ser esta: igual que el museo fue una institución crucial que edificó la idea y la imagen de los estados capitalistas occidentales y de su civilización, así también el museo como institución está siendo apropiado y manejado fuera de Occidente para infundir vida a unos archivos, memorias e identidades hasta ahora borrados.

4 Mark Hudson: «Museum of Islamic Art in Doha – “It’s about creating an audience for art”», *The Telegraph* (20 de marzo de 2013) <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9943622/Museum-of-Islamic-Art-in-Doha-Its-about-creating-an-audience-for-art.html>.

5 Clicknetherfield: «Museum Display Cases at Museum of Islamic Art Doha», videoclip online, YouTube (19 de agosto de 2010) (<http://www.youtube.com/watch?v=gjL1mkq1xRg>).

En muchos sentidos podría afirmarse que el proceso de desoccidentalización se halla en un punto sin retorno y que además se está construyendo sobre una reversión muy trabada. No es, sin embargo, una cuestión de oposiciones binarias, sino de unos diferenciales de poder interrelacionados. Cuando los grandes museos occidentales se levantaron reuniendo artefactos de todo el orbe, el resto del mundo era coleccionado y «representado» en Londres, Berlín o París. En ese aspecto, en el mundo no occidental no existen museos etnográficos y etnológicos equivalentes, porque las culturas europeas y angloamericanas no son objeto de estudio de los antropólogos del Sudeste asiático o del Cercano Oriente, por ejemplo. El «conocimiento» residía entonces en la «civilización occidental» y la «cultura» en el resto del mundo.<sup>6</sup>

Pero en el mundo no occidental parece darse hoy una tendencia a coleccionar no ya artilugios etnográficos occidentales, sino más bien obras maestras del arte moderno y contemporáneo y también «mentes». La mayoría de las veces estas mentes son las personas empleadas para llevar a cabo un determinado diseño de intervención global: un ejemplo serían los arquitectos y diseñadores de interiores occidentales contratados para elaborar grandes proyectos museísticos siguiendo una visión local (así los encargos a Pei y Wilmotte del Museo de Arte Islámico de Doha) o la invitación a comisarios extranjeros para asesorar en lo que esencialmente es un comercio de conocimientos de una cultura a otra (como Yuko Hasegawa al comisariar la 11ª Bienal de Sharjah). En todos los casos, no obstante, a esas «mentes culturales» se las contrata y paga para que hagan lo que se les pide.

Está claro que el Museo de Arte Islámico es un potente mensaje, cuestionable para algunos y digno de elogio para otros, pero sin asomo de duda un mensaje. Los recelos en torno al museo nacen, sin embargo, de unas premisas muy discutibles. No hace falta ser un defensor del proyecto ni un discípulo de Sherlock Holmes para darse cuenta de lo endeble de esos presupuestos críticos. Uno de tales supuestos es que el Museo de Arte Islámico es un alarde espectacular hecho posible por la increíble liquidez de que actualmente dispone Catar. No olvidemos aquí las inversiones realizadas por el país tanto en el desarrollo de sus propias instituciones culturales estatales como las hechas a escala internacional, desde el patrocinio de una gran retrospectiva de Damien Hirst en la Tate Modern, después exhibida en 2013 en la Qatar Museums Authority, hasta la adquisición en subasta de importantes obras del arte occidental.

En el caso de Catar, aunque las inversiones financieras en arte contemporáneo se antojen un derroche a los ojos (¿celosos?) de Occidente, no resultan tan extravagantes

6 El pillaje comenzó mucho antes de finales del siglo XVIII y del siglo XIX. Comenzó a finales del XVI y en el XVII en el Nuevo Mundo. Véase, para una visión detallada, Michael D. Coe: *Breaking the Maya Code*. Londres: Thames and Hudson, 1999.

ni ostentosas como parecen si las ponemos en perspectiva. Deberíamos tal vez recordar los desfilfarros cometidos en el siglo xvii, cuando las 70.000 piezas coleccionadas por sir Hans Sloane sirvieron para fundar el Museo Británico,<sup>7</sup> por no mencionar las monarquías hereditarias que erigieron el Louvre de París.<sup>8</sup> Llenar el Museo Británico y el Louvre fue, en sus respectivas épocas, prerrogativa de reyes. Así pues, si se piensa de qué forma las monarquías británica y francesa construyeron su imagen de poder, riqueza y gusto a través de sus colecciones de arte y de sus museos, ¿qué hay de malo en que hoy las monarquías de Catar y Emiratos Árabes construyan museos por idénticas razones?

