



**INSTITUT
DE LA
COMMUNICATION**

**UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
INSTITUT DE LA COMMUNICATION**

MASTER EN DESARROLLO DE PROYECTOS ARTÍSTICOS Y CULTURALES INTERNACIONALES

Tesis sobre

**La decolonización (o no) del Museo del Quai Branly - Jacques Chirac en el
marco de la política africana de Emmanuel Macron**

Por

Milena Scherezade CARRANZA VALCÁRCEL

Bajo la dirección de Camille Jutant

Año académico 2020-2021

*Esta tesis está dedicada a mi mamá Rosina Valcárcel,
la poeta militante antropóloga,
y a mi papá Víctor Carranza,
el militante economista sociólogo.
Los revolucionarios de mi vida.*

A la africanía, que atraviesa el mundo entero.

*Y a mi país, el Perú,
gracias al cual,
en parte,
el Museo del Quai Branly existe.*

AGRADECIMIENTOS

A las y los espíritus africanos que, desde su morada, siguen obrando por el bien de la humanidad a través nuestro.

A Luciana Reátegui, Andrea Sarango, a la UNESCO, a Camille Jutant y a mis compañerxs de la maestría de Desarrollo de Proyectos Artísticos y Culturales Internacionales - DPACI.

A las especialistas que accedieron a ser entrevistadas, compartiéndome su valioso tiempo y sabiduría, N'goné Fall, Anne Marie Hoquenguem, Sarah Ligner, Frédérique Servain-Riviale y Françoise Vergès.

A mis soportes a distancia, Uchi, Maite, Ivan, Illari, Ángela, Mabel, Sixto, Carlos, Norma, Francie, Sharún, Pamela, Anaí, Toño.

A los que fueron mi soporte mientras realizaba la maestría en Lyon, Anita, Albane, Mosi, Rolando, Sali, Kalilou, Mohamed, Mandaw, Malick, Boubacar. A todxs mis amigxs de la diáspora africana y al fiero movimiento estudiantil africano de Lyon.

A Yaqui Ngo Mpii, que me abrió las puertas de Little Africa en París.

A todxs lxs que me dieron una palabra de aliento.

Y sobre todo, a mis papás.

Sumilla

En los últimos años, el Museo del Quai Branly - Jacques Chirac ha sido escenario de cambios en relación a su contenido sobre la cultura africana, el mismo que está ligado a su herencia colonial. Muestra de ello es el proceso de restitución de las 26 piezas del reino de Abomey a Benín, el cambio de presidente, la apertura de una línea de investigación sobre los orígenes de sus colecciones -con vistas a dilucidar la pertinencia de futuras demandas de restitución- y la realización de eventos artísticos y culturales con una mirada particularmente crítica en el marco de la Temporada África 2020 -temporada cultural sobre África en Francia-. Todo ello, como consecuencia de una política de Estado propuesta por el presidente Macron al inicio de su mandato, a través de la cual se planteó un nuevo vínculo de amistad con África.

Frente a este proceso de cambios a nivel gubernamental, la presente memoria busca comprender cómo se viene posicionando, a nivel institucional, el Museo del Quai Branly. En ese sentido, a través de la revisión de fuentes documentales y periodísticas, así como entrevistas a especialistas y a personas relacionadas al museo, y la participación en coloquios y eventos artísticos y culturales gestionados por el Museo del Quai Branly, se propone analizar la forma cómo el museo se encuentra adaptando su aproximación a su contenido africano desde una perspectiva decolonial.

Como hallazgo principal, se postula que, si bien el museo sí está atravesando un proceso de cambios importantes en relación a su contenido africano, hay una resistencia interna a lograr una transformación integral, de parte de sus propios funcionarios. Sin embargo, al haberse designado al nuevo presidente Emmanuel Kasarhérou, podrían haber posibilidades de cambios consistentes a largo plazo. Pero, de todas maneras, ya que este proceso ha sido iniciado por el presidente de la República, es vulnerable al futuro cambio de mandato.

Abstract

In recent years, the Musée du quai Branly - Jacques Chirac has been the scene of changes in relation to its content on African culture, which is linked to its colonial heritage. Proof of this is the process of restitution of the 26 pieces from the kingdom of Abomey to Benin, the change of president, the opening of a line of research on the origins of its collections - with a view to elucidating the relevance of future restitution claims - and the realization of artistic and cultural events with a particularly critical view within the framework of the Africa 2020 Season - cultural season on Africa in France. All this, as a consequence of a State policy proposed by President Macron at the beginning of his mandate, through which a new bond of friendship with Africa was proposed.

Faced with this process of change at the governmental level, this report seeks to understand how the Musée du quai Branly has been positioning itself at the institutional level. In this sense, through the review of documentary and journalistic sources, as well as interviews to specialists and people related to the museum, and the participation in colloquiums and artistic and cultural events managed by the Musée du quai Branly, it is proposed to analyze the way in which the museum is adapting its approach to its African content from a decolonial perspective.

As a main finding, it is postulated that, while the museum is indeed going through a process of important changes in relation to its African content, there is an internal resistance to achieve a comprehensive transformation, on the part of its own staff. However, with the appointment of the new president Emmanuel Kasarhérou, there may be possibilities for consistent changes in the long term. But in any case, since this process has been initiated by the President of the Republic, it is vulnerable to a future change of mandate.

Índice

Agradecimientos.....	3
Sumilla.....	4
1. Introducción.....	7
1.1 Preguntas de investigación y metodología.....	12
2. Comprendiendo el Museo del Quai Branly y el debate decolonial en torno a él.....	19
2.1 Descripción.....	19
2.2 Misiones y líneas de trabajo.....	23
2.3 La historia del museo.....	26
2.3.1 El Museo del Hombre.....	27
2.3.2 El Museo Nacional de las Artes de África y Oceanía.....	31
2.3.3 El Pabellón Sesiones en el Museo del Louvre.....	32
2.4 Una institución museal del Estado dedicada a salvaguardar el patrimonio francés.....	35
2.4.1 El contenido africano.....	40
2.4.1.1 La unidad patrimonial de África.....	41
2.4.1.2 Esclavitud, decolonización y derechos cívicos: recursos conservados, adquiridos y desarrollados por el museo.....	42
2.4.1.3 Exposiciones temporales y eventos.....	44
2.5 La crítica decolonial.....	45
3. El impacto en el Museo del Quai Branly de la nueva relación entre Francia y África propuesta por el presidente Emmanuel Macron.....	54
3.1 Las nuevas medidas en el área Cultura.....	58
3.1.1 Restitución del patrimonio.....	58
3.1.1.1 Los 26 tesoros reales de Abomey de la colección del Museo del Quai Branly regresan a Benín.....	66
3.1.1.2 La designación del nuevo presidente Emmanuel Kasarhérou.....	69
3.1.1.3 La nueva línea de investigación “El sitio de los orígenes”	75
3.1.2 La Temporada África 2020 y la programación del Museo del Quai Branly.....	76
3.1.2.1 Cumbre de setiembre “Preliminares por un Instituto de Estudios Negros”...81	
3.1.2.2 Exposición “Deseo de Humanidad. Los universos de Barthelemy Toguo”.....82	
3.1.2.3 Instalación “The African Shed Laboratory” de Kemi Bassene.....83	
3.1.2.4 Evento multidisciplinario “Africa Mix”	84
3.1.2.5 El caso de la exposición “Ex-África”, fuera de programación.....84	
4. Conclusión.....	88
5. Bibliografía.....	90
6. Anexos.....	93

1. INTRODUCCIÓN

El Museo del Quai Branly - Jacques Chirac (MQB) fue creado por el expresidente Jacques Chirac¹ con el objetivo de poner en valor las colecciones de piezas indígenas de América, África, Asia y Oceanía, que formaban parte de la colección de etnología del Museo del Hombre y del Museo Nacional de Artes de África y Oceanía (actualmente el Museo Nacional de la Historia de la Inmigración). Aunque no todas, la mayoría de estas colecciones provienen de territorios que fueron colonizados por Francia, es decir, fueron extraídas durante el periodo de la colonia.

Más allá de resaltar el valor histórico de estas colecciones, el MQB busca más bien mostrar su riqueza estética para despojarlas de la categoría de objetos de curiosidad, luego de objetos etnológicos o incluso de “arte primitivo”, con el que se las estigmatizó por provenir de civilizaciones no occidentales, y colocarlas en la categoría de “bellas artes”, más elevada para Occidente mismo.

El MQB forma parte de la red de museos nacionales y es actualmente uno de los 20 museos más visitados de París según la oficina de turismo de la ciudad², recibiendo en el 2018 a 1 261 817 visitantes³. Asimismo, desarrolla eventos de gran envergadura, teniendo en cuenta la exposición permanente de alrededor de 3 500 piezas -de una colección de 300 000-, las temporales, aproximadamente 10 al año, además de eventos artísticos y culturales como espectáculos, festivales, instalaciones, conferencias, coloquios, etc. Según el mismo museo “esta es una de las instituciones públicas europeas más completas dedicadas al estudio, conservación y la promoción de las artes y civilizaciones extraeuropeas”⁴.

Sin embargo, el MQB ha sido criticado por mantener, en su discurso y su práctica, un sesgo de herencia colonial. Se cuestiona, por ejemplo, la invisibilización de lo que implicó históricamente que hoy en día el museo cuente con miles de piezas originarias de las ex colonias francesas. Asimismo, que esta sea una nueva apuesta eurocentrista, en donde el

¹ Fue creado en 1996, desde cuando empieza a operar, pero el Museo como espacio público fue inaugurado en el 2006.

² <https://www.parisinfo.com/decouvrir-paris/infos/guides/les-musees-les-plus-visites>

³ https://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/1-Espace-presse/CP_frequentation_2018_web.pdf

⁴ <https://www.quaibrantly.fr/es/colecciones/todas-las-colecciones/historia-de-las-colecciones/>

mundo no occidental es observado, conceptualizado y juzgado desde Occidente y que, además, Europa no forme parte del museo en una concepción integradora de las civilizaciones y artes humanas. También, se señala que la estetización de las piezas es un continuum de la ideología colonizadora en donde en realidad estas son finalmente trofeos de guerra expuestas con orgullo. Finalmente, que el desarrollo del museo no haya sido concebido en partes iguales o en diálogo con los pueblos / herederos culturales de las piezas expuestas, sino que haya sido concebido unilateralmente.

En este sentido, la antropóloga Sally Price se pregunta cómo es que una institución que asume apostar por una visión intelectualmente innovadora sigue manteniendo, en la práctica, colecciones que tuvieron “sentido” en el contexto colonial y una postura que demuestra el que las culturas creadoras de sus colecciones siguen siendo incomprendidas (Price 2008).

Por su lado, para el MQB, en tanto que institución museal pública francesa, su responsabilidad es la salvaguarda del patrimonio que el Estado francés le ha otorgado, es decir, el legado de las 300 000 piezas, además de otros archivos. Así también, el desarrollo de herramientas pedagógicas, académicas, científicas, artísticas, culturales y de mediación, para poder aportar a nivel educativo y llegar al máximo de personas posibles y de públicos diferentes, ya que tiene un rol pedagógico como cultural, en tanto se encuentra bajo la tutela de dos ministerios, del Ministerio de Educación Superior y de la Investigación y del Ministerio de Cultura y de la Comunicación. Además, al ser una institución pública, si bien puede estar a la escucha de las demandas de la sociedad civil, depende de la voluntad del Estado para realizar cualquier tipo de cambio estructural.

En cuanto a las críticas, estas se sustentan, por ejemplo, a través del discurso con el que el MQB presenta la historia de sus colecciones en su página web, en donde su postura de ser un espacio reflexivo frente a su pasado no se ve reflejado en su discurso general, así como en la curaduría simplificadora de su colección permanente, dividida en los cuatro continentes representados y en piezas con explicaciones que no profundizan en la importancia de las culturas de las que son fruto. Asimismo, algunas de las exposiciones temporales que se han llevado a cabo privilegian, más que a las culturas en sí mismas, a la historia de los coleccionadores dueños de las piezas, o al acto mismo de coleccionar -acción de clara herencia colonizadora-, como la exposición “Helena Rubinstein, La colección de Madame” o “Las curiosidades del mundo de Françoise Huguier” del 2020. O en el hecho de la falta de personas

no occidentales trabajando en el museo en puestos en donde puedan tener injerencia en el trabajo con las colecciones, las exposiciones o el desarrollo de contenidos.

Esto podría mostrar que, más allá del propósito reivindicativo con el que fue creado el museo, no existe una real voluntad de parte de la directiva del museo -y con ello del propio Estado, al ser el ente rector del museo- de reflexionar y tomar cartas en el asunto acerca de su historia esclavista y de colonización. El asumir formalmente su responsabilidad frente a este pasado podría implicar el tener que iniciar formalmente una serie de acciones para redimir dicha situación, por ejemplo, a través de reparaciones económicas, el desarrollo de políticas afirmativas o la restitución de piezas.

Sin embargo, en el 2017 Macron se pronuncia al respecto -en el ahora famoso discurso que da en Ouagadougou, capital de Burkina Faso- y señala que “entre las cuestiones que permitirían construir una nueva relación franco-africana, la cuestión del patrimonio y la posibilidad de restitución temporal o permanente de las obras de arte africanas”⁵. Estas declaraciones no son casuales, ya que en los últimos años se había producido una álgida demanda de repatriación de piezas por parte de varios Estados africanos. Para hacer esto posible, Macron le encarga a los autores especializados Felwine Sarr y Benedicte Savoy hacer una investigación exhaustiva al respecto. Así, en noviembre del 2018 se publica el “Reporte sobre la restitución del patrimonio cultural. Hacia una nueva ética relacional africana”, más conocido como el “reporte Savoy / Sarr”, en donde en conclusión recomiendan fuertemente llevar a cabo la restitución.

En el 2020 se promulga una ley⁶ -propuesta por el presidente- que permite la repatriación de 26 piezas que formaban parte de la colección del mismo MQB se hace realidad. A fines del mes de octubre 2021 se realizará la exposición “Benín, la restitución de 26 obras de los tesoros reales de Abomey” en donde se verán estas piezas por última vez. Esta exposición estará acompañada de una programación artística, de un coloquio, así como de charlas sobre los proyectos museográficos en Benín.

Gracias a esto el MQB ha empezado a desarrollar una nueva línea de investigación llamada “El sitio de los orígenes” a través de la cual se busca dilucidar el origen exacto de las piezas que

⁵ <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000042738023>

⁶ LEY Nº 2020-1673, de 24 de diciembre de 2020, relativa a la restitución de bienes culturales a la República de Benín y a la República de Senegal. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000042738023>

podrían estar sujetas a procesos de restitución.

La concreción de la ley de restitución es un acto simbólico y reivindicativo sumamente importante. Sin embargo, no constituye en sí mismo una transformación real de la relación colonial entre Francia y África. Hasta el día de hoy, Francia se sigue beneficiando económicamente de 14 de sus ex colonias africanas, gracias al cumplimiento del llamado pacto colonial firmado cuando se garantizaron sus independencias. A este vínculo, sumándole la historia con otras ex colonias, se le conoce como la “Franciáfrica”, y será explicado más adelante con el fin de comprender el trasfondo histórico de las políticas tomadas por el presidente Macron que terminan afectando al MQB.

En este contexto, en el 2020, el presidente del MQB, Stephan Martin, de origen francés -quien presidió el museo desde su inauguración-, fue reemplazado por un presidente mestizo de origen de la Nueva Caledonia. Pareciera una acción tomada de la mano del proceso que el museo empieza con la restitución. El periódico francés La Croix describe el hecho como “un símbolo fuerte”, citando a la ministra de Ultramar Annick Girardin *“Ningún kanak había estado antes al frente de un gran museo hexagonal⁷. Enhorabuena por este merecido nombramiento para este prestigioso puesto”⁸*.

En ese mismo año, el Estado francés lanza dos grandes acciones de diplomacia cultural relacionadas al África: La “Temporada África 2020” un evento de carácter artístico-cultural que se desarrolló en toda Francia y “La Nueva Cumbre África-Francia”, un evento de diálogo diplomático dirigida a los jóvenes africanos (Montpellier, octubre 2021).

La Temporada África 2020 -evento que al tocar directamente al MQB será objeto de análisis en esta memoria- tuvo que comenzar de manera digital y se extendió hasta el 2021 por causa de la crisis sanitaria del Covid-19. Ha sido emblemática por la magnitud y calidad de los eventos realizados. Este evento, según su directora, N’goné Fall, es “un proyecto panafricano y multidisciplinario centrado en la innovación en las artes, la ciencia, la tecnología, el espíritu empresarial y la economía.”⁹ Gracias a esta temporada todo el país se ha convertido en el escenario de múltiples actividades en torno al arte y a la cultura africana, generadas no solo

⁷ De Francia metropolitana (N.A.).

⁸ <https://www.la-croix.com/Culture/Emmanuel-Kasarherou-nouveau-president-Musee-quai-Branly-2020-05-27-1201096233>

⁹ <https://www.saisonafrica2020.com/fr>

desde el Estado, a través del Instituto Francés, o de su red de museos, sino por el sector privado, representado por galerías, centros culturales, residencias artísticas, teatros, museos, asociaciones, etc., y por las empresas sponsors y partenaires.

En el marco de esta temporada, el MQB programó una serie de eventos a gran escala: conversatorios, un simposio, dos exposiciones de arte y una instalación. A través de estos eventos el museo ha tomado una postura activa en términos de proponer espacios en donde se discuta el contexto actual de las artes y el estudio de las culturas africanas contemporáneas, liderando insólitamente la Temporada África 2020 con uno de los eventos más contestarios y de vanguardia de toda su programación: “Preliminares para un Instituto de Estudios Negros” (inexistente en Francia, y sobre el que profundizaremos luego), así como la instalación “The African Shed Laboratory”, del artista Kemi Bassene, quien tuvo acceso a los archivos fotográficos y audiovisuales conservados por el museo para crearla.

Es importante no perder de vista el marco mundial en el que todas estas medidas políticas y de diplomacia cultural son tomadas, más allá del contexto francés y de su relación con África. Nos encontramos en una época en donde somos testigos de movimientos que antes hubieran sido impensados, como el *Black Lives Matter*, que ha puesto sobre la mesa la demanda de las garantías de vida para los afroestadounidenses y afrodescendientes en general, en relación a la violencia sistemática que sufren en EEUU y en el mundo, o el de la descolonización de las artes, que ha permitido la retirada histórica de estatuas de colonizadores/esclavistas de espacios públicos (como la estatua de Edward Colston, comerciante de esclavos, derribada y echada al río en Inglaterra, o el busto de Leopoldo II retirado en Bélgica). La lucha mundial contra el racismo estructural, y sus consecuencias económicas y socioculturales, es imparable ya en todas las dimensiones -deporte, educación, política, etc.-. La ONU y la OEA lo han dejado claro declarando del 2014 al 2024 la Década Internacional de los afrodescendientes, y la UNESCO al tener a África -al igual que el tema de género- como una de sus dos prioridades mundiales. Así, es importante señalar que todas las acciones tomadas por Macron no son aisladas, es decir, que no debemos analizarlas solo dentro del contexto francés, sino mundial.

En este sentido, siendo el MQB el museo nacional francés con mayor representación de la cultura africana, se esperaría que haga manifiesta su postura ante este contexto mundial, en relación a la pertinencia de su rol educativo, artístico, cultural y científico como institución museal. Además, que genere un espacio de diálogo al respecto y tome acciones gracias a estas

reflexiones. Su postura se está mostrando tal vez gracias a la injerencia directa de las decisiones tomadas por el presidente Macron, dejando en evidencia el vínculo tan dependiente del MQB con el Estado, debido a la naturaleza de sus piezas.

De forma general, entonces, la presente Memoria se pregunta si es que el MQB se encuentra en un proceso de transformación sobre el tratamiento de su contenido africano: su colección permanente, sus exposiciones temporales y de sus eventos relacionados a la cultura africana. Esto, desde el ángulo de la teoría decolonial, que busca desentrañar los efectos simbólicos de las jerarquías de poder instauradas con la colonización europea en el mundo, generando la dicotomía de la relación vertical Norte/Sur.

Las preguntas específicas que buscaremos responder son ¿de qué forma el MQB se está adaptando en el contexto actual de reivindicación de la cultura africana a nivel mundial? ¿Las actividades desarrolladas en el marco de la “Temporada África 2020” son muestra de una nueva línea de trabajo que el MQB quiere emprender?

a. **Objetivos**

General: Analizar si el MQB está en vías de transformar su aproximación a su contenido africano: colecciones, exposiciones y eventos.

Específicos:

- i. Conocer de qué forma el MQB se está adaptando en el contexto actual de reivindicación de la cultura africana a nivel mundial.
- ii. Comprender si las actividades desarrolladas en el marco de la “Temporada África 2020” son muestra de una nueva línea de trabajo que el MQB quiere emprender.

1. Preguntas de investigación y Metodología

Para responder a la pregunta sobre si es que el MQB se encuentra en un proceso de transformación, dado el contexto actual de crítica al colonialismo, de su aproximación al trabajo con sus colecciones africanas, a sus exposiciones temporales y a sus eventos relacionados a la cultura africana, se optó por elaborar una metodología de tipo cualitativa. El enfoque cualitativo tiene una aproximación comprensiva sobre los hechos sociales y, por

ello, busca entender y analizar los fenómenos desde la perspectiva de los propios sujetos (Martínez, 2006).

Ya que se trata de una investigación cualitativa, se buscó responder a las interrogantes gracias a la realización de entrevistas a dos rubros diferentes de profesionales:

a. Trabajadores del MQB

i. Frédérique Servain-Riviale, Doctora en arte y en arqueología, encargada de la documentación de las colecciones.

ii. Sarah Ligner, Jefe de la Unidad de Patrimonio de la Globalización Histórica y Contemporánea. Departamento de Patrimonio y Colecciones.

b. Especialistas culturales del medio francés

i. Françoise Vergès - Doctora en Ciencias Políticas, escritora, curadora, militante feminista decolonial, ex presidenta del Comité por la Memoria y la Historia de la Esclavitud de Francia y actual presidenta de la asociación “Descolonizemos las artes”.

ii. N’goné Fall - Arquitecta, curadora, consultora en ingeniería cultural y directora de la Temporada África 2020.

iii. Anne Marie Hocquenghem - Doctora en antropología y arqueología, ex Directora de Investigación del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia - CNRS, especialista en la cultura andina prehispánica, particularmente de la cultura moche (Perú).

Así, se realizaron un total de 5 entrevistas estructuradas a especialistas en el tema, cada una en un área diferente. Por un lado, se entrevistó a 2 trabajadoras actuales del MQB: La primera, Frédérique Servain-Riviale. Como responsable de la documentación de las colecciones, ella accedió a ser entrevistada para colaborar con la información que estuviera a su alcance en relación al trabajo de documentación. Gracias a ella pudimos conocer el documento: “Investigaciones sobre el origen y la historia de las colecciones del Museo del Quai Branly”,

que nos dio luces sobre nuevas medidas patrimoniales importantes tomadas por el museo, a partir de la nueva política de restitución. La segunda, Sarah Ligner, la pudimos conocer gracias a su participación como conferencista en el coloquio “La esclavitud en los museos europeos” organizado por la universidad de Saint Denis, en donde pudimos conocer parte del trabajo que desarrolla el museo en torno a este tema. Ella, como Jefe de la Unidad de Patrimonio de la Globalización Histórica y Contemporánea, pudo explicarnos sobre el archivo que maneja, herencia del antiguo Museo Nacional de las Artes de África y Oceanía, así como la misión del MQB en relación a sus colecciones, que son patrimonio de la nación, y el trabajo pedagógico que se desarrolla en torno a ellas, como las becas de estudios que ofrece el museo o el dossier digital sobre la esclavitud que está en proceso de creación en asociación con la Fondation pour la mémoire de l’esclavage.

En este sentido, el primer objetivo fue entrevistar a las personas que trabajasen directamente con las colecciones africanas, con las exposiciones temporales relacionadas al África o que hayan trabajado en las exposiciones programadas en el marco de la Temporada África 2020, sin embargo, ninguna pudo colaborar con nosotros. Se logró contactar a la Jefe de la Unidad de Patrimonio de las colecciones de África, quien respondió tarde explicando que por su carga laboral no iba a tener tiempo. Así también, a otro miembro del mismo equipo y a una de las responsables de las exposiciones que trabajó para la Temporada África 2020, pero ninguno respondió. En ese sentido, el testimonio dado por Frédérique Servain-Riviale y por Sarah Ligner han sido de gran ayuda para cubrir el aspecto de base de comprensión del funcionamiento del MQB en torno a lo ya mencionado, lo cual hemos podido complementar gracias a otras fuentes y actividades. Por ejemplo, a través de la información del sitio web del museo y de jornadas importantes que se registraron y son de acceso público desde internet, como la jornada de estudio "Inventario, documentación, búsqueda de procedencia: cuáles son los retos de las colecciones no occidentales de los museos de Francia" organizada por la Dirección General del Patrimonio - Departamento de Museos de Francia y por el MQB, en octubre 2019 y en donde participaron la Jefa de la Unidad de Patrimonio de las colecciones de África del MQB, así como el Director General de Patrimonios del Ministerio de Cultura de Francia. Así también, hemos podido participar en conferencias en donde especialistas del MQB han hablado al respecto: el ya mencionado coloquio realizado en octubre 2021 en el museo Paul Elouard de la ville de Saint Denis “La esclavitud en los museos europeos” y en la

primera jornada del coloquio científico de la Semana Cultural de Benín, desarrollada por el mismo MQB, en el marco de la restitución de las 26 obras de los tesoros de Abomey, realizada en octubre 2021.

Asimismo, se realizaron 3 entrevistas a especialistas culturales del medio francés: Françoise Vergès, N'goné Fall y Anne Marie Hoquenghem. La elección de cada una de ellas fue realizada por diferentes motivos. Françoise Vergès, politóloga y militante feminista decolonial, era una figura esencial para los fines de esta investigación, dada su completa experiencia al respecto. Ella es hoy por hoy una portavoz clave del movimiento de descolonización de las artes y los museos en Francia. Con una sólida carrera multidisciplinaria, coherentemente atravesada por su visión feminista decolonial, se mantiene activa en múltiples espacios, como por ejemplo a través de la asociación "Descolonizar las artes", creada en el 2015 junto a múltiples artistas, profesionales e investigadores, de la cual es presidente. El objetivo de esta es "identificar las causas de las ausencias, negaciones, olvidos y puntos ciegos en la representación de las personas racializadas, y en las formas de narración, de metodología o de formación en las instituciones artísticas y culturales (...) y los museos." (Cukierman, Dambury, Vergès, 2018: 7). Además, estuvo encargada de desarrollar una propuesta de museo en La Reunión (territorio de ultramar francés), de donde es originaria, con la que buscó crear un proyecto horizontal, decolonial y, aunque el este no terminó llevándose a cabo, pues profundizó su experiencia en relación a la reflexión de lo que representa un museo y cómo compartir contenidos en él exentos de una mirada que separa al "observador" y al "observado". Por último, trabajó con el MQB durante tres años consecutivos, organizando un coloquio en el marco de la Jornada Nacional del Recuerdo de la Trata de Esclavos, la Esclavitud y su Abolición, como miembro en ese entonces del Comité por la Memoria y la Historia de la Esclavitud: "Exhibir la esclavitud, metodologías y prácticas" en el 2011, "Arqueología de la esclavitud colonial" en el 2012 y "Armas milagrosas: palabras, canciones, poesía, literatura, ritos y recuerdos" en el 2013, sobre la trata de los legados vivos de los mundos de la esclavitud.

De esta manera, la entrevista con F. Vergès nos permitió tener una mirada más completa en relación a su propuesta decolonial sobre los museos, la misma que nos ayuda a nuestra propia reflexión sobre la amplitud de este debate. Así también, conocer los pormenores de cómo se desarrolló la organización de estos tres coloquios en el MQB y el grado de implicación del

mismo, como muestra de su posicionamiento frente a la discusión sobre la esclavitud dentro de un museo como el MQB.

N'goné Fall, por su lado, ha sido la directora de la Temporada África 2020, así que desde un principio se tuvo el objetivo de entrevistarla, al haber sido la cabeza creativa de este evento cultural que es parte sustancial de nuestra investigación. Si bien, según Fall, la idea que el Consejo tenía desde un inicio era aportar a cambiar los estereotipos que los franceses pudieran tener sobre los africanos, Fall exige además que sean los mismos africanos entonces los que hablen por ellos mismos, es decir, que los curadores, académicos y gestores involucrados sean africanos, y que no sean los especialistas franceses los que hablen por ellos. Este fue finalmente el eje transversal de todo el evento, demostrando así su completo compromiso por reivindicar su cultura, con una posición claramente decolonial, al buscar reconfigurar las jerarquías de poder en este medio, otorgándole al considerado como “el otro” o el “extra occidental” la capacidad de autorepresentarse y decidir qué decir y qué no sobre él mismo.

Su background la respalda además como una especialista -desde otra perspectiva que la de F. Vergès, aunque ambas comparten la dimensión feminista- de los temas sobre los que reflexionamos. Considerada como una pionera en el mundo del arte moderno, al ser una de las primeras mujeres africanas en tomar las riendas en este medio, Fall, de origen senegalés, se ha consagrado como una curadora, conservadora y consultora en ingeniería cultural a gran escala, curando exposiciones de gran prestigio en África, Europa y Estados Unidos, siempre sobre arte africano y revalorizando particularmente el aporte de las artistas mujeres. Comenzó siendo la editora en jefe de la revista francesa de arte visual contemporáneo africano *Revue Noire*, con la cual publica, entre otros, el reconocido libro “Una antología del arte africano: el siglo 20” (Nueva York: DAP, 2002), publicación que resalta la relación entre el arte y su contexto político y social. Hoy en día, entre múltiples cargos, es docente en diversas universidades africanas y miembro de la comisión de selección del Premio Prince Claus de la Fondation Prince Claus y del comité de consulta del programa del Rockefeller Creative Fellowship del Centre Bellagio de la Fundación Rockefeller.

Gracias a la entrevista con N'goné Fall hemos podido conocer de cerca no solo cómo operaba

la temporada a nivel institucional, su vínculo con el gobierno y la forma de desarrollar su programación, sino cómo fue la dinámica de trabajo con el MQB al momento de programar los eventos que el museo llevaría a cabo como parte de la temporada. Así también, conocer su punto de vista sobre precisamente cómo recibió el MQB la propuesta de la temporada de que sean los africanos los que hablen por ellos mismos, mirada que no es muy común en los eventos desarrollados por el museo, y las fricciones que hubo.

Anne Marie Hocquenghem, por su lado, es una investigadora de gran trayectoria, que, desde el inicio de sus estudios, se interesó por las culturas andinas prehispánicas. Así, empezó investigando las piezas respectivas de la colección etnológica del Museo del Hombre, la misma que hoy forma parte del MQB. Luego de doctorarse en Antropología y Arqueología, de la mano de reconocidos especialistas como John Rowe en EEUU, logra ser Directora de Investigación del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia - CNRS y luego Directora de Estudios Senior del Instituto Francés de Estudios Andinos - IFEA (ligado al CNRS), en Perú, en donde vivió alrededor de 20 años, investigando sobre todo la cultura Moche, publicando su obra maestra "Iconografía Mochica". Ella fue asimismo invitada por Maurice Godelier a ser parte del proyecto de la creación del Museo del Quai Branly, durante el corto tiempo en el que él fuera el encargado de realizarlo. Luego al cambiarse de responsable Hocquenghem no vuelve a tener contacto con el museo.

Gracias a ella hemos podido acercarnos a una mirada del MQB hecha desde una especialista en antropología y arqueología, que además ha estado relacionada directamente con las colecciones, entendiendo la posición de los que cuestionan el que el MQB haya decidido alejarse de las ciencias sociales para desarrollar un museo más bien de bellas artes. No sólo en relación a la museografía y al manejo de la información sobre las piezas, sino al potencial educativo que representan las colecciones y que en su momento el Museo del Hombre desarrolló profundamente. Así también, conocer cómo al principio se estimó desarrollar un proyecto de museo basado en una visión antropológica, lo cual luego cambia de dirección.

El proceso de realización de las entrevistas fue complementado con la revisión de los principales documentos referidos al MQB y a su historia, a la Temporada África 2020, a las nuevas medidas dadas por el presidente Macron en torno a la relación de Francia con África y

de la descolonización de las artes. Así como a una extensa búsqueda en medios digitales de actualidad. Además, con la asistencia a los 3 eventos desarrollados por el MQB como parte de la programación de la Temporada África 2020: Seminario “Pertinencia de un instituto de estudios negros en Francia”; la exposición “Deseo de Humanidad. Los universos de Barthelemy Togo” y la instalación “The African Shed Laboratory” de Kemi Bassene. Así, a dos eventos extra sobre la cultura africana realizados por el mismo museo en ese contexto: la exposición “Ex-África” y la serie de conferencias (virtuales) desarrolladas por “Something we Africans got” en el marco de la Universidad Popular (espacio de conferencias del museo). Además de a múltiples eventos artísticos y culturales de la Temporada África 2020 que nutrieron nuestro acercamiento al tema y a nuestra reflexión.

2. Comprendiendo el Museo del Quai Branly y el debate decolonial en torno a él

El Museo del Quai Branly fue inaugurado el 23 de junio del 2006 por el expresidente Jacques Chirac, pero fue declarado como tal desde 1996, año en el que comenzó a operar formalmente. Es decir, a la fecha, cuenta con 23 años de existencia. Como se ha señalado, si bien se trata de un proyecto presidencial, que significó una gran inversión del Estado francés, su creación estuvo marcada por distintas polémicas, las mismas que continúan hasta el día de hoy, principalmente ligadas a su herencia colonial.

Con el fin de entender la concepción de un proyecto de esta envergadura y el porqué significó un hecho polémico, en este capítulo describiremos el museo a profundidad, sus objetivos, su funcionamiento, así como su historia, la que se remonta a siglos atrás, lo que significa que sea un museo estatal y el trabajo consecuente con el patrimonio, su contenido africano, así como las principales críticas que se le hace desde una mirada decolonial.