Pero desde luego es imposible ignorar la rapidez con que en el siglo xxi han ido creciendo los museos y colecciones culturales fuera de Occidente. Compárense los presupuestos anuales de 32 millones de dólares del Museum of Modern Art de Nueva York o los 30 millones del Metropolitan Museum con el presupuesto del Museo de Arte Islámico de Doha, que es de 1.000 millones de dólares al año. Esa fantástica cifra le permitió a la jequesa Sheikha al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa al-Thani desembolsar 250 millones de dólares en 2012 por los *Jugadores de cartas* (1890-1895) de Cézanne, unas cuatro veces los presupuestos conjuntos de los dos museos neoyorquinos mencionados.<sup>9</sup> La jequesa Al-Massaya, hermana del recién nombrado emir de Catar, preside la Qatar Museums Authority (QMA), que supervisa la gestión del Museo de Arte Islámico (MIA, Museum of Islamic Art); el Museo Árabe de Arte Moderno (Mathaf), y el todavía en construcción Museo Nacional de Catar (National Museum of Qatar, NMOQ). Disfruta de un espléndido fondo para adquisiciones de 1.000 millones de dólares al año.<sup>10</sup> ¿Por qué ese presupuesto? Bueno, en primer lugar porque la fortuna del emirato de Catar destina un pequeño porcentaje de sus ingresos anuales a la financiación de los museos y arte catariés. Pero ¿por qué no emplear ese dinero en acabar con la pobreza o en una mejor justicia social? Es una buena pregunta, que nos podría llevar a preguntar por qué Estados Unidos tiene el mayor presupuesto militar del mundo, del cual una suma indecente, revelada hace poco, se dedica a actividades de ciberespionaje.

¿Por qué, en efecto, ese presupuesto para arte en Catar, mientras que la Unión Europea y los Estados Unidos recortan sus fondos para museos, arte y enseñanza a fin de favorecer una educación «eficiente» que prepare a los jóvenes para «competir» en el mundo competitivo del futuro? No son tiempos para el arte, sin duda. Pero la cuestión no es esa.

7 «Sir Hans Sloane», website del Museo Británico ([http://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/sir\\_hans\\_sloane.aspx](http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/sir_hans_sloane.aspx)).

8 «History of the Louvre: From Château to Museum», website del Louvre (<http://www.louvre.fr/en/history-louvre>).

9 Alexandra Peers: «Qatar Purchases Cézanne's *The Card Players* for More Than \$250 Million, Highest Price Ever for a Work of Art», *Vanity Fair* (2 de febrero de 2012) <http://www.vanityfair.com/culture/2012/02/qatar-buys-cezanne-card-players-201202>.

10 Robin Pogrebin: «Qatar Redrawing the Art Scene», *Gulf News* (27 de julio de 2013): «With annual acquisition budget of \$1 billion a year, Shaikha Al Mayassa is creating a first class contemporary collection.»

La cuestión es que Europa y Estados Unidos no necesitan gastar ingentes cantidades de dinero para construir sus identidades civilizatorias porque ya lo hicieron. Europa empezó a hacerlo en el Renacimiento; Estados Unidos desde comienzos del siglo xx.

Catar está respondiendo a las necesidades de los tiempos. Nos guste o no, es una visión y es una visión necesaria. En 2010 la jequesa Al-Masaya dijo en una TED Talk: «Estamos reexaminándonos a través de nuestras instituciones culturales y de nuestro desarrollo cultural.»<sup>11</sup> Y añadió que el arte constituye una parte muy importante de la identidad nacional. En una entrevista en *The New York Times* subrayó asimismo cómo el establecimiento de una institución artística también podría combatir los prejuicios occidentales respecto de las sociedades musulmanas.<sup>12</sup> Lo central aquí, tanto si se está de acuerdo con ello como si no, es que estos desplazamientos ideológico-culturales que están teniendo lugar en el mundo no occidental se producen en paralelo a la confianza proporcionada por las economías en auge del Asia oriental y occidental (también llamada Oriente Medio en la terminología orientalista de Occidente). Es más, esos desplazamientos forman parte de un movimiento más general y complejo de desoccidentalización.

Tomemos el Museo de Arte Islámico de Doha y su envidiable presupuesto de adquisición de obras de arte, así como de inversión y promoción del arte en la región. En muchos sentidos, la inversión en este caso es una manera de recobrar la sensación de orgullo en una identidad. Podría, con todo, criticarse que, dado el cada vez mayor desequilibrio global entre la riqueza y la pobreza, semejantes fondos destinados a la compra de arte como los de Catar solo hacen mucho más visible la disparidad entre ricos y pobres. No obstante, si comparamos el presupuesto de adquisiciones de la QMA con los gastos militares de Estados Unidos, que ascienden a 662.000 millones de dólares al año, tal vez nuestra perspectiva cambie. Súmese a esto que China se sitúa en el segundo puesto por gastos militares, con 162.000 millones de dólares al año sobre los 314.900 millones del total para toda Asia. Arabia Saudí figura en séptimo lugar con 57.600 millones de dólares anuales sobre los 166.000 millones por año del Cercano Oriente y Norte de África.<sup>13</sup>

Es natural que un musulmán pueda sentirse disgustado de que en el Louvre se exponga «arte islámico». A la inversa puede sentirse satisfecho de que en vez de en el Louvre el

11 No dudaré en decir que su TED Talk expuso brillantemente lo que significa la desoccidentalización en el terreno del arte y de los museos: «Sheikha Al Mayassa: Globalizing the local, localizing the global», website de TED (febrero de 2012) [http://www.ted.com/talks/sheikha\\_al\\_mayassa\\_globalizing\\_the\\_local\\_localizing\\_the\\_global](http://www.ted.com/talks/sheikha_al_mayassa_globalizing_the_local_localizing_the_global).