2.1 Descripción

El Museo del Quai Branly está ubicado en el número 37 del muelle Branly en el distrito 7 de París, en la falda del río Sena y al lado de la torre Eiffel. La superficie total del terreno es de 40 600 metros cuadrados y cuenta, entre otros, con jardines, restaurante y boutique. El diseño arquitectónico, de estilo contemporáneo, fue designado por concurso al reconocido arquitecto y diseñador francés Jean Nouvel.

La colección permanente del museo está compuesta por las 3500 piezas expuestas en la galería principal, así como por las 104¹⁰ piezas -consideradas obras maestras- expuestas en el pabellón “Sesiones”, ubicado en el Museo del Louvre. Así también, de la colección “Marc Ladreit de Lacharrière”, ubicada en el mismo museo y conformada por la donación de 36 obras de África y Oceanía, hecha en el 2018, por el coleccionista del mismo nombre.

¹⁰ La página web del MQB señala 104 piezas, sin embargo la página web del Museo del Louvre hace referencia a 120.

El MQB fue inaugurado al público en el 2006 con una gran ceremonia liderada por el presidente Jacques Chirac, con invitados como el entonces secretario general de la ONU Kofi Annan, el presidente de la Organización Internacional de la Francofonía Abdou Diouf, defensores de la causa de los pueblos originarios, como Jean Malaurie, Rigoberta Menchú, entre otros. Chirac se pronuncia, enfatizando en su discurso inaugural que "Al mostrar que existen otras formas de actuar y de pensar, otras relaciones entre los seres, otras relaciones con el mundo, el Museo del Quai Branly celebra la exuberante, fascinante y magnífica variedad de las obras humanas y proclama que ningún pueblo, ninguna nación, ninguna civilización agota o resume el genio humano." Para su aniversario número 10, en el 2016, el museo pasó a ser llamado el Museo del Quai Branly - Jacques Chirac, en honor a su creador.

Sin embargo, más allá de todo el esfuerzo invertido en este gran museo e inaugurado de forma pomposa, que busca justamente otorgar una nueva mirada a sus colecciones en su mayoría de origen colonial, para el reconocido antropólogo L'Estoile no es suficiente, ya que "el pasado colonial, a pesar de que constituye la condición misma de la existencia del MQB, así como del Palacio de la Puerta Dorada, sigue siendo en gran medida tácito."¹¹ Gaella Fayert, por su parte, señala en su tesis sobre el estatus de los objetos del MQB, que los principales puntos debatidos al museo son la falta de consideración de los pueblos indígenas como actores del debate, el cuestionamiento de lo que representa un Museo de Etnografía y el estatus de los objetos expuestos, que viró de etnográfico a estético¹².

En cuanto a las autoridades que han guiado el museo, solo hay dos hasta el momento, el primero, el alto funcionario cultural Stéphane Martin. Él, si bien licenciado en Derecho y graduado en el Instituto de Estudios Políticos de París y en la Escuela Nacional de Administración, vira al medio cultural a finales de los 80's. Así, llega a ser Delegado General del Centro Pompidou como de Radio France y a trabajar en el Ministerio de Cultura en diferentes sectores. Compañero de Chirac en casi todo el proceso de la concepción del MQB,

¹¹ de l'Estoile, B. (2007). L'oubli de l'héritage colonial. *Le Debat*, 147(5), 91.

¹² Lesaffre, G. (2011). Objets de patrimoine, objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly. Université d'Avignon.

se decreta su cargo como presidente desde diciembre 1998, año en que el museo se constituye públicamente, labor que continuará durante 21 años, hasta enero 2020.

En el 2020, el Consejo de Ministros francés designa al especialista museal Emmanuel Kasarhérou como nuevo presidente del MQB. Kasarhérou nacido en Nueva Caledonia - territorio de ultramar francés- y perteneciente a la cultura Kanak, inició su carrera museal a los 25 años cuando fue nombrado director del museo de Nueva Caledonia. Luego, fue director de la Agencia de Desarrollo de la Cultura Kanak, estando a cargo del museo del centro Tjibaou y curador de exposiciones importantes sobre esa misma cultura. Ingresó a trabajar al MQB en el año 2011 como encargado de la misión de ultramar, para en el 2014 convertirse en asistente del director del patrimonio y responsable de la coordinación científica de las colecciones.

Pero antes de estos presidentes, hubo otros especialistas que pasaron por la tarea de pensar este proyecto, aunque desde el inicio los dos grandes gestores fueron Jacques Chirac y el marchante de arte Jacques Kerchache. Anne Marie Hocqenghem, nos cuenta que en un momento se le ofreció a Maurice Godelier, hoy en día considerado como uno de los fundadores de la antropología económica francesa, pensar hacer el proyecto de un museo que sería luego el MQB -invitando a Anne Marie a formar parte de su equipo-. Godelier tenía una visión social por su labor de etnólogo. Pero luego lo que él pensaba hacer fue desechado, y ahí es donde se hizo un museo que, en vez de mostrar las sociedades, mostraba las obras de arte. Es a partir de ahí que el Museo del Hombre, en donde trabajaban, prehistoriadores, arqueólogos, etnólogos, se reorienta y me parece que entraron muchos que venían de la École du Louvre, y que eran más del lado de lo artístico. Finalmente el proyecto que se desarrolla no fue lo que los científicos sociales como Anne Marie y Godelier soñaban, sino una especie de muestrario del arte, al que en su época llamaban “arte primitivo”. Al respecto, Anne Marie señaló: “Para mí, para Godelier y para algunos, no era interesante, porque lo que nos interesa es la sociedad con todo lo que hay detrás: las costumbres, la religión, la política, etc. Pero, cuando muestras un objeto solo yo no sé qué puedes ver ahí de la sociedad que la hizo. No veía cuál era el interés de este, a dónde iba, qué querían decir.”

Sin embargo, más allá de la reflexión y el debate al respecto del sentido de la propuesta del museo, el MQB ha logrado bastante éxito en relación a la afluencia. Este se ha posicionado,

según la oficina de turismo de la ciudad, como uno de los 20 museos más visitados de París¹³, recibiendo aproximadamente 1 millón 350 mil visitantes por año. Y es que su contenido en sí mismo es poderoso, su atracción principal es la exposición de su colección permanente y las aproximadamente 10 exposiciones temporales anuales. La colección permanente cuenta con 3 500 piezas, catalogadas como arte de las culturas originarias de Oceanía, Asia, África y América. Sin embargo, estas son solo parte de una colección de aproximadamente 300 000 piezas en total que el museo alberga. La exposición permanente está dividida en zonas geográficas, es decir, en cuatro áreas, una por cada continente representado. Según la página web del museo “el recorrido sigue un corredor central concebido a la imagen de un río, ilustrando a la vez la originalidad de las civilizaciones y sus contactos.”

Pero incluso a nivel de infraestructura el museo genera cuestionamientos. Anne Marie Hocquenghem se lamenta por ejemplo que siendo un espacio tan bello, el edificio principal que alberga la exposición permanente esté todo cerrado y que no se pueda gozar de la vista del río Sena principalmente, que además podría darle otra connotación al espacio, ya que la mayoría de pueblos se han desarrollado siempre al lado del agua. Así, cuando estás dentro, podrías estar en cualquier lugar de París, la ubicación tan especial que cuenta pasa desapercibida.

La autora Nelía Dias menciona que “el Quai Branly inaugura un nuevo modelo de museo del Otro”¹⁴, mientras que Benoit de L'Estoile señala que “la ausencia de colecciones europeas en el Museo Quai Branly establece, sean cuales sean las intenciones de sus iniciadores, una nueva demarcación entre un Nosotros europeo y los Otros no occidentales.”¹⁵

En ese sentido, L'Estoile continúa con que “La idea misma de un mundo "otro" cuya esencia sería existir para la contemplación estética de Occidente, un mundo transformado en un coto de caza estético del que se traen los trofeos y se exhiben con orgullo, es profundamente colonial. Así, el sincero deseo de descubrir "otras culturas" corre el riesgo de desembocar

¹³ Office du Tourisme et des Congrès de Paris. (s. f.). *Les musées les plus visités*. Parisinfo.com. Recuperado 10 de noviembre de 2021, de <https://www.parisinfo.com/decouvrir-paris/infos/guides/les-musees-les-plus-visites>

¹⁴ Dias, N. (2007). Le musée du quai Branly : une généalogie. *Le Debat*, 147(5), 65.

¹⁵ de l'Estoile, B. (2007). L'oubli de l'héritage colonial. *Le Debat*, 147(5), 91.

únicamente en el "exotismo", lo que Victor Segalen llamó una "estética de la diversidad", un condicionamiento estético de la alteridad para el consumo de los urbanitas en busca de auténticas raíces y de la nostalgia de una época dorada perdida."¹⁶

2.2 Misiones y líneas de trabajo

El museo se propone como misión general el “desarrollar el máximo potencial de las Artes y Civilizaciones de África, Asia, Oceanía y América”. Siendo sus misiones específicas las de conservar, documentar y enriquecer una colección histórica; tender puentes entre culturas; seducir a públicos diferentes y suscitar la curiosidad; y poner en valor las colecciones en el plano museográfico y científico.

De esta forma, se plantea que el que no haya divisiones materiales entre las piezas de cada continente -en la exposición permanente-, muros por ejemplo, permite un diálogo espacial natural entre ellas. Así como asegurar un diálogo intercultural gracias a la diversidad de orígenes y especializaciones de los diferentes profesionales que trabajan en las exposiciones temporales, en los eventos y de los contenidos de las mismas.

Pero es en relación justamente a esta museografía que se le cuestiona. La antropóloga Saly Price señala que “Jacques Kerchache, el coleccionista que animó por primera vez a Jacques Chirac a elevar el estatus del arte no occidental en el mundo de los museos parisinos afirmaba que la relevancia de la apreciación de los objetos etnográficos residía en el rechazo de la contextualización etnográfica, de lo que él llamaba los "elementos de seducción". Con esta expresión se refería a todo lo que pudiera distraer al visitante de la contemplación estética "pura". El equipo del Quai Branly ha adoptado este enfoque.”¹⁷

Para Hocquenghem, al no haber un esquema en la museografía, no sé sabe qué es lo que se quiere decir. Sin embargo, si para el museo el objetivo es presentar las piezas como objetos

¹⁶ de l’Estoile, B. (2007). L’oubli de l’héritage colonial. *Le Debat*, 147(5), 91.

¹⁷ Price, S. (2008). Réflexions sur le dialogue des cultures au musée du quai Branly. *Le Debat*, 148(1), 179.

de arte, tampoco tendría sentido que no haya ninguna otra indicación más completa. Ella opina que sí es arte, pero no solamente eso, son objetos sagrados, de prestigio, etc., que “detrás del arte hay muchas otras cosas y son justamente esas otras cosas las que no se ven.” Considera así que esta propuesta no logra cambiar la mirada en el público, ya que al las piezas estar presentadas solo por territorio lo que genera en el público es la fijación de la idea de que estas piezas son parte de una población en particular y eso no ayudaría a extrapolar esa proveniencia para que el público consiga quedarse solo con la sensación de haber visto “arte”. Es decir, no habría conseguido el cambio de categoría buscado por el museo.

El filósofo Jean-Marie Schaeffer explica que “para los defensores, se trataba de crear un museo de los fundamentos antropológicos del arte, la ambigüedad consistía en sugerir que estos fundamentos eran al mismo tiempo sus orígenes, lo que parecía transformar las sociedades en cuestión en una especie de reserva de una humanidad original (y "primitiva"), añadían los opositores al proyecto.”¹⁸ Es decir, coincide en que la dicotomía en cuestión opone una visión que intenta resignificar a estas piezas desde un paradigma estético, frente a otra que señala que ese intento denota una discriminación en sí misma.

Por otro lado, en cuanto a decisiones pragmáticas sobre el espacio y el uso de las leyendas, Hocquenghem explica que no está de acuerdo por ejemplo con el que el área dedicada a América sea tan pequeña y arrinconada. Además de encontrar, en los primeros años del museo, errores en las leyendas que acompañan las piezas, en las que, para referirse a lo mismo, algunas mencionaban “cultura”, otras “civilizaciones”, otras “sociedad” y otras de frente el nombre de la cultura, como Nazca o Moche. Lesaffre lo confirma, cuando señala que “Así, mientras que el mundo de origen de los objetos en su dimensión geográfica es omnipresente, siguiendo una lógica de localización tanto toponímica como simbólica, la certificación de su dimensión temporal está asegurada gracias a la presencia constante de etiquetas, aunque sea de forma imprecisa.”¹⁹ Esto, por un lado, estaría denotando una falta de equilibrio en la museografía, que claramente cuenta muchas piezas de los territorios que

¹⁸ Schaeffer, J.-M. (2008). Le musée du quai Branly entre art et esthétique. *Le Debat*, 148(1), 170.

¹⁹ Lesaffre, G. (2011). Objets de patrimoine, objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly. Université d'Avignon. P. 338.

fueron colonizados y no tantas para, en este caso, el continente americano, y por el otro, connotando un visión que privilegia ciertas culturas a otras.

Si bien la museografía de la colección permanente se ha mantenido estática desde el inicio del museo, en donde justamente lo que se propone es darle prioridad a la pieza antes que a la información sobre ella, pues el MQB se esfuerza en equilibrar esto a través del desarrollo de actividades científicas, artísticas y culturales, así como de mediación, buscando, según lo que postulan en su página web, ser un espacio de generación de conocimiento y diálogo, conectado con las discusiones actuales.

Para Christine Laurière “Si observamos el discurso vehiculado por el MQB, resulta evidente que en él se quiso hacer tabula rasa del pasado creando una disociación muy fuerte, casi podría decirse violenta, frente al Museo del Hombre. Pienso particularmente en ciertas expresiones virulentas de Jacques Kerchache como cuando afirmaba que el arte no requería apoyarse en «las muletas inútiles de la etnografía», y en las dificultades que han tenido los etnólogos para hacer valer su punto de vista en este proyecto.”²⁰

Así, Lesaffre observa que “si la meseta de las colecciones²¹ consigue no ser el lugar de constitución y difusión de otros conocimientos sobre los objetos no occidentales, asignándoles el estatus de objetos patrimoniales, esto no impide que se lleven a cabo en otros lugares del museo del quai Branly, especialmente a través de exposiciones temporales y actividades científicas.”²² En este sentido, el MQB desarrolla 10 exposiciones temporales promedio al año, algunas de las cuales se van de gira, y eventos tales como espectáculos, fiestas, festivales, reuniones del salón de lectura, los ciclos de conferencias llamados “la universidad popular”, las proyecciones de cine, o los ateliers nómadas que se realizan fuera del museo.

²⁰ Laurière, C. (2012). Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940). *Revista de Indias*, 72(254), 35-66.

²¹ La exposición permanente y su museografía.

²² Lesaffre, G. (2011). Objets de patrimoine, objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly. Université d'Avignon. P. 341.

En cuanto a la investigación científica, el MQB se dedica a la realización de catálogos y publicaciones que componen la biblioteca y los fondos documentales, así como de publicaciones del mismo MQB. Contando además con coloquios, bolsas económicas, becas y premios de tesis. Además, con un trabajo de democratización cultural y de acción territorial, cuyo objetivo es fomentar el acceso a los contenidos y actividades del museo al llamado “público alejado de la cultura”, basado en acciones en región parisina, acciones para personas en prisión y para personas hospitalizadas y en casas de retiro.

Finalmente, es importante señalar también que, además del contenido físico que uno puede encontrar en el museo, este, como parte de su aporte pedagógico, ha desarrollado una página web bastante completa, que cuenta por ejemplo con un exhaustivo catálogo, en el que podemos encontrar todas las piezas en exposición, así como la descripción de cada una de ellas e incluso si formaron parte de alguna exposición, o algún otro dato significativo. De la misma forma, cada una de las exposiciones temporales desde el inicio del museo, como la colección de imágenes y archivos, así como los libros, revistas, filmes, etc., con los que cuentan en su biblioteca. Asimismo, el museo deja huella digital de toda actividad que realiza, compartiendo todo en su canal de youtube, que es un espacio de consulta de gran importancia.

2.3 La historia del Museo

La historia del MQB es compleja. Las colecciones que lo conforman han pasado por diversos museos, algunos de los cuales solo cambiaron de nombre, pero con este también de concepto. Además, no solo forma parte de la historia colonial francesa, sino de demandas de la sociedad civil de este país, así como finalmente, de la decisión de un presidente para llevarlo a cabo.

Como hemos mencionado, fue Jacques Chirac quien propone juntar las colecciones del laboratorio de etnología del Museo del Hombre con las del Museo Nacional de las Artes de

África y Oceanía²³ en lo que al principio consideró un “nuevo Museo del Hombre y de las Artes Primarias”²⁴. Así nace el Museo del Quai Branly, entendido también como el Museo de las Artes y las Civilizaciones. Aunque, como veremos a continuación, el origen del proyecto está directamente ligado también al Museo de Louvre, que albergara algunas de sus piezas en el siglo XIX. Para seguir comprendiendo entonces el MQB, consideramos necesario conocer el origen de sus colecciones así como la de los museos que las albergaron antes.

2.3.1 El Museo del Hombre

El Museo Del Hombre, que hoy se describe como el museo que “presenta la evolución del hombre y de las sociedades, combinando enfoques biológicos, sociales y culturales”, fue creado como tal en 1937 y es parte actual del Museo Nacional de Historia Natural de Francia.

Este museo nace a su vez del que fuera el Museo de Etnografía de Trocadero, que en un principio fue llamado el Museo Etnográfico de las Misiones Científicas, y que debe su nacimiento, entre otras, a una gran colección de piezas arqueológicas del Perú, recogidas por el explorador Charles Wiener.

Desde el siglo XIX diferentes especialistas hacían campaña para crear en París un museo etnológico, como los que ya existían en otras ciudades francesas y europeas. Sin embargo, es Wiener, quien estuvo a cargo de misiones científicas para los Ministerios de Educación Pública y de Asuntos Exteriores de Francia, en relación con los países de América Latina, que aprovecha la ocasión de la Exposición Universal²⁵ de 1878 para motivar a los organizadores de

²³ Actual Museo Nacional de la Historia de la Inmigración.

²⁴ Du musée d’Ethnographie au Musée de l’Homme. (s. f.). Museedelhomme.fr. Recuperado 7 de noviembre de 2021, de <https://www.museedelhomme.fr/fr/musee/musee-dethnographie-musee-lhomme-3717>

²⁵ Estas se iniciaron en 1851 en Londres, realizándose hasta el día de hoy sobre todo en Europa, EEUU y Asia. “Una Exposición Universal es el escaparate tecnológico, industrial y artístico de un país al mundo. El país anfitrión recibe a otras naciones en su territorio, dándoles la oportunidad de mostrar sus últimas innovaciones. Entre los expositores figuran gobiernos, el sector privado y la sociedad civil.” Disponible en: <https://www.futura-sciences.com/sciences/questions-reponses/epoque-contemporaine-expositions-universelles-organisait-on-5622/>

presentar la importante colección peruana que había llevado recientemente. Así, se acuerda organizar un “museo temporal de misiones etnográficas” al que se le agregan otras colecciones para consolidar el proyecto. Finalmente el Ministerio a cargo accede a hacer realidad el Museo, convencido por el éxito de la exposición frente al público, dado el contexto además de plena expansión colonial francesa, interesada en despertar el interés por los territorios lejanos en los espectadores.

Resulta, entonces, que “las colecciones de Wiener (como las de los otros expositores mencionados anteriormente) constituyen el núcleo inicial de este museo y se encuentran ahora en el Museo del Quai Branly.”²⁶ Anne Marie Hocquenghem -autora incluso de un artículo sobre la misoginia de Wiener-, nos explica que él tenía una visión vertical, de sentimiento de superioridad cultural. Ella sostiene que a Wiener le daban asco los huacos²⁷ peruanos, que para él se trataba solo de recoger cosas para mostrar y que él consideraba que el Perú, los andes, y los indígenas eran “primitivos”, que hubo una gran cultura Inca pero que no era una gran civilización. De esta manera, podemos comprender parte del sentimiento de la época y cómo, simbólicamente, el MQB carga con esta herencia que es justamente de la que los críticos reclaman que se deslinde explícitamente a través de su propuesta de museografía, que para ellos no es coherente.

Cuenta la reciente novela “Huaco retrato”:

“Estamos en 1878, y el explorador judío-austriaco Charles Wiener se prepara para ser reconocido por la comunidad académica en la Exposición Universal de París, una gran feria de “progresos tecnológicos” que cuenta entre sus atracciones con un zoo humano, culmen del racismo científico y del proyecto imperialista europeo. Wiener ha estado cerca de descubrir Machu Picchu, ha escrito un libro sobre el Perú, y se ha llevado casi cuatro mil huacos y también un niño.”²⁸

²⁶ Wikipedia contributors. (s. f.). *Charles Wiener*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Recuperado 7 de noviembre de 2021, de https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Charles_Wiener&oldid=182916116

²⁷ Denominación que se le da a las piezas prehispánicas andinas. Lengua quechua.

²⁸ Wiener, Gabriela. (2021). “Huaco retrato”. Literatura Random House. Contracarátula.

Curiosamente, en octubre 2021, la escritora, periodista y activista peruana Gabriela Wiener, ha publicado una novela llamada “Huaco retrato”²⁹, en la que habla del conflicto que para ella representa su identidad, al ser la bisnieta justamente de Charles Wiener, y de una mujer indígena, al que su familia idolatra y que ella rechaza, porque simboliza la imagen del coleccionista/colonizador que llega a Perú a llevarse las miles de piezas que son parte de la historia de su país. Podemos leer lo siguiente en la primera página del libro:

“Lo más extraño de estar sola aquí, en París, en la sala de un museo etnográfico, casi debajo de la Torre Eiffel, es pensar que todas esas figurillas que se parecen a mí fueron arrancadas del patrimonio cultural de mi país por un hombre del que llevo el apellido.

Mi reflejo se mezcla en la vitrina con los contornos de estos personajes de piel marrón, ojos como pequeñas heridas brillantes, narices y pómulos de bronce tan pulidos como los míos hasta formar una sola composición, hierática, naturalista. Un tatarabuelo es apenas un vestigio en la vida de alguien, pero no si este se ha llevado a Europa la friolera de cuatro mil piezas precolombinas. Y su mayor mérito es no haber encontrado Machu Picchu, pero haber estado cerca.

El Museo del Quai Branly se encuentra en el VII Distrito, en el centro del muelle del mismo nombre, y es uno de esos museos europeos que acogen grandes colecciones de arte no occidental, de América, Asia, África y Oceanía. O sea que son museos muy bonitos levantados sobre cosas muy feas. Como si alguien creyera que pintando los techos con diseños de arte aborígen australiano y poniendo un montón de palmeras en los pasillos, nos fuéramos a sentir un poco como en casa y a olvidar que todo lo que hay aquí debería estar a miles de kilómetros. Incluyéndome.”³⁰

Este testimonio resulta único en su especie. Además de ser una sincronía única, es el sentir de una mujer, cuya cultura originaria está expuesta en el MQB, que hace el viaje de regreso a donde su tatarabuelo, una figura histórica clave, llevó aquello que extrajo de su país. Ella no se siente cómoda, percibe todo ese proceso como una vejación, porque además, y ese es el

²⁹ Los “huaco retratos” son piezas prehispánicas del actual territorio del Perú, que representan diferentes tipos de rostros. Son famosos por ejemplo los huaco retratos de la cultura Moche.

³⁰ Wiener, Gabriela. (2021). “Huaco retrato”. Literatura Random House. P. 11.

sentido del título de la novela, ella encarna esas piezas, puede ver los mismos rasgos de su rostro en las piezas peruanas de la colección permanente del museo, lejos de casa. Antes de esta primera página, ella comparte tres citas, con las que abre el libro. Una de ellas dice “La imbecilidad artificial del cuerpo estaba unida en los peruanos a la imbecilidad fáctica del alma.” El autor es Charles Wiener.

Así, ella simbolizaría a los herederos vivos de estas culturas representadas en el MQB. Herederos que, muchas veces, no comparten la visión de este museo, que representa también su historia, y de que al visitarlo, se dan cuenta que sin embargo, más allá de ser parte de él, no tienen voz al respecto.

El Museo de Etnografía de Trocadero, cuya museografía “se basaba en las opiniones evolucionistas y etnocéntricas de su época”³¹, se conformó entonces por las colecciones de varias misiones científicas, por otras que vinieron de lo que fueran el Gabinete Real y el de Curiosidades³² -recolectadas desde el siglo XVI-, además de por piezas provenientes de los territorios colonizados por Francia en el siglo XIX. El objetivo que se plantea la institución era de conservar aquello que podría estarse perdiendo por las consecuencias de la colonización (destrucción cultural) o del mismo continuum cultural de las sociedades creadoras de las piezas.

A pesar del éxito inicial, llega un momento de una gran falta de recursos y, gracias a la gran afluencia en ese entonces de objetos traídos de los pueblos colonizados, el museo termina convirtiéndose en el gabinete de curiosidades que no tenía intención de ser. De esta manera, es en el marco de la Exposición Universal de París de 1937, que el entonces director del museo, Paul Rivet, decide transformar el Museo de Etnología de Trocadero en el Museo del Hombre,

³¹ *Du musée d’Ethnographie au Musée de l’Homme*. (s. f.). Museedelhomme.fr. Recuperado 7 de noviembre de 2021, de <https://www.museedelhomme.fr/fr/musee/musee-dethnographie-musee-lhomme-3717>

³² « Los cuartos de maravillas, también llamados gabinetes de curiosidades, eran piezas, o a veces simples muebles, de una residencia en los que los nobles y burgueses europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII coleccionaban y exponían objetos exóticos llegados de todos los rincones del mundo conocido. Fueron verdaderas enciclopedias en exposición por los objetos que contenían y los antecesores directos de los museos modernos, en particular de los museos de historia natural.” Cuartos de maravillas - Wikipedia, la enciclopedia libre

concebido por él como un espacio interdisciplinario estilo “museo laboratorio”, que busca llegar a la mayor cantidad de públicos posibles.

Es en el Museo del Hombre que artistas como Picasso se encuentran con el entonces llamado “arte negro” y comienza la reflexión en torno a las “artes primeras”, como se le llegó a catalogar a las piezas no occidentales, nociones que desarrollaremos más adelante. Así, a partir de los años 90, el museo ve cuestionado su proceder en relación a la valorización de estas piezas, llegando, en 1996, la decisión del expresidente Jacques Chirac de crear el Museo del Quai Branly.

Según el propio museo “En función de la evolución de estas disciplinas (antropología biológica, prehistoria y etnología) y de las opciones políticas y científicas, las colecciones han sufrido una historia compleja marcada por varias recomposiciones o reasignaciones. El acontecimiento más importante fue el traslado, por decisión política, de la totalidad de las colecciones de etnología no europea (unas 300.000 piezas, junto con sus archivos) al Museo del Quai Branly.”³³

1878 : Museo Etnográfico de las Misiones Científicas

1882 : Museo Etnográfico de Trocadero

1937 : Museo del Hombre

2.3.2 El Museo Nacional de las Artes de África y Oceanía

Por su parte, el Museo Nacional de las Artes de África y Oceanía fue creado en el año 1960. Este museo cuenta también con una larga historia, que pasó por varias nomenclaturas y contenidos, siendo actualmente el Museo Nacional de la Historia de la Inmigración.

El lugar que lo alberga es el Palacio de la Puerta Dorada, que hasta hoy sigue llamándose así. Este fue construido para la Exposición Internacional de 1931 con el objetivo de mostrar cómo

³³ <https://www.museedelhomme.fr/fr/musee/histoire-musee/histoire-recherche-collections-3718>

eran los pueblos colonizados hasta entonces por Francia y contar así la historia de estas conquistas y su relación con las artes.

En su página web podemos leer la siguiente descripción:

“Inaugurada el 6 de mayo de 1931, la Exposición Colonial intentaba promover una imagen de la Francia imperial en el apogeo de su poder. En forma de gran espectáculo popular, una verdadera ciudad dentro de la ciudad, la exposición tenía más de 1 200 metros de longitud y estaba atravesada por más de 10 kilómetros de caminos señalizados.³⁴

Al terminar la exposición, esta iniciativa se consolida como un espacio permanente de promoción de los territorios de Francia de ultramar durante casi treinta años. En 1960, momento clave en el que se genera el proceso de independización de las colonias francesas, el entonces Ministro de Asuntos Culturales, André Malraux, decide transformarlo en el Museo de las Artes y las culturas africanas y oceánicas. Finalmente, por decisión del expresidente Jacques Chirac, de pasar estas colecciones al Museo del Quai Branly (2003), el Primer Ministro de la época, Jean-Pierre Raffarin, decide crear en este mismo espacio -el Palacio de la Puerta Dorada- el actual Museo Nacional de la Historia de la Inmigración.

1932 : El Museo de las Colonias y de Francia exterior

1935 : Museo de Francia Ultramarina

1960 : El Museo de las Artes y Culturas Africanas y Oceánicas

1990 : El Museo Nacional de las Artes de África y de Oceanía

2007 : Museo Nacional de la Historia de la Inmigración

2.3.3 El pabellón Sesiones en el Museo de Louvre

Este pabellón, inaugurado en el 2000 por el expresidente Jacques Chirac, es una sucursal del MQB al interior del Museo de Louvre, una suerte de “embajada permanente” que contiene una serie de 104 piezas, catalogadas como obras maestras, de América, África, Asia y Oceanía,

³⁴ [L'Exposition coloniale de 1931 | Palais de la Porte Dorée \(palais-portedoree.fr\)](http://L'Exposition coloniale de 1931 | Palais de la Porte Dorée (palais-portedoree.fr))

en un espacio de 1200 metros cuadrados. En él se puede encontrar, por ejemplo, la cabeza monumental en piedra de la cultura Moai, de la Isla de Pascua, cuyo tamaño entero debió ser de 5 metros de largo, o la escultura dedicada al Dios del hierro y de la guerra Gou, realizada por Ekplékendo Akati alrededor de 1858 en Abomey, en el antiguo reino de Dahomey (actual Benín). Esta fue tomada por las tropas coloniales francesas y llevada al entonces Museo de Etnografía de Trocadero. Se considera como la única estatua del tamaño de un hombre realizada en hierro conocida en África y su restitución ha sido pedida en el 2016 por el Ministro de Asuntos Exteriores de Benín.

Si bien fue diseñado exclusivamente para este fin, el espacio como tal ya existía dentro del Museo del Louvre, construido por mandato del segundo Imperio francés con el objetivo de presidir las sesiones parlamentarias, de ahí su nombre “Sesiones”.

Es en 1827 que esta sala de sesiones se convierte en sala de exposición, albergando justamente piezas de África, Asia, América y Oceanía, cuando el rey Charles X crea el museo de la Marina y el de Etnografía. Sin embargo, en 1905 las obras son trasladadas a diversos museos y dejan el Louvre. Según el propio museo, como expone en su página web, las obras expuestas fueron un gran éxito, las culturas “no occidentales” causaban un gran interés, pero el público no les reconocía un valor artístico.

Con el paso del tiempo, artistas de la talla de Picasso y Apollinaire, entre otros, van cuestionando el status de estas colecciones, exhortando a considerarlas como piezas de arte con un valor *per se*, más allá de su valor antropológico, y con la misma capacidad de tocar la sensibilidad del espectador como las piezas occidentales. Apollinaire mismo le pide al Louvre tenerlas en su colección permanente otra vez.

Finalmente, decenios después, es el comerciante de arte especializado en África, Jacques Kerchache, quien será el que sensibilice en el tema al entonces alcalde de París Jacques Chirac. En 1990 Kerchache redacta un manifiesto llamado “Las obras maestras nacen libres e iguales”, firmado por 300 artistas e intelectuales, en donde pedía la creación de un departamento en el Louvre de las artes de África, América, Oceanía e India, a las que llamó “artes primeras”, concepto que explicaremos más adelante.

Así, en 1996, el ya convertido en presidente Jacques Chirac lanza la propuesta de la creación del Museo del Quai Branly, que reuniría las dos grandes colecciones francesas de las artes no occidentales: las del Museo del Hombre y las del Museo Nacional de las Artes de África y Oceanía. Como complemento, Chirac decide abrir el pabellón de Sessions en el Louvre, para instalar ahí una serie de 104 piezas consideradas como “obras maestras”, en un simbólico retorno. Según el propio Louvre: “Se trata de dar el lugar que les corresponde a las culturas y civilizaciones que han sido ignoradas por los occidentales durante demasiado tiempo.”³⁵

Sin embargo, antes de pensar en crear un nuevo museo, la idea fue albergar estas colecciones en un gran departamento en el Louvre, como durante tanto tiempo se pidió y como el manifiesto de Kerchache demanda, pero el presidente-director del Louvre, Pierre Rosenberg (1994-2001) se opuso, argumentando que este debería permanecer como símbolo histórico de las civilizaciones europeas.