12 Robin Pogrebin: «Qatari Riches Are Buying Art World Influence», *The New York Times* (22 de julio de 2013) <http://www.nytimes.com/2013/07/23/arts/design/qatar-uses-its-riches-to-buy-art-treasures.html?pagewanted=all&r=0>.

13 Laicie Heely: «U.S. Defense Spending vs. Global Defense Spending», website de The Center for Arms Control and Non-Proliferation (24 de abril de 2013) [http://armscontrolcenter.org/issues/securityspending/articles/2012\\_topline\\_global\\_defense\\_spending/](http://armscontrolcenter.org/issues/securityspending/articles/2012_topline_global_defense_spending/).

arte islámico se exhiba en el Museo de Arte Islámico de Doha. Pero si uno tiene cierto sentido crítico, sea o no musulmán, podrá denunciar lo que hay tras este museo: el dinero del capitalismo global en un pequeño estado no democrático gobernado por una dinastía familiar. Sin embargo en el caso de Catar la riqueza que ha ido a parar a la construcción y desarrollo del Museo de Arte Islámico proviene del mismo lugar del que procedían las «antigüedades» visibles en tres de los principales museos occidentales, el Museo Etnológico de Berlín, el Museo Británico y el Louvre: del mundo no europeo. La única diferencia, claro está, es que en el caso de estos tres museos no fueron solo las viejas monarquías europeas las que contribuyeron al establecimiento de estas instituciones de memoria cultural. Gran parte de la riqueza y capital acumulados en los tres últimos siglos, los mismos que vieron el nacimiento y evolución de dichas instituciones, provenían además de la burguesía secular y democrática que extendió los tentáculos de la Europa imperial por todo el mundo, sobre todo a través del colonialismo de británicos y franceses, y en especial a partir de 1875 y 1878, cuando las investigaciones arqueológicas y antropológicas en el Norte de África, Cercano Oriente y Asia discurrían en paralelo a la expansión económica y política de Europa.<sup>14</sup>

Por ejemplo, el Louvre que conocemos hoy fue inaugurado en agosto de 1793, un año después del establecimiento de la Primera República francesa en 1792; todo un símbolo del estado-nación francés en ascenso. Pero luego daría acogida a los tesoros de arte egipcio, islámico y del Cercano Oriente «importados» y exhibidos en el museo. El edificio como tal tiene una larga historia, pero el que corresponde a su forma actual se debe a Francisco I, quien puso en marcha en 1546 un proyecto para transformar el palacio de las Tullerías con arreglo a las modas arquitectónicas y de diseño renacentistas. Bajo el reinado de Enrique II se construyeron la Sala de las Cariátides y el Pabellón del Rey, que incluía los aposentos privados del monarca.<sup>15</sup> El complejo sufrió de nuevo una transformación radical tras la Revolución francesa de 1789, convirtiéndose en el lugar donde se reunían los monumentos de las ciencias y las artes, es decir, en un lugar de memoria y saber: un museo. Pero para el espíritu de cualquier europeo de la época las ciencias y las artes eran evidentemente el sello distintivo de Europa y de la civilización occidental.

No debe extrañar, por tanto, que hoy la opulencia económica de Asia Occidental haya facilitado una tendencia a los resurgimientos culturales fuera del ámbito occidental.<sup>16</sup> En el caso del Museo de Arte Islámico de Doha (y en general, de la QMA) observo una

14 «History of the Louvre: From Château to Museum», website del Louvre (<http://www.louvre.fr/en/history-louvre>).

15 *Ibid.*

16 «Resurgimiento cultural» (*cultural resurgence*) es también un concepto clave detrás de la autoafirmación epistémica, ética y política de las First Nations/Premières nations en Canadá, Native Americans en Estados Unidos y Pueblos Originarios en América Central y del Sur. El resurgir lo hacen realidad las élites de estados ricos y también pueblos sin estado.

saludable mutación frente a la gestión imperial occidental de las culturas del mundo. Revela un enfoque multipolar de la economía y las relaciones internacionales, y un movimiento hacia una perspectiva mundial pluriversal surgida en el campo del arte y las ideas. Los museos de artes y civilizaciones de esta envergadura han sido posibles gracias al crecimiento económico exuberante y autónomo de las regiones poscoloniales que ha tenido lugar desde el final del dominio imperial occidental, y en el contexto de unos estados soberanos monárquicos de reciente creación. Es un crecimiento que muchos no esperaban que se produjese, sobre todo sin la ayuda de instituciones occidentales. Ahora bien, lo que está sucediendo no es simplemente una imitación de la occidentalización, sino la puesta en práctica de una desoccidentalización, pues los estándares culturales occidentales están siendo apropiados y adaptados a sensibilidades, necesidades y visiones locales o regionales. En el ámbito de las civilizaciones y los museos esto es una novedad significativa.