Stephane Martin, el primer presidente del MQB, explica que "La presencia del Museo del Quai Branly en el Pabellón de las Sesiones es realmente un manifiesto. Se trata, ante todo, de un gesto político, pretendido como tal por Jacques Chirac (...) por el reconocimiento de las artes de África, América, Oceanía y Asia en el seno de un lugar eminentemente emblemático de nuestras jerarquías culturales y artísticas; y por una puerta abierta al mayor número de personas.”³⁶

La autora Christine Laurière analiza todo este recorrido histórico de la siguiente manera:

“Resulta inevitable constatar que, cada 60 años, un nuevo museo etnográfico ha sido creado en París. El año de 1878 vio el nacimiento del Museo de Etnografía de Trocadero, 1938 el del Museo del Hombre, y en 1996 fue el lanzamiento del proyecto del Museo del Quai Branly. Es como si existiera la necesidad de redefinir periódicamente al Otro y

³⁵ [Découvrir | Le palais | Aux quatre coins du monde \(louvre.fr\)](https://www.louvre.fr/fr/decouvrir/le-palais-aux-quatre-coins-du-monde)

³⁶ Editorial publié dans le hors-série de *Connaissance des arts* « le pavillon des Sessions, chefs-d’œuvre du musée du quai Branly au Louvre », édité en 2010. <https://fr.readkong.com/page/le-pavillon-des-sessions-chefs-d-oeuvre-du-musee-du-quai-3888939>

el lugar que ocupa dentro de nuestra sociedad en función de nuevos cánones, dentro de un contexto político, económico y social diferente. (...) Este tipo de museo tiene una obsolescencia bastante rápida, que no resulta tan sorprendente en tanto refleja el vínculo de la nación con un lugar donde se conceptualiza su relación forzosamente problemática y evolutiva con el mundo, la alteridad, que refleja también la visión que la nación francesa tiene de su papel y su destino propios dentro del mundo.”³⁷

2.4 Una institución museal del Estado dedicada a salvaguardar el patrimonio francés

Después de conocer la historia del MQB, podemos entender cómo es entonces que se conforman sus colecciones y qué carga simbólica tienen, cómo es que su existencia no solo nos refiere a una historia colonial sino también a una republicana, ya que ha marcado la vida de la sociedad francesa en diferentes épocas, generando diversos debates en cada una de ellas, tanto científicos como políticos, artísticos y culturales.

Sin embargo, para comprender de manera integral al MQB, hay que tener claro su rol como institución museal y como un museo además nacional, así como la noción de patrimonio que defienden, con base legal en la jurisdicción francesa, apoyada en los convenios internacionales respectivos. De la misma forma, cómo estos conceptos se nutren hoy en día de las diferentes posturas frente al debate decolonial y de las nuevas propuestas del presidente Macron, las que explicaremos a detalle en el capítulo 3.

Para Philippe Barbat, Director General de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Francia, “los museos en general son precisamente aquellos lugares que consideran la imagen del otro y la respetan como parte de nuestra humanidad, de una humanidad común (...), es una maravillosa oportunidad que se nos brinda y por ello no la lamentemos, no la deploremos, no

³⁷ Laurière, C. (2012). Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940). *Revista de Indias*, 72(254), 35-66.

la vivamos como un hecho que nos hace sentirnos culpables, sino como un punto importante de nuestra civilización.”³⁸

Sarah Ligner, Jefe de la Unidad de Patrimonio Globalización Histórica y Contemporánea, nos explica que ella, en tanto que trabajadora del MQB, es una funcionaria pública, por lo que sirve al Estado en la protección y conservación del patrimonio. La colección de un museo no pertenece al museo directamente, son obras de arte que son depositadas por el Estado en el museo, por lo que este se ajusta a un cierto número de leyes que son definidas por el Estado para la conservación y gestión del patrimonio. Entre ellas, la inalienabilidad de las colecciones, que es una ley mucho más antigua que el código del patrimonio, que tiene sus raíces en la Revolución Francesa. Al mismo tiempo, se trabaja para que ese patrimonio pueda ser accesible al público más amplio posible, lo que es una de las obligaciones y misiones del museo.

Ligner nos explica también que, el que los museos estén sujetos a este marco legal que viene dado por el Estado, no impide que estos puedan posicionarse en relación a las expectativas de la sociedad civil y que dentro de este marco legislativo preciso intente responder a los desafíos de la sociedad, pero dentro de este mismo marco los museos no pueden evolucionar sin una decisión política.

Según la definición de la Unesco:

“El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio. (...) esos recursos son una “riqueza frágil”, y como tal requieren políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y su singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables.”³⁹

³⁸ Jornada de estudio "Inventario, documentación, búsqueda de procedencia: cuáles son los retos de las colecciones no occidentales de los museos de Francia", París, 07/10/2019

³⁹ *Patrimonio cultural*. (2020, mayo 10). Unesco.org.
<https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio>

Así, el MQB es una institución pública que se encuentra bajo la tutela del Ministerio de Cultura y Comunicación y del Ministerio de Educación Superior e Investigación y cuyo deber entonces es salvaguardar el patrimonio que contiene. Él mismo se define como “un museo y un centro de enseñanza e investigación: un foro abierto al mundo con propuestas artísticas, culturales y científicas con diferentes niveles de lectura y ángulos de enfoque”.⁴⁰

Sin embargo, Lesaffre, en su tesis sobre el estatus de los objetos conservados por el MQB, da luces sobre un punto clave. Si bien los objetos conservados por el MQB son objetos patrimoniales, este, por carencias en su museografía, no le está otorgando finalmente este carácter, porque no le confiere en la práctica el sentido de pertenencia a un origen específico, ligado a una realidad vinculada a su presente. Es decir, el museo no estaría cumpliendo con su primera responsabilidad. Para Lesaffre:

“El conocimiento del proceso de patrimonialización específico de los objetos procedentes de sociedades no occidentales conservados en colecciones occidentales, muestra, de hecho, que para que este proceso tenga lugar, es necesario que la certificación de la pertenencia de los objetos se refiera al doble mundo de origen de los mismos, su mundo de origen en otro lugar y su mundo de origen museístico. No basta con (...) que la institución museística responsable de las colecciones declare que los objetos que conserva son objetos patrimoniales.”⁴¹

Haciendo hincapié, por un lado, en que esta patrimonialización no se estaría dando por ocultamiento, es decir, al darse una política de adquisiciones del museo que, al comprar objetos en términos éticos hoy en día, se trate de distraer con esa acción que el origen de la mayor parte de las colecciones fue en los términos del periodo colonial. Por otro lado, en que “la cuestión no es tanto el carácter estético de la museografía, como se pudo plantear en la fase de desarrollo del proyecto museográfico y en su inauguración, sino el hecho de que

⁴⁰ Misiones y operaciones. (s. f.). Quaibrantly.fr. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de <https://www.quaibrantly.fr/es/misiones-y-operaciones/>

⁴¹ Lesaffre, G. (2011). *Objets de patrimoine, objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly*. Université d'Avignon.

patrimonializa los objetos sin llevar un discurso científico, ya que el museo no tiene los medios para hacerlo, al menos por el momento y si consideramos las colecciones en su totalidad.”⁴²

Históricamente, la Revolución Francesa y el desarrollo del Estado Nación marcaron un hito en cuanto al sentimiento de una nueva identidad colectiva y de las estructuras estatales que la sostengan y protejan. De esta manera, “las políticas educativas y culturales del Estado del bienestar, así como sus políticas sociales y urbanas, han hecho que el culto al patrimonio pase de ser la preocupación de una pequeña élite a un compromiso colectivo.”⁴³ Es en este contexto en el que entendemos también un proyecto como el del MQB, bajo el sello de la mirada francesa moderna, que representaría también los valores de la nación democrática que encarnan. En donde el arte y la cultura, el patrimonio, deben ser de acceso público y llegar a todas las esferas de la sociedad, como lo fomentó Malraux a través del primer ministerio de cultura francés.

Así, para Poulet, los museos “encarnan un poderoso hecho institucional en la lógica cultural contemporánea. Hoy en día, el patrimonio ocupa un lugar destacado en las configuraciones de la legitimidad cultural, en las reflexiones sobre la identidad y en la política de los vínculos sociales.”⁴⁴ Europa por ejemplo desarrolló el Convenio Cultural Europeo de 1954, en el cual se define un patrimonio común europeo, en referencia a su historia, civilización y lenguas. Por su parte, la UNESCO ha devenido la institución “protectora” del Patrimonio mundial, y en todas sus dimensiones, promoviendo otro aspecto de la democratización cultural.

Pero cuando los museos, son museos etnológicos y/o de origen colonial, aún cuentan con vacíos discursivos y prácticos, vacíos en su coherencia, promulgando por ejemplo un acceso y cuidado de un patrimonio para unos, pero no necesariamente para los herederos de los creadores de este patrimonio. Así, la revista especializada ArtPress, propone que “los museos etnológicos europeos tienen que “descolonizarse” y buscar un nuevo destino”⁴⁵ ya que su

⁴² Lesaffre, G. (2011). *Objets de patrimoine, objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly*. Université d'Avignon.

⁴³ Poulot, D. (2009). *Musée et muséologie*. Paris: La Découverte. P. 110 à 113.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ artpress. (2015, abril 7). *Comment décoloniser les musées ethnographiques aujourd'hui ? - artpress*. Artpress.com. <https://www.artpress.com/2015/04/07/comment-decoloniser-les-musees-ethnographiques-aujourd'hui/>

fórmula ha caducado, entre otras razones, porque no pueden salir del principio de inalienabilidad, lo que genera grandes gastos para tener que seguir acumulando piezas (que no fueron creadas para durar), además de verse forzados a realizar actividades complementarias, como exposiciones diversas, en donde no hay una línea clara en relación al mensaje identitario hacia el público. Sin embargo, hablando del MQB, señalan que “el éxito del público del museo y de sus exposiciones, concebidas como espectáculos, le otorga legitimidad democrática.”⁴⁶

Vergès describe la acción de “decolonizar” como “inevitablemente comenzar con la trata y la esclavitud colonial, contruidos tan naturalmente como el día y la noche. La Iglesia, el Estado, la cultura, el derecho las justificaban.”⁴⁷ Y describe a los museos son un cuerpo social. Ella explica que no se trata sólo de lo que se expone en las salas, sino de cómo se organiza la colección, quién trabaja ahí, quién lo dirige, quién limpia. Un museo para ella es un espacio emblemático de una estructura jerárquica, racial, de género y de clase. Por lo tanto, si esta estructura tiene aún trazos de herencia colonial pues hay que analizar el corpus completo para reflexionar cómo transformarla. Ella propone desarrollar “una crítica metodológica y epistemológica de la colonialidad” y descolonizar las artes “para superar la deshumanización que ha estado en el corazón de una modernidad que se ha vuelto hegemónica.”⁴⁸ Como parte de este trabajo, propone algunas medidas concretas:

- “Una revisión de las leyendas en los museos.
- El desarrollo de exposiciones basadas en una metodología decolonial que desplace la mirada y no se posicione en un enfrentamiento con el mundo occidental.
- Desarrollar una museografía en torno a la esclavitud/colonización que cuestione las narrativas lineales y la centralidad del objeto y busque visualizar/comprender la catástrofe, la deportación, la construcción de géneros y sexualidades racializadas, la

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ VERGÈS Françoise, *Décolonisons les arts ! Un long, difficile et passionnant combat*, pág. 119 à 143, en *Décolonisons les arts !*, CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty, VERGÈS Françoise (dir.), Paris, L’Arche, 2018, 143 pages. P. 121.

⁴⁸ VERGÈS Françoise, *Décolonisons les arts ! Un long, difficile et passionnant combat*, pág. 119 à 143, en *Décolonisons les arts !*, CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty, VERGÈS Françoise (dir.), Paris, L’Arche, 2018, 143 pages. P. 135.

economía de la depredación, las múltiples resistencias, la crítica a la modernidad y sus representaciones, sus múltiples temporalidades y espacialidades.

- Lugares permanentes en Francia y en el "extranjero" donde organizar debates, encuentros, exposiciones y reflexiones sobre el proceso de descolonización de las artes."⁴⁹

Estaríamos, de esta manera, ante dos visiones que, si bien una cuestiona a la otra, no se oponen en esencia, ya que el objetivo último de ambas es el bien común. La cuestión sería cómo, desde el lado institucional entonces, que es el legitimado por ley, se puede generar la apertura para escuchar, dialogar, negociar y transformar, lo que parecería estar haciendo falta. Que ese bien común sea para todos, incluidos occidentales como extra occidentales.

2.4.1 El contenido africano

El museo está dedicado a los continentes de Asia, América, África y Oceanía, pero el objetivo de esta investigación es analizar la relación del MQB específicamente con su contenido africano, así que en esta parte explicaremos a qué nos referimos con esto. Cuando hablamos del contenido africano del Museo del Quai Branly hablamos de todo aquello que esté relacionado con la cultura africana que forme parte del museo. Es decir, las colecciones africanas que forman parte de la colección general, contenidas en la Unidad patrimonial de África, así como a las exposiciones temporales que hablan de las culturas africanas y de eventos relacionados al tema. Es importante mencionar que, cuando el museo habla de lo africano, se refiere específicamente al África subsahariana (el África del Norte conforma otra categoría junto al Oriente Medio), así, nosotros nos remitiremos también a esta clasificación.

⁴⁹ Idem. P. 136.

2.4.1.1 La unidad patrimonial de África

Según Helene Joubert, Jefa de la Unidad Patrimonial de África del MQB, la unidad de patrimonio de África⁵⁰ está conformada por las colecciones del África subsahariana y de Madagascar, y cuenta con más de 70 000 objetos. De estos, 60 000 provienen del que fuera el Museo de Etnología de Trocadero (actualmente el Museo del Hombre) y 6 288 del antiguo Museo de Francia de Ultramar (que luego fuera el Museo de Artes de África y Oceanía). Además, desde su creación en 1998 el MQB adquirió 1 414 piezas más.

En la sección de la página web del museo dedicada a esta colección, se explica que empieza a formarse principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con las primeras misiones de exploración en África, apoyados luego por administradores coloniales, coleccionistas y comerciantes. Y que para los años 30, el desarrollo de la Etnografía como ciencia social es acompañada justamente de estas misiones de recogida de piezas, siendo una de las más famosas la misión Dakar-Djibouti, apoyados por administradores coloniales, coleccionistas y comerciantes.

En la colección permanente expuesta al público, dividida principalmente en los cuatro continentes mencionados, se encuentran 3 500 piezas en total, de estas, la sección africana cuenta con 1000. En la página web del museo podemos encontrar la siguiente descripción de esta parte de la exposición:

“Tras descubrir las obras maestras arqueológicas de la colección, la visita comienza con las artes de Malí, en particular del país Dogón. Continúa con máscaras y estatuas de África Occidental y termina con un grupo de obras de Benín y Nigeria. Las artes de Camerún, constituidas gracias al legado de Harter, dan paso a continuación a un conjunto de objetos mágicos procedentes del Congo. A continuación, los famosos guardianes de relicarios Kota y Fang abren la sección sobre las artes del África central y meridional. Los puestos funerarios del Oriente africano y el arte cristiano de Etiopía

⁵⁰Testimonio dado en la Jornada de estudio "Inventario, documentación, búsqueda de procedencia: cuáles son los retos de las colecciones no occidentales de los museos de Francia", París, 07/10/2019.

completan el recorrido. La visita se completa con numerosas películas, textos y documentos sobre estas obras y sus civilizaciones.”

Sarah Ligner nos explica que no hay que tener una visión fija de la colección y que se centre sólo en las piezas que se exponen en el curso permanente. Hay muchas piezas que por su delicadeza no pueden estar expuestas a la luz por mucho tiempo y van rotando. Así también, salen en exposiciones prestadas a otras instituciones, e incluso hay piezas que salen en calidad de préstamo, o son utilizadas en las exposiciones temporales. La colección está abierta, previa solicitud, a los estudiantes, investigadores y conservadores que deseen ver las piezas que se mantienen en reserva.

2.4.1.2 Esclavitud, decolonización y derechos cívicos: recursos conservados, adquiridos y desarrollados por el museo

Así también, encontramos hoy en día en la sección llamada “Esclavitud, decolonización y derechos cívicos: recursos conservados, adquiridos y desarrollados por el museo” todos los contenidos que hay en este, o que se han desarrollado desde el museo, referidos a la esclavitud, dividida en tres áreas: esclavitud/emancipación, la colonización/decolonización y segregación/luchas por los derechos cívicos. Estos contenidos son disímiles, tratándose de coloquios, conferencias, jornadas de estudio, exposiciones, conciertos, así como de una selección de arte visual. La mayoría cuenta con el audio del evento, siendo una fuente importante de consulta. El museo señala que desde el inicio “se ha esforzado por cuestionar el sentido, el uso y el significado de las colecciones que alberga.” Y que esto corresponde a su vez al “vasto proyecto sobre la procedencia lanzado en 2019 para comprender las condiciones en que las obras de arte viajan desde sus países de origen hasta las colecciones nacionales”.

Esta es, curiosamente, la única sección de su página web en donde se hace mención al tema, más no en otras como la de la historia de las colecciones de forma tan específica. Así, en la misma sección se señala que “En materia política, social y cultural, el pasado de las sociedades desafía el presente de las instituciones. Francia no es una excepción, vista desde la perspectiva de su historia esclavista y colonial. El Museo Quai Branly - Jacques Chirac pretende convertirse

en un centro de recursos donde se puedan examinar las huellas de la historia con lucidez y rigor.”

Esto difiere del testimonio de Vergès, quien al momento de ser entrevistada, cuenta que los dos primeros coloquios que desarrolló sobre el tema en el MQB fueron su iniciativa, al ser miembro del Comité para la Memoria y la Historia de la Esclavitud, y que el museo abrió sus puertas gracias al apoyo de una persona en particular, la antropóloga Anne-Marie Taylor, pero que luego al ella retirarse, el museo ya no volvió a recibir este tipo de eventos, y que incluso algunas personas que trabajaban allí no creían que fuera la función del museo celebrar un coloquio sobre la esclavitud. Vergès no ha sido luego invitada a participar de posteriores coloquios científicos desarrollados por el museo. Refiriéndose a los nuevos avances, ella señala que “El MQB, como muchos museos de Francia recientemente, comprendió que era necesario integrar ciertas cuestiones y presentar ciertos debates. Lo ha hecho, pero para mí es a veces un ejercicio de pacificación. Porque hay protestas.”

Por otro lado, Arndt, analizando la exposición que el MQB realizara en el 2012 “Exposiciones. La invención del salvaje”, señala que “en un intento de descolonizar la visión que Occidente tiene del Otro, Exposiciones reproduce gran parte de lo que denuncia (...) una retroproyección anti histórica de los conceptos, la monopolización de la palabra por la voz omnisciente de los curadores y la superposición de representaciones raciales fijas.”⁵¹ Esto nos daría pie a entender que no es hasta hace algunos años que el MQB ha empezado a tener este discurso que asume su pasado colonial, no sólo como un hecho fáctico a describir, sino a cuestionarlo. Lo cual también formaría parte de su rol pedagógico.

Hocquenghem nos cuenta también que, ella, si bien es una de las pocas, o tal vez la única especialista en la iconografía de la cultura Moche, del actual Perú, además de haber sido Directora de Investigación del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia, y de haber trabajado con la colección de piezas peruanas con las que cuenta el MQB, cuando este ha realizado exposiciones sobre esta cultura en específico no la ha llamado para pedir su

⁵¹ Arndt, L. (2012). Une mission de sauvetage : Exhibitions. L'invention du sauvage au musée du quai Branly. *Mouvements*, 72(4), 120.

consultoría o su apoyo. Ella considera que esto sería también en parte porque muchas veces el MQB en lugar de desarrollar sus propias curadurías sobre las extra occidentales, como fruto de posibles investigaciones de sus especialistas, lo que hace es alquilar exposiciones que vienen ya formateadas desde otros países.

Lesaffre, en la misma línea, acota que “la constitución de un conocimiento diferente sobre los objetos procedentes de las sociedades no occidentales y la legitimación de quienes participan en la construcción de este conocimiento, ya sean antropólogos, historiadores, historiadores del arte, miembros de las sociedades de las que proceden los objetos, etc., parece necesaria para vehicular un discurso sobre el tema. Parece necesario un discurso sobre los objetos que no los convierta sólo en objetos de curiosidad.”⁵²

Estos testimonios complementan lo arriba descrito, denotando que, si bien se muestran esfuerzos del MQB por acercarse al tema de la esclavitud y al cuestionamiento del pasado colonial, estos no son coherentes con el tratamiento general que tienen hacia las culturas extra occidentales, y que esto se refleja en su visión a la hora de desarrollar exposiciones sobre ellas o en no generar vínculos más sólidos y permanentes con los que se dedican a trabajar con ellas de una manera más crítica.

2.4.1.3 Exposiciones temporales y eventos

Bien que, para fines de la investigación, nos centraremos en las exposiciones y eventos que el museo llevó a cabo como parte de la programación de la Temporada África 2020, los mismos que serán explicados en el capítulo 3, en este apartado describiremos de manera general en qué consisten.

El MQB realiza aproximadamente 10 exposiciones temporales al año, de las cuales un porcentaje son específicamente sobre culturas africanas, incluyen piezas de sus colecciones africanas en exposiciones temáticas o son sobre el trabajo de algún artista africano en particular.

⁵² Lesaffre, G. (2011). *Objets de patrimoine, objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly*. Université d'Avignon. P. 341

En cuanto a los eventos, se suelen realizar de manera permanente, como parte del fin pedagógico del museo, coloquios científicos y conferencias. Estos se realizan de manera específica debido a algún acontecimiento en particular o forman parte de la programación por ejemplo de la Universidad Popular, que es un espacio fijo dedicado a este tipo de actividades.

2.5 La crítica decolonial

La visión de lo que significa un museo desde la mirada decolonial nos muestra otra perspectiva. La Bienal de Arte y Descolonialidad REXISTENCIAS de Colombia propone la siguiente definición:

“Los museos, en origen, son instituciones coloniales, que en su atribución de poder definen y legitiman representaciones de memoria colectiva, memoria que históricamente ha sido construida en inequidad de representación simbólica cultural, legada de supremacía e inferiorización entre formas de entender y habitar el mundo.”⁵³

Al respecto F. Vergès añade que los museos son un cuerpo social, “un espacio emblemático de una estructura jerárquica, racial, de género y de clase”. Opina que un museo no es solamente las exposiciones que alberga, sino de cómo se organiza la colección, de quién trabaja ahí, quién lo dirige, quién limpia.

F. Vergès señala que el MQB nunca habla de colonialismo, ni de imperialismo, ni de esclavitud. Que hay objetos traídos de “expediciones” pero no se explica qué significa esto, ni cómo sucedió, ni por qué. “¿Qué tiene Francia para que sea normal, natural, robar objetos y ponerlos en los museos? ¿Cuál es la fabricación ideológica que permite esto? Cientos de miles de objetos llegan a Europa. Sobre todo en el siglo XIX, ya que los europeos no habían penetrado antes en el continente africano. ¿Por qué estaban los europeos allí? ¿Y por qué los

⁵³ <https://www.facebook.com/BienaldeArteyDescolonialidadReexistencias>

museos africanos no están llenos de objetos europeos? ¿Por qué no hay objetos europeos en los museos africanos o sudamericanos?” Todo esto, entendido bajo el discurso actual propuesto por la sección referida a la esclavitud del sitio web del MQB, comprendería la falta de contenido desarrollado por el mismo, reflexionando sobre su propia historia, y no solo mostrando cuáles de sus piezas están relacionadas al tema, o qué conferencias se realizaron sobre el tema. El punto crucial parecería estar en la construcción de la museografía, que es el discurso primero de un museo, y que más allá de todos los contenidos complementarios desarrollados por el MQB, no muestra aún esta intención de poner en debate las implicancias de la herencia colonial.

Es interesante cómo, sin embargo, desde un inicio, este museo busca hacer una reivindicación, la de asignarles el estatus de “arte” y así “retirarles” el estatus de “piezas etnológicas” o “arte primero” o “arte primitivo”, como fueron consideradas. Es decir, de legitimarlas frente al medio artístico e intelectual francés. Curioso es que, al seguir este camino, Kerchache y Chiraq más bien terminan deslegitimando el punto de vista de los etnólogos, antropólogos e historiadores, quienes cuestionan el que se haya despojado las piezas de su significación y contexto para exponerlas como obras artísticas per-se.

Así, se busca cambiar por ende el paradigma de que las culturas que desarrollaron estas piezas sean “primitivas” al no ser occidentales. Esta “no occidentalidad” estaría relacionada a una “no racionalidad”, entendida así por Occidente, al ser culturas que mantienen una mayor conexión con la naturaleza, con la tierra, con lo espiritual. En parte es esto lo que denotan las piezas, en su mayoría son objetos rituales, objetos mortuorios o que muestran un vínculo con divinidades, aunque también son objetos de uso cotidiano, pero que cuentan con su propia racionalidad.

En este sentido, para G. Boetsch, la fundación de Occidente se basa en una construcción de su identidad basada en la negación de la capacidad del Otro de ser igual a él. Mientras el europeo es quien construye, el “bárbaro” vive apegado a la tradición. Según él:

“Para algunos países europeos, este conocimiento del otro se convierte en una necesidad para una gestión colonial óptima: conocer su cultura (...) para poder

dominarlo. Por eso, mostrar al Otro se vuelve fundamental y va más allá de la simple curiosidad. Exhibir al Otro -su cuerpo, su cultura- es reconocer su estatus y su interés particular, es también legitimar un conocimiento, demostrar con pruebas una diferencia inconmensurable entre el "salvaje" y "nosotros".⁵⁴

Así, en este contexto, es Francia quien, en el marco de la colonización, se apropia de la mayoría de las piezas, ya que son del "Otro", del "bárbaro", por lo mismo, tienen derecho a hacerlo. Es decir, estas piezas no fueron donadas, no es que los diferentes pueblos y civilizaciones de donde provienen se las entregaron por propia iniciativa como un regalo, como una ofrenda, como un intercambio cultural. Sino que fueron tomadas a la fuerza en un contexto de opresión, a causa de un vínculo entre colonizadores y colonizados.

Desde antes de la colonización, estas piezas "exóticas" fueron objetos de curiosidad y forman parte de los gabinetes de curiosidades, que en Francia se visitaban con creciente interés. Luego, es Francia nuevamente la que ve en ellos una mayor importancia: se puede investigar a los pueblos colonizados a través de ellos, se puede conocer mejor al ser humano, aunque dentro de su perspectiva ese ser humano era "extra occidental", es decir, diferente. Ya no solo eran las piezas las exóticas, sino aún las personas, llegando a realizar exhibiciones de gente de los territorios colonizados como "objetos de estudio" en ferias, como animales en un zoológico. Así, nacen en París las exhibiciones etnológicas, que debutan en 1877, en el Jardín de Aclimatación con un grupo de Nubios, de la región entre el actual Sudán y el sur de Egipto. El estatus cambia entonces de "exótico" a "etnológico" y con este cambio se empiezan a desarrollar los museos de etnología. Según Boetsch "Occidente ha tenido una mirada condescendiente durante mucho tiempo, incluso desdeñosa, de las otras civilizaciones. Después de haberlos considerados los "salvajes" como simples objetos de curiosidad a exhibir, no es hasta el siglo XX que las actitudes han cambiado profundamente."⁵⁵

En el caso del ex Museo de las Colonias -después llamado de Territorios de Ultramar-, al darse la independencia de estas colonias, el museo debe cambiar de nombre y lo hace al de Museo de las Artes de África y Oceanía. Los "objetos etnológicos" pasan ahora a ser considerados

⁵⁴ Boetsch, G. (2016). "De l'exhibition à la reconnaissance". P. 6-9. Beaux-Arts Éditions.

⁵⁵ Boetsch, G. (2016). "De l'exhibition à la reconnaissance". P. 6-9. Beaux-Arts Éditions.

“objetos de arte”, definido así desde Francia misma otra vez. Sin embargo, en este caso, el cambio fue forzado por la transición histórica en el que los países colonizados se independizan. Un museo “de las colonias” ya no era posible. Pero estos objetos de arte eran considerados aún “arte primitivo”.

Finalmente, se da el cambio de estatus de “artes primeras”, como las define Jacques Kerchache, al de “arte equiparable al occidental” o “bellas artes”. Ahora estas piezas son “objetos estéticos” al haber sido colocadas en el MQB. Se busca primero generar esta legitimación, desde la visión occidental que así lo considera, colocándolas en el Museo del Louvre, uno de los más prestigiosos del mundo. Sin embargo, el presidente del Louvre no está de acuerdo argumentando que se busca privilegiar la cultura occidental, a pesar de que el Louvre se caracteriza por tener un vasto número de piezas monumentales de Egipto, es decir, de origen africano. Así, se crea el proyecto del MQB, para albergar todas estas piezas, aunque al mismo tiempo se crea el pabellón dedicado a una serie de “obras maestras” de estas piezas en el Louvre, como la antena del MQB, el Pabellón de las Sesiones.

Estamos ante una doble “legitimación” desde la perspectiva occidental francesa otra vez: llevar las piezas al Louvre -donde ya habían estado, pero bajo otro estatus- resignifica las piezas, inmediatamente entonces son consideradas como algo mejor de lo que en sí mismas son, por mimesis. Al mismo tiempo, crear un museo solo para ellas, con una puesta en escena opuesta a la que recibieron antes, una que las coloca como obras dentro de una galería de arte tradicional -que es la que utiliza el MQB-, las legitima como “obras de arte” per se. Es esta misma visión francesa que busca reivindicar lo que antes otros franceses propusieron, ambas veces desde su propia perspectiva occidental. Aunque irónicamente, para Lesaffre, finalmente, no ha habido en parte esta transición de estatus, porque el MQB “también asigna otro estatus a los objetos expuestos, el de la curiosidad. Los objetos expuestos son objetos de curiosidad porque ellos mismos constituyen los principales intérpretes de los objetos.”⁵⁶

⁵⁶ Lesaffre, G. (2011). *Objets de patrimoine, objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly*. Université d'Avignon. P. 338.

Surge la pregunta de entonces ¿cuál es el valor intrínseco de estas piezas? Como señala la antropóloga Sally Price “ningún museo de objetos etnográficos escapa a un reto nodal: el abismo entre el significado original de estos objetos y el que adquieren cuando se exponen.”⁵⁷ ¿Las piezas son algo en sí mismo? ¿O todo depende de cómo el ser humano las categorice, las juzgue, las conceptualice o las utilice? Finalmente, las piezas fueron creadas por seres humanos y son ellos y ellas las que las crearon con una significación específica y para un uso específico.

En las culturas originarias, de dónde vienen estas piezas, el concepto de arte es diferente. Estas piezas no estaban colgadas en la pared de las casas de los gobernantes o de las casas de la gente que pertenecía a esas culturas. No eran objetos de decoración, no eran objetos solo con un fin de contemplación estética o reflexiva. Son objetos en su gran mayoría rituales. Son objetos sagrados. Acompañan a gente en su lecho de muerte para ayudarlos a pasar el umbral de la vida hacia la muerte o permiten conectar a una persona con una entidad espiritual. También los hay de uso cotidiano, como utensilios de comida, de caza, de construcción.

Lo que connotan estas piezas es la profunda y compleja cosmovisión de cada uno de estos pueblos, y lo que denotan, en consecuencia, es una poderosa riqueza estética, y es por eso que están consideradas como “arte” por Occidente. Ya sea por los materiales, por el diseño, por las representaciones figurativas, por los colores, por los pigmentos naturales, por la creatividad, por los seres míticos que representan, etc. Por el lado material observable, cuantificable y analizable.

Podemos concluir así que, es Occidente, en este caso desde esta práctica francesa, en todo momento, el que, empezando por la apropiación cultural da un giro completo hacia un sentido de reivindicación, pero, incluso en el momento de querer reivindicarlos, en todo este proceso, pasando por estas 5 etapas mencionadas, no se incluye en ningún momento la visión de los pueblos originarios creadoras de las piezas. No han sido consultados sobre la pertinencia de crear un museo de este tipo, ni contratadas para formar parte de él, ni consultados sobre como poder mostrar las piezas, si bien actualmente hay algunos intercambios que intentan

⁵⁷ Price, Sally. « Réflexions sur le dialogue des cultures au musée du quai Branly », *Le Débat*, vol. 148, no. 1, 2008, pp. 179-192.

resarcir esto. No sería esta la verdadera reivindicación: darle voz a los pueblos creadores de estas piezas, para, gracias a ellos, encontrar el sentido originario de las mismas. Además de con los procesos de restitución en marcha y con los que se seguirán desarrollando, de la mano de un proceso de consulta como el mencionado, podría estarse dando un verdadero cambio de paradigma.

Lo complejo es que, en términos legales, estas piezas son patrimonio del Estado francés. Sin embargo, originariamente, fuera del contexto de las leyes modernas, eran patrimonio de las culturas no occidentales. Poulot nos da luces al respecto señalando que “no se trata sólo de ampliar considerablemente la noción de monumento, ni de abogar por un diálogo internacional, sino de abandonar la imagen de un patrimonio confundido con la lectura occidental de la historia, en favor de un inventario de las variaciones de los artefactos de la humanidad en el espacio y el tiempo (...) y de permitir que una población interiorice la riqueza cultural de la que es depositaria (...) que la intimidad con el patrimonio puede figurar legítimamente entre los derechos humanos.”⁵⁸

Como explica Vergès en su libro “Descolonizamos las Artes”, el proceso que le sigue al de las independencias en África es también el de la necesaria descolonización en las artes, ya que estas seguían supeditadas a los paradigmas occidentales. En ese sentido es que no solamente se cuestiona el por qué las piezas no pueden recobrar, aunque sea en discurso, su sentido original, sino también el por qué no se le da voz a los pueblos que fueron sometidos, cuyas cosmovisiones también fueron sometidas y continúan así hasta el día de hoy. El paradigma de la cultura occidental impera aún en todos los territorios que fueron colonizados por todas las potencias europeas. Esta es considerada como la mejor, como la más elevada. Por ejemplo, las instituciones académicas son herencia de las que dejaron los occidentales, los paradigmas científicos son los occidentales, las lenguas que se hablan son las occidentales y las lenguas originarias son sistemáticamente discriminadas, aunque algunos gobiernos anden tomando cartas en el asunto. Al respecto, el filósofo colombiano Santiago Castro-Gomez postuló en un texto titulado “Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes”⁵⁹,

⁵⁸ Poulot, D. (2009). *Musée et muséologie*. Paris: La Découverte. P. 110 à 113.

⁵⁹ Castro-Gomez, Santiago (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En: Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Comp.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica

que justamente la matriz colonial se encuentra impresa en la forma cómo se construyen y reproducen los saberes y conocimientos a través de instituciones académicas como la universidad.

Francia misma impuso, al firmar el pacto colonial que sigue hasta vigente con 14 de sus excolonias africanas, que el francés sea la lengua de uso oficial en esos países. Por ende, toda manifestación cultural de los pueblos originarios sigue siendo discriminada y genera un detrimento en la autoestima y el acceso a diversas oportunidades y a una mejor calidad de vida de millones de seres humanos. Y todo esto sucede más allá de que las piezas que fueron creadas por sus ancestros estén en estos museos de renombre internacional como los museos franceses, en este caso el Museo del Quai Branly.