### III

Detengámonos a considerar de qué modo la historia de los museos occidentales se ha construido sobre dos premisas. La primera consistió en poner los cimientos de la identidad de la civilización occidental y en consolidar, desde el siglo XIX, la cultura nacional de los tres principales estados-nación surgidos del periodo de la Ilustración: Inglaterra, Francia y Alemania. La segunda premisa consistió en definir la identidad imperial de estos tres países a través de los siguientes museos: el Museo Británico, el Museo Etnológico de Berlín y el Louvre de París.

Sir Hans Sloane (1660-1753) fue un coleccionista británico de quien se dijo que en su larga vida había reunido unos 70.000 objetos, sobre todo libros, manuscritos y antigüedades (principalmente griegas y romanas). Gracias a su colección se creó en junio de 1753 el Museo Británico como museo de historia y cultura humanas; su fundación y

crecimiento coincidieron con el periodo culminante del imperialismo británico, teniendo el museo como finalidad albergar la memoria y las culturas de todo el mundo.

Pero además de pensar en los orígenes griegos de la palabra «museo» y en la fijación que el mundo occidental ha tenido respecto a sus raíces en la cultura clásica griega, la historia del museo en sí no debe quedar limitada hoy a los legados de la memoria griega. Después de todo, las memorias son múltiples y plurales, y no todas emanan de fuentes griegas (u occidentales). Visto de esta manera, lo que hacen proyectos como el Museo de Arte Islámico y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas es institucionalizar las memorias de sus propias civilizaciones tras haber soportado la pérdida de sus memorias culturales a causa de la pérdida de sus producciones. En este escenario es solo cuestión de tiempo que los actores e instituciones cuyas memorias han sido robadas (así definía en su propio lenguaje un ecuatoriano hablante de quechua la «colonialidad», que traducía al castellano como «memoria robada») se expandan continuando un largo viaje de recuperación.

El Museo de las Civilizaciones Asiáticas se edificó sobre las mismas premisas de construcción sobre unas memorias robadas.<sup>17</sup> Si cualquier persona asiática puede sentirse orgullosa o disgustada de que su memoria se exponga en el Museo Etnológico de Berlín o en el Museo Británico, la historia sería diferente si las columnas y restos de las civilizaciones de Asia se coleccionasen, recuperasen y reconstruyesen en Asia y no en Europa. Si ustedes tienen sentido crítico podrán esgrimir el argumento de que también Singapur es un país capitalista y de que su democracia deja bastante que desear. Si tales son sus razones, les invitaría a pensar asimismo en las deficientes democracias de aquellos estados-nación que construyeron los famosos museos de Londres, Berlín y París antes mencionados: se crearon no solo acumulando y glorificando su propio pasado, sino también comprando y saqueando las memorias de las civilizaciones no europeas.

Procediendo a revertir o recuperar ese legado, el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur construye y activa el archivo de la civilización occidental, tanto en la parte relativa a la acumulación de significado como en la de la acumulación de dinero, dos dimensiones complementarias de la expansión imperial europea. Como reflejo físico de esta idea, para construir el museo el Estado de Singapur no contrató a arquitectos radicados en Occidente, sino que reutilizó el edificio antes ocupado por la administración británica —el recientemente restaurado Empress Place Building<sup>18</sup>—, o lo que es lo mismo, las oficinas originales del gobierno de la época colonial. Esto significa

17 «About Us», website del Museo de las Civilizaciones Asiáticas ([http://www.acm.org.sg/the\\_museum/about\\_acm.html](http://www.acm.org.sg/the_museum/about_acm.html)).

18 «Image of the Asian Civilisations Museum building», Wikimedia ([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Asian\\_Civilisations\\_Museum\\_2%2C\\_Dec\\_05.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Asian_Civilisations_Museum_2%2C_Dec_05.jpg)).

que el museo, en el contexto de su ubicación, asume y supera las herencias coloniales británicas.<sup>19</sup> Al apropiarse el Estado de Singapur del edificio que guarda la memoria del Imperio Británico y al trasladar a él las memorias de las civilizaciones asiáticas, reconoce y afecta a aquellas memorias coloniales que igualmente son parte de las memorias culturales de Singapur. Pero no es una cuestión de «memorias robadas» a la inversa, comparando lo que hicieron los museos europeos. Se trata más bien de la recuperación, para el relato histórico de Asia, de precisamente esas memorias robadas, en lugar de que «te cuenten» el relato único y absoluto de las civilizaciones europeas que se halla encerrado en los museos occidentales. El Museo de las Civilizaciones Asiáticas optó por contar él mismo la historia. Así, mientras que en los museos europeos a menudo nos enfrentamos a memorias robadas, en el caso del Museo de las Civilizaciones Asiáticas vemos cómo mediante la apropiación de un antiguo edificio colonial de Singapur una nación implanta su propio archivo.