De L'Estoile lo explica de la siguiente manera:

“Hoy en día, los términos de la representación no se fijan en un diálogo entre iguales, sino que los otorga el museo, que es el único que define lo que merece ser mostrado y cómo. (...) Precisamente porque la relación colonial ha determinado todas las interacciones entre Europa y los demás continentes, y en particular los modos de representación disponibles, no puede ser superada por una simple declaración unilateral de buena voluntad. Por el contrario, sólo confrontando los diversos aspectos de la herencia colonial será posible, no "liberarse" de ella, sino aprender a vivir con ella.”⁶⁰

Esta reflexión la secunda el propio presidente del MQB, Kasarhérou, cuando menciona que “en el Quai Branly, tenemos un barco que reúne la historia de los últimos cuatro siglos. Europa es siempre el punto central de la historia de estas colecciones. Hoy tenemos que hablar con varias voces. El museo debe buscar formas de co-construcción sobre los temas que desarrolla.

más allá del capitalismo global. Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

⁶⁰ de L'Estoile, B. (2007). L'oubli de l'héritage colonial. Le Debat, 147(5), 91.

Porque estas colecciones pertenecen a un patrimonio que va mucho más allá de nuestras fronteras.”⁶¹

N’goné Fall, la directora general de la Temporada África 2020, señaló cuando la entrevistamos, que “no me gustan los museos etnográficos, así que nunca voy a ellos. Son cementerios.” Ella explica que tiene un rechazo a toda la etnografía como campo de investigación, ya que para ella ha generado daño al desarrollar estereotipos de la gente llamada de territorios lejanos. Considera así, que hay quienes se han permitido tomar la decisión por esta gente de definir quiénes son y de qué se trata su cultura. Gente a la que se le ha dicho que su patrimonio es un patrimonio universal, pero que no van a ser ellos los guardianes, sino los occidentales. Comenta igualmente, que para ella fue interesante cuando el destacado intelectual Achille Mbembe comenzó su lección inaugural en “Preliminares para un Instituto de Estudios Negros”⁶² diciéndole a Emmanuel Kasarhérou, el presidente del MQB: “Gracias por recibirnos en el museo, pero en realidad, gracias por nosotros, aquí nos sentimos como en casa, porque estamos rodeados de nuestros fetiches.” Fall subraya que “no se dan cuenta de la carga espiritual de la energía que desprenden algunos de estos objetos hasta hoy, que algunos de ellos han formado parte de ritos mortuorios. Algunos de ellos, a veces, son amuletos con los que hay restos humanos. Y han convertido todo esto en objetos bonitos en un museo.”

Estas reflexiones han sido debatidas por diversos académicos. Quijano, sociólogo decolonial peruano, acuñó el concepto de “colonialidad del poder” para nombrar un patrón de dominación global originado con el colonialismo europeo del S. XVI. De acuerdo con él, la consolidación de la dominación colonial europea estableció a la “racionalidad/modernidad europea” como paradigma universal de conocimiento y de relación entre la humanidad y el resto del mundo. En palabras de Quijano, este paradigma establece entonces que “sólo la cultura europea es racional, puede contener “sujetos”. Las demás, no son racionales. No pueden ser o cobijar “sujetos”. En consecuencia, las otras culturas son diferentes en el sentido

⁶¹ Outre-mer 1ère. (2020, mayo 27). *Emmanuel Kasarhérou nommé président du Musée du quai Branly: «La difficulté me stimule» [Interview]*. Outre-mer 1ère. <https://la1ere.francetvinfo.fr/emmanuel-kasarherou-nomme-president-du-musee-du-quai-branly-difficulte-me-stimule-interview-836786.html>

⁶² Evento programado por el MQB en el marco de la Temporada África 2020

de ser desiguales, de hecho inferiores, por naturaleza. Solo pueden ser “objetos” de conocimiento y/o de prácticas de dominación. En esa perspectiva, la relación entre la cultura europea y las otras culturas, se estableció y desde entonces se mantiene como una relación entre “sujeto” y “objeto”.⁶³

Los museos, como las universidades, han sido instituciones centrales de la modernidad. Como señala Vasquez⁶⁴ (2018), tradicionalmente los museos han representado la diferencia colonial entre el “yo” normativo y, con ello, ha negado la alteridad a través de la exclusión y/o la exhibición de la misma. De acuerdo al autor, los museos delimitan la alteridad de los otros y, en su oposición crea este “yo normativo” que se convierte en humano, universal y ausente ante la pluralidad y diferencias existentes en el mundo. En tal sentido, y retomando lo señalado por Quijano, los museos son instituciones que delimitan la diferencia entre sujeto y objeto.

⁶³ Quijano, Anibal (1992). COLONIALIDAD Y MODERNIDAD/RACIONALIDAD. *Perú Indígena*. 13(29): 11-20, 1992. P. 16.

⁶⁴ Vazquez, Rolando. (2018). “The Museum, Decoloniality and the End of the Contemporary.” In *The Future of the New, Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*, edited by Thijs Lijster, 181–195. Amsterdam, The Netherlands: Valiz.

3. El impacto en el Museo del Quai Branly de la nueva relación entre Francia y África propuesta por el presidente Macron

Como se ha señalado, en los últimos años se vienen realizando algunos cambios importantes en el MQB en relación a su contenido africano, los cuales son justamente nuestro objeto de estudio. Si bien nuestro primer interés fue el contenido vanguardista y con sentido crítico de algunos de los eventos programados por el museo en el marco de la Temporada África 2020, luego entendimos que había un proceso histórico de restitución del patrimonio africano en marcha en paralelo, de piezas justamente de la colección permanente del MQB al Estado de Benín. Además, se había designado hacía poco más de un año a un nuevo presidente, quien, además de parecer estar en la línea de la restitución, es de origen Kanak, es decir, culturalmente “extra-occidental”, lo cual no es común en este tipo de instituciones en Francia.

Gracias al proceso de investigación hemos logrado entender que estos no han sido cambios realizados de forma inconexa, sino que, más allá de gestarse desde el museo, resulta que forman parte de una misma línea de acción del mismo presidente Emmanuel Macron en relación al África. Es decir, estos cambios responden a una política de Estado. Así, aunque el objetivo de esta Memoria no es el análisis político de este suceso, ni comprender los posibles intereses geopolíticos detrás de este, es imprescindible entender el contexto político del que forma parte. De esta manera, en este capítulo buscaremos entender cómo es que estos cambios en el MQB se desprenden de las propuestas del presidente, cuáles son específicamente, y cuál es el rol y la postura del museo, como institución cultural, frente a estos.

Macron, desde el inicio de su mandato en el 2017, ha propuesto una línea de acción clara con respecto a la relación entre Francia y África, buscando generar una nueva forma de vincularse. Así, creó por ejemplo el Consejo Presidencial por el África - CPA, conformada por personalidades de la sociedad civil, de la diáspora africana o no, con el propósito de “ofrecer al Presidente de la República una perspectiva original sobre los retos de la relación entre Francia y los países del continente africano”⁶⁵. Convocó asimismo, de manera inédita, a 400

⁶⁵ <https://www.cpafrique.fr/#spu-form-2102>

miembros de las diásporas africanas en Francia a una reunión en palacio de gobierno para conocer sus puntos de vista -primera vez reconocidas como tal por el gobierno francés-, y designó a Sibeth Ndiaye, una mujer senegalesa, como porta-palabras del Gobierno (2019-2020).

Ya desde antes de ser elegido como presidente, como parte de su campaña en Argelia, Macron hace declaraciones trascendentales en la televisión sobre el carácter criminal de la esclavización y, si bien desde el 2001 la ley n°2001-434 (conocida como la ley Taubira) reconoce la trata de esclavos y la esclavitud como crimen contra la humanidad en Francia, estas suscitan la ira de la derecha francesa. Nunca un presidente se había expresado de esta manera y menos en una ex-colonia:

"La colonización forma parte de la historia de Francia. Es un crimen, es un crimen contra la humanidad, es una auténtica barbaridad. Y es parte de este pasado que debemos afrontar, pidiendo disculpas a los que fueron aquellos con los que hemos cometido estos actos."⁶⁶

Esta categórica intención de renovar los lazos con África la deja explícita en el famoso discurso que dió en la Universidad de Ouagadougou⁶⁷, capital de Burkina Faso, el 28 de noviembre de 2017. En este discurso señaló, principalmente, su deseo de formar una nueva relación que parta de la amistad y no del imaginario de traumatismos del pasado. Señala los desafíos claves que él considera que tiene África actualmente, como el terrorismo, el cambio climático, la demografía, la urbanización y la democracia, y declara una serie de medidas políticas y socioeconómicas a través de las cuales Francia propone cooperar con este continente para superarlos. Así, explicó los tres remedios transversales que, desde su perspectiva, permitirían ir más allá de estos desafíos: la cultura, el deporte y la francofonía.

⁶⁶ Citado en Savoy, B. - Sarr, F. (2018). "Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle". Ministère de la Culture et CNRS - ENS Paris Saclay - Université Paris Nanterre, 240.

⁶⁷ (S. f.). Elysee.fr. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>

Podemos entender que al hacer referencia a los traumatismos del pasado se refiere a la historia de la trata negrera, esclavitud y colonización que muchos de los países europeos, entre ellos Francia, llevaron a cabo en África desde el siglo XVI, convertidos en Imperios coloniales. Francia, que en su cúspide fue uno de los mayores Imperios coloniales del mundo, es el país que más colonias tuvo en África y el que, aún después del proceso de sus independencias alrededor de los años '60, sigue teniendo un vínculo político y económico con ellas bastante fuerte. Por ejemplo, gracias al pacto colonial firmado en ese proceso, Francia sigue beneficiándose económicamente de 14 ex-colonias⁶⁸ -6 de las cuales figuran en la lista de los 20 países más pobres del mundo⁶⁹-. La periodista Alba García Montagud señala que “de aquí nace el término “Françafrique”, que alude a la existente posición de dominio que ejerce Francia sobre determinados países africanos.”⁷⁰ Francia, entre otros, tiene la exclusividad frente a cualquier otro país en el mundo al momento de la explotación de los recursos naturales en estos territorios, tiene el privilegio de un bajo pago de impuestos de sus empresas desarrolladas en estos países y cuenta con una soberanía monetaria frente a ellos. Sobre esto último, las ex colonias francesas en África continúan usando la moneda colonial, el Franco CFA⁷¹, aún cuando en Francia el Franco quedó en desuso por el cambio al Euro, en el año 2002. Esta moneda es impresa en la ciudad francesa de Clermont Ferrand y desde ahí enviada a las 14 ex colonias. Con este sistema se busca, por ejemplo, prevenir la inflación, pero a cambio, entre otras obligaciones que favorecen al Estado francés, estos países depositan el 50% de las reservas de sus divisas en una cuenta operativa en el Banco de Francia en París⁷².

El presidente Macron continuó explicando en su discurso que “no he venido aquí a decirles cuál es la política africana de Francia, como pretenden algunos. Porque ya no existe una

⁶⁸ Senegal, Mali, Camerún, Burkina Faso, Cote d'Ivoire, Togo, Guinea Bissau, Benin, Níger, Tchad, África Central, Gabón, Congo (Brazzaville), Guinea Ecuatorial.

⁶⁹ *Poorest countries in the world 2021*. (s. f.). Worldpopulationreview.com. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de <https://worldpopulationreview.com/country-rankings/poorest-countries-in-the-world>

⁷⁰ Montagud, A. G. (2019, enero 11). *Françafrique: El Pacto Colonial que asegura el dominio de Francia sobre naciones africanas*. Circuloeuromediterraneo.org. <http://circuloeuromediterraneo.org/francafrique-el-pacto-colonial-que-asegura-el-dominio-de-francia-sobre-naciones-africanas/>

⁷¹ Antiguamente “Franco CFA” quería decir el Franco de las Colonias Francesas en África.. Actualmente significa el Franco de la Comunidad Financiera Africana.

⁷² Auffret, S. (2017, febrero 22). Confusions autour d'un « impôt colonial » et du franc CFA. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/02/22/confusions-autour-d-un-impot-colonial-et-du-franc-cfa_5083833_4355770.html

política africana para Francia!”⁷³. Este mensaje se entiende de manera retórica, ya que en concreto existen políticas en torno al vínculo con los diferentes países africanos, como sus propuestas lo demuestran, pero entenderíamos que se refiere justamente a la crítica frente a la injerencia que aún mantiene Francia a través de la llamada Françafrique, como comentamos más arriba, herencia de la política colonial que se mantuvo por más de 60 años, incluso a través de un Ministerio de las Colonias.

En la revista “Politique Africaine” número 105, se afirma que “La política africana de Francia sigue en transición, debatiéndose entre opciones que aún no se han decidido y que reflejan la incapacidad de las autoridades francesas para adaptarse a la evolución de las sociedades africanas en el siglo XXI.”⁷⁴ En este sentido, “él promete comprometerse con una nueva política con prioridades claras.”⁷⁵ Macron, en su discurso, además de señalar todas las medidas a tomar en cuenta, hace énfasis en crear una amistad entre Francia y África, y se refiere a la importancia de esta cooperación, a la que denomina como un nuevo proyecto a construir incluso a nivel continental, ya que los desafíos de África pueden convertirse también en los de Europa, si no se resuelven a tiempo, señalando específicamente los problemas de sobrepoblación y migración.

Ousmane Ndiaye, redactor en jefe de la emisión África de TV5 Monde, reconoce sobre Macron que “A veces, no hay una ruptura del todo (...) ahora en una serie de aspectos hay que decir que innova. Porque también está ligado a su carrera política (...) Emmanuel Macron es el primer presidente francés que no ha conocido Argelia, que no ha conocido las guerras de descolonización. Su relación con la cuestión poscolonial es un poco menos conflictiva que la de sus predecesores (...) Y esa es su oportunidad. Pero añade: “Está bastante relajado con el tema, pero eso no significa que los antiguos mecanismos hayan desaparecido.”⁷⁶

⁷³ (S. f.). Elysee.fr. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>

⁷⁴ (2007). La fin du pacte colonial : La politique africaine de la France sous J. Chirac et après. *Politique africaine*, 105, 7-26. <https://doi.org/10.3917/polaf.105.0007>

⁷⁵ Gourévitch, J.-P. (2020). *La France en Afrique, 1520-2020 : vérités et mensonges*. l’Harmattan.; Impr. Corlet. P. 295.

⁷⁶ *Macron à la rencontre de la diaspora africaine : « Une reconnaissance politique », selon Ousmane Ndiaye*. (2019, julio 12). Publicsenat.fr. <https://www.publicsenat.fr/article/politique/macron-a-la-rencontre-de-la-diaspora-africaine-une-reconnaissance-politique-selon>

En la misma línea, los periodistas y especialistas en África Glaser y Airault sostienen que “El Jefe del Estado parecía tener todas las bazas para seducir a este componente de la sociedad francesa. Ha identificado perfectamente los traumas de los jóvenes de origen inmigrante en relación con la historia colonial, ha animado al sistema educativo nacional a ocuparse del tema y ha emprendido un auténtico trabajo de reconciliación de la memoria con los países de la orilla sur del Mediterráneo. Pero, sin duda, ha sobrestimado su capacidad para hacer avanzar las cosas en Francia, un país de castas y privilegios, donde, según él, las élites grises se resisten al cambio.”⁷⁷

3.1 Las nuevas propuestas en el área Cultura

Macron hace énfasis en que “Hoy somos huérfanos, somos huérfanos en cierto modo de un imaginario común, sufrimos un imaginario que nos encierra en nuestros conflictos, a veces en nuestros traumas, un imaginario que ya no es suyo, ya no es nuestro, y quiero reconstruir este imaginario y este futuro comunes en torno a tres remedios.”⁷⁸ Como lo hemos mencionado, estos tres remedios para él son la cultura, el deporte y la francofonía. De esta manera, en relación a la cultura, nuestro campo de interés, deja claro el rol trascendental que cumple como herramienta de transformación social.

Así, el presidente propone dos medidas concretas, la de empezar un proceso de restitución del patrimonio africano, y la de desarrollar una temporada cultural sobre todo el continente. A continuación entenderemos de qué se tratan y el impacto que generaron en el MQB.

3.1.1 Restitución del patrimonio

Así se expresó Macron en Ouagadougou frente al tema de la restitución “No puedo aceptar que una gran parte del patrimonio cultural de varios países africanos esté en Francia. (...) Hay que promocionar el patrimonio africano en París, pero también en Dakar, Lagos, Cotonú, ésta

⁷⁷ Glaser, A. - Airault, P. (2021). Le piège africaine de Macron. Fayard. P. 261

⁷⁸ (S. f.). Elysee.fr. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>

será una de mis prioridades. Quiero que dentro de cinco años se den las condiciones para la restitución temporal o permanente del patrimonio africano a África.”⁷⁹

Si bien han existido casos aislados de restitución de piezas, no había sido nunca una política de Estado a este nivel, que, además, generó mucha polémica. Como expresan Felwine Sarr y Benedicte Savoy:

“Al reconocer la legitimidad de las reivindicaciones de los países africanos para recuperar una parte importante de su patrimonio y de su memoria, al tiempo que se trabaja por una mejor comprensión de este momento de la historia colonial, este proceso de restitución permite escribir una nueva página de la historia compartida y pacificada, en la que cada protagonista entrega su parte justa.” (Sarr, Savoy 2020: 75).