Véase, por ejemplo, una declaración de la página web del Museo de las Civilizaciones Asiáticas en la que se explica el propósito del museo:

Explorar y presentar las culturas y civilizaciones de Asia, a fin de fomentar la conciencia y estima de las culturas ancestrales de las gentes de Singapur y sus vínculos con el Sudeste Asiático y con el mundo.

Presentado como el primer museo de la región sobre la civilización panasiática, el museo dirige simultáneamente su atención hacia el estado-nación y hacia la visión panasiática de sus fundadores.<sup>20</sup> Esto se subraya en documentos históricos, artefactos y literatura de los últimos 200 años, cuando los padres de Singapur fueron a asentarse allí desde muchas partes de Asia. Las culturas llevadas a Singapur por esas diferentes gentes son antiguas, refinadas y complejas y es en última instancia este aspecto de la historia de Singapur el punto fuerte del Museo de las Civilizaciones Asiáticas. Su colección se centra por ello en las culturas materiales de los diferentes grupos provenientes de China, el Sudeste Asiático, Sur de Asia y Asia Occidental.

Los conservadores de la colección permanente del Museo de las Civilizaciones Asiáticas no se olvidan ciertamente del pasado británico de la historia de Singapur (los británicos se asentaron en la isla en 1819) ni tampoco de la invasión japonesa durante la Segunda Guerra Mundial. La colección permanente reúne primorosas figuras de porcelana china de Dehua, caligrafías y un santuario decorativo del budismo y el taoísmo. La muestra

19 Hengcc: «Asian Civilisations Museum of Singapore – Art of lacquer from China», videoclip online, YouTube (17 de junio de 2013) <https://www.youtube.com/watch?v=EQ4on1u-T0g>.

20 Sven Saale; Christopher W. Szpilman (eds.): *Pan Asianism: A Documentary History, Volume 1: 1850-1920*. Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers, 2011.

incluye además esculturas en bronce de Uma —cónyuge de Shiva-Somaskanda— de la dinastía Chola, procedentes del Sur de Asia. Del Sudeste Asiático la colección permanente despliega un amplio abanico de material tecnológico, como son templos javaneses, oro y tejidos de Peranakan, esculturas jemeritas, etc. También hay espacios para exposiciones temporales que complementan y amplían esa colección permanente activando el archivo de civilizaciones asiáticas que alberga.

Pero naturalmente el Museo de las Civilizaciones Asiáticas no es un museo «nacional»; es un museo de civilizaciones.<sup>21</sup> Podría entenderse como tal y ser asimilado, por consiguiente, a otros museos del «Tercer Mundo» creados para honrar determinadas memorias nacionales, como el Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México. Este es un museo que ha recibido grandes alabanzas por su monumentalidad y celebración de la civilización azteca. Pero sobre él también han recaído duras críticas por haberse adueñado de una civilización a la que no pertenecía ninguno de los promotores estatales de su construcción; ninguno era de ascendencia azteca, sino de estirpe española (mayoritariamente) o mestiza. Es decir, los criollos y mestizos, la élite mexicana de origen europeo, «robaron» la memoria de la civilización azteca y la encuadraron en el relato de su nación mientras seguían marginando a los pueblos indígenas de origen azteca. Por el contrario, en Singapur los constructores del Museo de las Civilizaciones Asiáticas han sido indígenas (no de ascendencia europea como en México) tal como los forjadores del Museo Británico y el Louvre fueron gente indígena de Inglaterra y Francia.

Pero no es mi intención confrontar aquí Singapur con México. Simplemente señalo unas diferencias significativas entre el Museo de las Civilizaciones Asiáticas y el Museo Nacional de Antropología tan solo para entender de qué modo, en diferentes historias locales, la reinscripción del pasado en el presente es una cuestión de dignidad y de supervivencia cultural. Al final, la celebración de las herencias de Singapur y de Asia en el Museo de las Civilizaciones Asiáticas es una corrección necesaria de la negación histórica occidental de las «otras» civilizaciones.

21 En este contexto deben mencionarse también los Museos de Civilizaciones Islámicas de Doha y Sharjah. Ambos contribuyen a modificar la política de geografías culturales de un mundo multipolar conectado por un tipo común de economía, el capitalismo.

## IV

Hasta aquí he venido sugiriendo que tanto el Museo de Arte Islámico de Doha como el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur son dos proyectos —y habrá más, seguramente, en un futuro cercano— con unas intenciones muy claras. Una dirección apunta a la reconstrucción de unas civilizaciones, afectadas por 500 años de hegemonía epistémica, religiosa y estética, que se ubican en la periferia de la tradición grecorromana de la civilización occidental. La otra aspira a liberarse de la tiranía histórica de la acumulación occidental de significado conseguida mediante el robo de las memorias contenidas en forma de artefactos de archivos. Esta afirmación mía ha debido hacer frente a determinadas críticas, alguna ya mencionada. Otra de las críticas alega que los dos museos en discusión aquí —el Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur— no son más que propaganda de Estado. Estoy de acuerdo. Son propaganda en la misma medida en que el Museo Británico, el Louvre y el Museo Etnológico de Berlín son también instrumentos de propaganda. Todos estos museos tienen dobles fines y visiones. La diferencia es que solo los museos occidentales han fracturado las memorias de las civilizaciones no occidentales privándolas de su herencia cultural e histórica.

Observando los relatos y la historia del coleccionismo de los tres museos occidentales que he mencionado en este texto, el Louvre, el Museo Etnológico de Berlín y el Museo Británico, se comprende que lo exhibido en ellos llegó a Europa a través de viajeros y de los funcionarios del imperio, quienes se aprovecharon de sus posiciones privilegiadas en las colonias. No faltan historias al respecto. Un ejemplo sería una pieza robada en Afganistán y expuesta en el Museo Británico.<sup>22</sup> Otro, de un museo distinto, la colección Niño Korin completa, que acabó en el Museo de Etnografía (ahora Museo de la Cultura del Mundo) de Gotemburgo, Suecia, a raíz de una visita de su entonces director, Henry Wassén, a La Paz en 1970, coincidiendo con el Congreso Internacional de Americanistas en Lima. Tras intervenir en el congreso de Perú, viajó a Bolivia, y allí vio una interesante colección en el Museo Arqueológico de La Paz. Se presume que pagó por ella 1.000 dólares. En 2009 yo participé en la redacción de un informe en el momento en que el gobierno boliviano solicitaba la repatriación de la colección.<sup>23</sup> Conflictos de esta naturaleza no parecen ser un problema para el Museo de las Civilizaciones Asiáticas o el Museo de Arte Islámico, lo cual sugiere una especie de autonomía casi emancipadora en

22 «“Beautiful and priceless” ancient treasures stolen from Afghanistan on show at British Museum», *The Daily Mail*, (2 de marzo de 2011) <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1362168/British-Museum-display-millennia-old-looted-treasures-Afghanistan-recovered-London-art-dealer.html>.

23 W.D. Mignolo: «Preface to the Report on Niño Korin Collection», Adriana Muñoz (ed.): *The Power of Labelling. Report to the Museum of World Culture*. Gotemburgo: Museum of World Culture, 2009.



lo referente a la libertad con que estas dos instituciones construyen, o reconstruyen, su legado cultural y con él su memoria histórica.

El Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur y el Museo de Arte Islámico de Doha aplican diferentes políticas frente al «robo» de memorias occidentales. Roban la mente de un arquitecto occidental (Doha) o bien sacan partido, en Singapur, del edificio dejado por los colonizadores británicos. El diferencial de poder establecido a través de 500 años de supremacía por la civilización occidental fue al mismo tiempo el triunfo de un relato maestro que creó la ficción de la «modernidad» y la presentó como historia universal, con Europa en el centro de su avance.

Por delante está la tarea de desmontar esa ficción y reducir a su justa proporción la civilización occidental, la más reciente en la historia de la humanidad y la única que ha sido capaz de incorporar y devaluar todas las demás civilizaciones del planeta. Esa era está acabando. La desoccidentalización es un camino hacia el futuro. El Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur son dos iniciativas en esa dirección. Ambos han sido construidos sobre la globalización del capitalismo, del mismo modo que los museos europeos se erigieron sobre el auge del capitalismo europeo y la expansión imperial.

Una nota final de aviso: dadas las pujantes respuestas artísticas desde todo el Magreb y Norte de África hasta el Cercano Oriente, resultaría sencillo menospreciar los dos museos abordados en este ensayo como proyectos estatales fundados en la riqueza económica; la antítesis de cualquier clase de reivindicación popular de autonomía cultural. Es cierto que ninguno de los dos museos aquí citados surgen de una efervescencia desde la base. Sin embargo, la creación de un museo civilizacional se produce paralelamente a los combates por la autonomía (*auto-nomos*) económica y política. Los centros decoloniales bosquejados en este ensayo corren en paralelo, y son afines, al trabajo de base que actualmente se lleva a cabo a través de las prácticas y la gestión artísticas no solo en el Magreb, el Norte de África y Asia Oriental, sino también entre los artistas y comisarios artísticos de la «Europa negra».<sup>24</sup> Esos contextos operan sobre trayectorias decoloniales y, sencillamente, los museos de civilizaciones pueden operar y operan sobre trayectorias desoccidentalizadoras.

Ahora bien, esto no es un «choque de civilizaciones». Cierto que tanto el Museo de Arte Islámico como el Museo de las Civilizaciones Asiáticas son proyectos de Estado.

<sup>24</sup> Alanna Lockward: «Black Europe Body Politics: Towards an Afropean Decolonial Aesthetics», *Social Text: Periscope* (15 de julio de 2013) [http://socialtextjournal.org/periscope\\_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/](http://socialtextjournal.org/periscope_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/).

Pero, lo repito, también lo son el Museo Británico, el Louvre y el Museo Etnológico de Berlín. Ninguno de ellos es un museo del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. Todos son museos estatales con funciones a dos niveles: la primera, la mediación de la política cultural entre estados, y la segunda, educar, conforme a la visión de cada Estado, a sus nacionales, y también a extranjeros y turistas, en el relato histórico y cultural convenido propio del país. Si no conseguimos entender la desoccidentalización debido a que la desoccidentalización no dinamiza los archivos tal como estos debieran serlo, entonces podemos acabar enalteciendo las colecciones asiáticas del Museo Británico o elogiando la colección de arte islámico del Louvre mientras que condenamos el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur y el Museo de Arte Islámico de Doha.<sup>25</sup> La disputa por el control y administración del ámbito cultural no debe hacernos descuidar el hecho de que la colonialidad económica estuvo tras la gestación de los museos de civilización occidentales tanto como lo está tras la creación de los museos de las civilizaciones asiática o islámica, por poner un caso.

Al mismo tiempo esto no debe confundirnos hasta hacernos pensar que todo está movido por el capitalismo (el capitalismo económico), ni que la contienda por el control del ámbito cultural es irrelevante. La desoccidentalización (los proyectos de iniciativa estatal en disputa por el control de la economía, la política y la cultura) importa incluso si la colonialidad sigue todavía presente. Con todo, el poder de las historias únicas oculta a la vista los lados más oscuros de tales historias. Por una parte los museos se hacen multipolares al situarse en paralelo al orden global económico y político multipolar. Entre tanto, las civilizaciones no occidentales construyen sus propios museos y cuentan sus propias historias, escapando así del encierro en los contextos y colecciones del Museo Británico y el Louvre. Por otra parte, mientras que los museos del pasado se construyeron a hombros de la expansión imperial europea, hoy museos como el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur y el Museo de Arte Islámico de Doha se construyen a hombros de la soberanía política desoccidentalizadora del capital.

<sup>25</sup> Hay abundante información sobre las inaceptables condiciones de trabajo de los obreros que en Catar construyen las infraestructuras de la Copa del Mundo de 2022. Tampoco es difícil encontrar críticos de la política y la economía de Singapur. Quienes estamos comprometidos con la justicia y la equidad universales no debemos olvidar estas realidades ocultas tras el esplendor de los museos. Pero tampoco debemos olvidar de qué manera se construyeron los museos del pasado en Francia e Inglaterra. Sobre el Museo Británico, véase Graham MacPhee: «British Colonial Archives Finally Released», *Counterpunch*, núm. 20-22 (abril de 2012) <http://www.counterpunch.org/2012/04/20/secret-british-colonial-archive-finally-released/>.

## Otros títulos

### 01. Marina Grzanic

Spectralization of History, Spectralization of the Image, Spectralization of Europe

### 02. Suely Rolnik

¿El arte cura?

### 03. Jo Spence

La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto

### 04. Diedrich Diederichsen

Paradoxical Models of Authenticity in Late 60s/early 70s Rock Performance

### 05. Ag 2004-2006

Selección de textos de la Agenda informativa del MACBA

### 05. Ag 2004-2006

Recull de textos de l'Agenda informativa del MACBA

### 06. Néstor García Canclini

Cultura popular: de la épica al simulacro

### 07. Andreas Huyssen

After the High/Low Debate

### 08. Jonathan Crary

On the Ends of Sleep: Shadows in the Glare of a 24/7 World

### 09. Blake Stimson

The Photography of Social Form: Jeff Wall and the City as Subject Condition

### 10. Kaja Silverman

El sueño del siglo XIX

### 11. Hélène Cixous

Dissidances de Spero

### 12. Rosalyn Deutsche

Agorafobia

### 13. Linda Williams

Hard-Core Art Film: The Contemporary Realm of the Senses

### 14. Juan Vicente Aliaga

Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas

### 15. Stephen Melville

'Art and Objecthood' A Lecture

### 16. José Antonio Sánchez

El teatro en el campo expandido

### 17. Suely Rolnik

Desvío hacia lo innombrable

### 18. Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh

Una conversación

### 19. Anne Rorimer

Ian Wilson. L'objet de la pensée

### 20. T. J. Clark

The Painting of Postmodern Life?

### 21. Ina Blom

'Every letter I write is not a love letter'

Inventing sociality with Ray Johnson's postal system

### 22. Hervé Joubert-Laurencin

Camérer, découper, déparalyser ou Le cinéma comme acte de la contingence

### 23. Peter Watkins

Notes on The Media Crisis

### 24. Costas Douzinas

The Mediterranean to Come

**25. Georges Didi-Huberman**

Pobles exposats, pobles figurants

**26. John Roberts**

'Fragment, experiment, dissonant prologue': modernism, realism and the photodocument

**27. Ana Janevski**

'We can't promise to do more than experiment.' On Yugoslav experimental film and cine clubs in the sixties and seventies

**28. Peter Osborne**

'October' and the Problem of Formalism'

**29. Wolfgang Ernst**

'Aura and Temporality: The Insistence of the Archive'

---

## Colofón

### “Activar los archivos, descentralizar a las musas”

Walter Dignolo

ISSN: 1886-5259

© del texto Walter Dignolo

Traducción de Fernando Quincoces

Diseño por Cosmic <[www.cosmic.es](http://www.cosmic.es)>



[www.macba.cat](http://www.macba.cat)

## Sobre el autor

**Walter Dignolo** (1941, Córdoba, Argentina) es semiólogo y profesor de literatura en la Universidad de Duke, en Estados Unidos. Ha publicado numerosos trabajos sobre semiótica y teoría literaria. Entre sus aportaciones más importantes se encuentra la producción de categorías de análisis como “diferencia colonial”, “pensamiento fronterizo”, “colonialidad del ser” y la idea de “hemisferio occidental/el atlántico norte”.

En *Activar los archivos, descentralizar a las musas* Dignolo hace una lectura del Museo de Arte Islámico (Doha) y del Museo de las Civilizaciones Asiáticas (Singapur), buscando descentralizar la historia única de los museos occidentales y mostrando de qué modo funciona la desoccidentalización. El autor recurre a la historia decolonial de los museos occidentales a través de la apropiación del modelo museístico en el Sur y el Oriente globales.

Este *Quadern portàtil* se publica con motivo del seminario “El descontento y la promesa. Colonialidad, modernidad y epistemologías descoloniales” impartido por Walter Dignolo en el contexto del PEI (Programa de estudios independientes) del MACBA, en junio de 2014.

## Quaderns portàtils

**Quaderns portàtils** portàtils (Cuadernos portátiles) es una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de Internet. Los textos provienen, en general, de conferencias y seminarios que han tenido lugar en el MACBA; pero también pueden encontrarse textos publicados anteriormente en catálogos de exposición u otros soportes. Este y otros números de la colección *Quaderns portàtils* están disponibles en la web del Museo tanto en formato PDF como ePUB.





## Tres maneres d'enquadrarnar els teus Quaderns portàtils

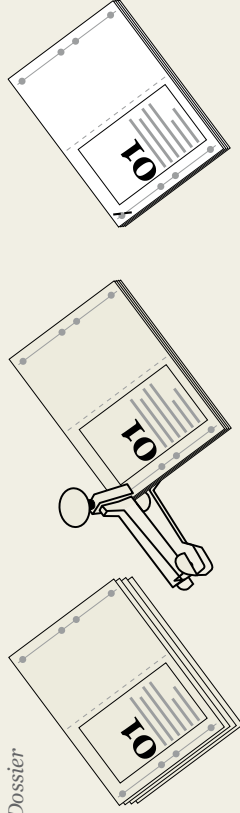
Tres maneres de encuadrarnar tus Quaderns portàtils

*Three ways of binding your Quaderns portàtils*

Dossier grapat

Dossier grapado

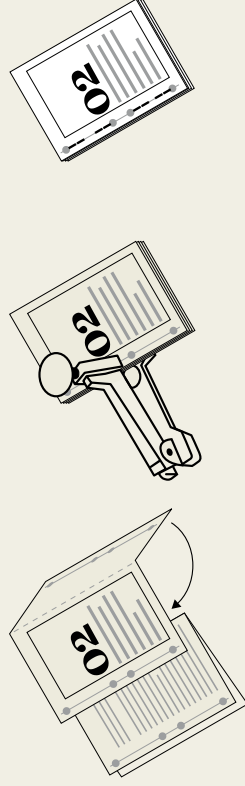
*Stapled Dossier*



Enquadrarnació japonesa grapada

Encuadrarnación japonesa grapada

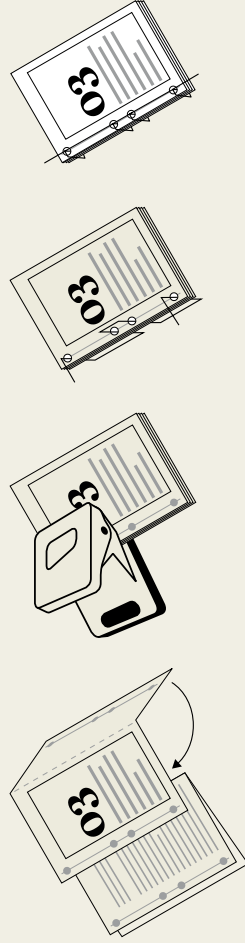
*Stapled Japanese Binding*



Enquadrarnació japonesa cosida

Encuadrarnación japonesa cosida

*Sewed Japanese Binding*



**Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no encuadrarnar).**

Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrarnar).

*Throw away this instructions manual once used (do not bind).*