El punto clave para que Macron se manifieste tan tajantemente al respecto lo marca el pedido oficial del Estado de Benin al Estado francés hecho en el 2016. Es decir, nace en realidad de una demanda de los mismos países africanos y no de una iniciativa puramente del gobierno francés. Además, tampoco es reciente. En verdad, estas demandas se inician después de las independencias de las ex colonias, pero no tuvieron respuesta. Es la Unesco, en 1970 que crea la importante convención⁸⁰ que prohíbe comercializar los bienes frutos del saqueo de la época de la colonia, “considerada el primer instrumento jurídico internacional para la protección de los bienes culturales en tiempos de paz”⁸¹. En los 80’s, uno de los más importantes directores de la Unesco, Amadou-Mahtar Bow, de Senegal, se manifiesta al respecto, promoviendo fuertemente el inicio de un proceso de restitución, sin embargo, este no logra concretarse.

⁷⁹ (S. f.). Elysee.fr. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>

⁸⁰ “Aprobada por la Conferencia General de UNESCO el 14 de noviembre de 1970, considerada el primer instrumento jurídico internacional para la protección de los bienes culturales en tiempos de paz, la Convención proporciona un marco internacional para la prevención del robo y el saqueo, como también para el fomento de la restitución y el retorno de los bienes culturales sustraídos, en paralelo con otros avances en la lucha contra el tráfico ilícito. Ratificada hoy por 140 Estados Parte, ofrece medidas que pueden abordarse en común por estos países para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales.” En: <https://www.sngp.gob.cl/noticias/la-convencion-unesco-de-1970-contra-el-trafico-ilicito-de-bienes-culturales-celebra>

⁸¹ Idem.

En el 2016, durante el último año del gobierno de François Hollande, Benín, a través de su Ministerio de Cultura, reclama una serie de piezas que Francia tiene de ellos en sus museos - principalmente en el MQB- y que datan de la era colonial. Según el periódico francés Libération, el Quai d'Orsay le respondió al Ministerio de Cultura de Benín en ese entonces que "los bienes que usted menciona forman parte del dominio público del Estado francés desde hace mucho tiempo, a veces desde hace más de un siglo. (...) De acuerdo con la legislación vigente, [...] su restitución no es posible"⁸². Estos bienes se refieren principalmente a objetos de gran valor simbólico para el pueblo de Benín, ya que formaban parte del Palacio del rey Behanzim, del antiguo reino de Dahomé (Dahomey en francés), que fue destruido por Francia en 1892, a manos del General Dodds, época en la que el país fue conquistado. Esculturas de gran tamaño que protegían el palacio, un trono, joyas, puertas del palacio, cetros, entre otros, son las piezas a las que se hacen referencia, y formaban parte de la colección del MQB (hasta el año actual 2021), en donde una selección de ellas estaba expuesta hasta hace poco.

Para el presidente del Consejo de Representación de las Asociaciones Negras en Francia, Louis-Georges Tin, estas piezas "Son objetos que a veces son religiosos, sagrados. La mayoría de los franceses lo desconocen. Me sorprendería que los parisinos sufrieran por no tener el trono de Behanzin cerca de ellos. Pero para los benineses significa realmente algo."⁸³

El príncipe Ghezo, heredero actual al trono del mismo linaje del Rey Behanzim, lo cuestiona de esta manera "Cuando nuestros hijos ven en estos museos los tesoros del África despojada, expuestos como botines de guerra, ¿cómo explicarles que nuestros pueblos son amigos a pesar de todo? Hay mil y una maneras de reparar los crímenes del pasado colonial. Una de ellas sería la devolución de las ganancias mal habidas de Francia."⁸⁴

Estos son los puntos de inflexión desde la perspectiva africana que muestran no haber sido tomados en cuenta antes por el Estado francés. Es en esta dimensión simbólica que encuentra asidero la perspectiva de la decolonización de los museos, proponiendo una revisión que tome en cuenta ambas partes de la historia, y generando así espacios de diálogo que puedan dar

⁸² https://www.liberation.fr/culture/2017/03/23/la-france-refuse-de-rendre-les-objets-royaux-du-benin_1555888/

⁸³ Idem.

⁸⁴ https://www.liberation.fr/culture/2017/03/23/la-france-refuse-de-rendre-les-objets-royaux-du-benin_1555888/

como fruto el que los pueblos gestores del patrimonio en cuestión puedan asumir el control de sus narrativas dentro de estos contextos.

Sin embargo, el gobierno francés argumenta frente a este tipo de demandas que las colecciones públicas francesas (a las que pertenecen todas estas piezas) están sujetas a los principios jurídicos de inalienabilidad, imprescriptibilidad e inembargabilidad, es decir que no pueden comercializarse, que no prescriben y son inembargables; que el propietario legítimo, en este caso Francia -según las leyes francesas- está prohibido de despojarse de ellas. Asimismo, muchos especialistas o políticos, han hecho énfasis en cuanto a que restituir las piezas es un riesgo porque los países africanos no cuentan con museos de calidad, o incluso estabilidad social, para salvaguardarlas.

Es así que el presidente Macron, para poder materializar su propuesta de restitución, rompiendo con su antecesor, encarga la misión de desarrollar un informe completo sobre el estado de las piezas y de las recomendaciones a tomar en relación a ellas, a los especialistas Felwine Sarr y Benedicte Savoy. Este informe fue entregado en noviembre de 2018 y lleva el nombre de “Informe sobre la restitución del patrimonio cultural africano: hacia una nueva ética relacional”, aunque es conocido como el “Informe Sarr-Savoy”. En él se se da cuenta que de las 70 000 obras de arte africanas del Museo Quai Branly “alrededor del 70% llegaron a Francia entre 1885 y 1960, es decir, en la época de la colonización.” (Glaser-Airault, 2021 : 158). Explicando que esta cantidad representa una desigualdad clara entre el patrimonio africano en tierra africana y el que se encuentra en Europa en general.

El informe es concluyente en el sentido de la recomendación de iniciar un proceso de restitución. Para llegar a ello se llevaron a cabo varios encuentros con diferentes especialistas de las instituciones respectivas, de diferentes nacionalidades y disciplinas, proponiéndose todo un proceso orgánico para que esto sea posible, para el beneficio de ambos “bandos” e incluso para generar un acompañamiento a los objetos al regresar a sus países de origen. Entre las conclusiones se manifiesta además que, si bien la mayoría de estos objetos sí fueron tomados a causa de la violencia dentro del dominio colonial, han sido luego salvaguardados por generaciones de conservadores, cargando con un lado africano y otro europeo en ellos. Así, ya no son solo aquello para lo que fueron creados, se han transformado en un espacio de

“creolización de las culturas y, por tanto, están equipados para funcionar como mediadores de una nueva relacionalidad.” (Sarr, Savoy 2020: 75). Además, que el proceso de restitución, teniendo una importancia simbólica, afectará éticamente todos los ámbitos de las relaciones entre las sociedades europeas y las africanas: la económica, política y social, no solo al museal.

Luego de la publicación de este informe, y del debido proceso de parte del Estado, sale la ley N° 2020-1673⁸⁵ del 24 de diciembre de 2020, gracias a la cual se hace legítima la restitución de las mencionadas 26 piezas a Benín y una a Senegal. Esto ha permitido asimismo que otros países hayan vuelto a pedir al Estado francés la restitución de su propio patrimonio: Etiopía, Chad, Madagascar, Malí y Costa de Marfil. En el caso de Benín, este se ha venido preparando además para recibir estas piezas, empezando la construcción de un nuevo museo en 2019 en los palacios reales de Abomey, el cual estará dedicado a la epopeya de las Amazonas y los reyes de Dahomey.

Sin embargo, tiempo después, en una entrevista con el periódico francés *Le Monde*, el mismo Felwine Sarr señala que “el gesto que se ha hecho no está a la altura de lo que está en juego. Esta ley mínima mantiene el carácter derogatorio de las restituciones, mientras que Bénédicte Savoy y yo recomendamos avanzar hacia una ley marco con un alcance más general. Seguimos creyendo que es posible adaptar la legislación francesa respetando el principio de inalienabilidad que protege las colecciones patrimoniales.”⁸⁶ Él considera que esta es una muestra de que el presidente ha querido conciliar con el ámbito más conservador de la sociedad francesa, entre ellos conservadores de museos o marchantes de arte que se han opuesto rotundamente a la restitución.

Así también, recomienda que los museos “Deben reflexionar sobre sus fundamentos y su misión”⁸⁷ para que haya tranquilidad, haciendo referencia a la búsqueda de una repartición

⁸⁵ Relativa a la restitución de bienes culturales a la República de Benín y a la República de Senegal. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000042738023>

⁸⁶Caramel, L. (2020, octubre 13). Patrimoine africain : « Les musées occidentaux sont entrés dans l'âge de l'intranquillité ». *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/10/13/patrimoine-africain-les-musees-occidentaux-sont-entres-dans-l-age-de-l-intranquillite_6055885_3212.html

⁸⁷Caramel, L. (2020, octubre 13). Patrimoine africain : « Les musées occidentaux sont entrés dans l'âge de l'intranquillité ». *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/10/13/patrimoine-africain-les-musees-occidentaux-sont-entres-dans-l-age-de-l-intranquillite_6055885_3212.html

equitativa de las piezas, que será fruto solo de una honesta reflexión al respecto. Y es que actos reivindicativos ya se empiezan a sentir. En el mismo MQB, en junio 2020, se sucedió un hecho que parecía inspirado de la famosa película “Black Panther”, que empieza con el “robo” o “recuperación” de una pieza africana de un museo inglés por parte de N’jadaka, un descendiente de la tierra mitológica de Wakanda. Este le increpa a la persona encargada del museo que intenta explicarle sobre la pieza en cuestión “¿Cómo cree que sus ancestros lo consiguieron? ¿Lo compraron a buen precio? ¿O igual que todo aquí... solo se lo robaron?”⁸⁸. En la vida real se trató de Mwazulu Diyabanza, de origen del Congo, quien entró al MQB junto a un grupo de manifestantes, a recuperar una pieza funeraria del siglo XIX, acusando al museo de enriquecerse con las piezas pilladas de países hoy empobrecidos como el suyo y difundíendolo en las redes sociales. Si bien el museo no presentó cargos legales contra ellos, mostró su indignación por el maltrato al patrimonio.

Sarr continúa criticando fuertemente las negativas a materializar un proceso de restitución integral “(...) de eso se trata (...) de enfrentarse a la historia y lograr superarla, aunque esto vaya en contra del mito, del relato sobre uno mismo, el de la Ilustración, el de la grandeza... Algunos no quieren ver que su historia es heredera de la construcción de una alteridad negativa respecto a las antiguas naciones colonizadas, y que ésta es una situación totalmente injusta e inequitativa.”⁸⁹ Así, expresa su malestar ante el hecho de que, a pesar del impacto de una iniciativa presidencial que logra romper con el status quo, si la sociedad en su mayoría no colabora para pasar por un proceso de este tipo, que requiere diálogo, autocríticas y medidas en consecuencia de lo reflexionado en conjunto, no se llegará lejos.

Por su parte, Fall se pregunta si esto es realmente el comienzo de algo o si después de devolver las 26 piezas todo se acaba, pero que esto es algo que solo lo podrá responder Benín ya que es un acuerdo bilateral entre Estados. Así, cuestiona que incluso siendo solo 26, entre ellas no aparece la emblemática escultura de metal que representa al Dios Gou, ubicado en el Pabellón Sesiones del Museo del Louvre, y considerado por el MQB una obra maestra. Y que sabe, por fuentes cercanas a ella, entre ellos investigadores de la universidad de Nanterre, que Benín

⁸⁸ *Robo en el Museo de Gran Bretaña*. (s. f.). Fandom.com. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/es/wiki/Robo_en_el_Museo_de_Gran_Breta%C3%B1a

⁸⁹ Idem

había pedido todas las piezas que tiene Francia de ellos. Fall comenta que “hay amuletos arrancados de los cuerpos de las Amazonas que fueron masacradas, y hay un diario de la expedición que cuenta la historia. Y este cuaderno, estos cuadernos que cuentan esta historia se guardaron muy lejos del acceso, de modo que no sabemos cómo llegaron estos amuletos a Francia y sus colecciones.”

Después de tanto empeño por parte del gobierno en este tema, otra de las recomendaciones simples del informe, que consistía en que Francia le diera a cada país africano el inventario de todas las piezas que se tiene de ellos, no se ha tomado en cuenta y los autores han tenido que hacerlo ellos mismos. Esta hubiera sido una verdadera acción coherente de apertura y fomento del diálogo para acciones futuras multilaterales.

Para F. Vergès, se trata de un caso en donde se intenta pedir perdón pero no profundamente. Ella se pregunta “¿En qué se basa la riqueza de Francia? ¿En qué se basa el confort en Francia? No es un misterio, está en la explotación de los países del Sur. Eso es todo. Entonces, al final, ¿el arte puede servir? ¿Puede contribuir a hacer lo que se quiere? Que las desigualdades, las profundas injusticias raciales de la sociedad, que son estructurales, que son históricas, sean desmanteladas.”

Desde otra visión, la de Bernard Dulon, comerciante de arte y miembro de un colectivo de antigüedades ligado a Benín, “esto es una hipocresía total. El continente africano ha sido saqueado desde el año 1000 a.C., y sigue siéndolo, y quieren hacernos creer que devolviendo tres máscaras y cuatro fetiches, limpiarán su nombre. Es un poco complicado. Creo que la restitución es un problema puramente político, planteado por el gobierno francés, que todavía puede resistir la invasión china dando algunos objetos que los chinos no tienen. Pero es, claramente, neocolonialismo.”⁹⁰ Él hace hincapié en los intereses políticos de fondo, ligados a la injerencia que China está teniendo económicamente en África, y que se ha descrito como una amenaza para los intereses de Francia, descrita sarcásticamente como la “Chinafrica”. Para Dulon, todo este proceso representaría entonces una estrategia de diplomacia cultural

⁹⁰ Bénin: “la restitution des œuvres d’art à l’Afrique est une hypocrisie”. (2020, enero 20). Tv5monde.com. <https://information.tv5monde.com/afrique/benin-rendre-des-oeuvres-d-art-l-afrique-est-une-hypocrisie-342409>

por la que se entendería que no se actúe con mayor fiereza de parte del gobierno, por ejemplo siendo coherente con las medidas propuestas por el informe Savoy-Sarr, ya que es un acto más bien simbólico que estaría logrado al aunque sea restituirse las 26 piezas a Benín y una a Senegal

La declaración de Dulong hace eco de la visión de Hocquenghem, para quien la intención de Jacques Chirac al crear el MQB fue una cuestión política ante todo, y que esta se acompañó del interés de Kerchache, que como marchante de arte, buscaba potenciar sus ganancias al poder vender una pieza africana por ejemplo al precio al que se vende una obra de arte en una galería: “En ese momento ya no teníamos colonias, había que portarse un poco mejor y cada vez mejor, ahora piensan en restituir piezas por ejemplo. Son las circunstancias políticas que hacen que Chirac quería poner las piezas al nivel de arte igual que el arte europeo.”

El mismo Jacques Chirac declaró tiempo después de haber terminado su mandato:

“Hemos desangrado a África durante cuatro siglos y medio (...). Luego saqueamos sus materias primas; luego dijimos: 'Ellos (los africanos) no sirven para nada'. En nombre de la religión, destruimos su cultura y ahora, como tenemos que hacer las cosas con más elegancia, les robamos el cerebro con becas. Entonces vemos que África no está en un estado brillante, que no genera élites. Después de enriquecernos a su costa, le damos lecciones.”⁹¹

Así, se perfila la otra dimensión de los intereses de fondo que los presidentes pueden tener frente a instituciones culturales claves, instrumentalizándolas, como es el MQB. Será que tanto Chirac como Macron hacen uso del poder del arte y la cultura como herramientas de diplomacia cultural? La pregunta queda abierta, al no ser el objeto de nuestra investigación, pero es una dimensión que ciertamente amerita ser profundizada.

⁹¹ Mateso, M. (2019, septiembre 26). *Jacques Chirac : «Nous avons saigné l'Afrique pendant quatre siècles et demi»*. Franceinfo. https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/politique-africaine/jacques-chirac-nous-avons-saigne-lafrique-pendant-quatre-siecles-et-demi_3633009.html

3.1.1.1 Los 26 tesoros reales de Abomey de la colección del Museo del Quai Branly regresan a Benín

Después de la descripción del complejo proceso para que solo esta restitución de 26 piezas pueda llevarse a cabo, es que entendemos mejor las implicancias para el MQB. Este ha significado definitivamente un cambio trascendental y que ha marcado nuevas pautas de trabajo en relación al patrimonio que conservan. Si bien son tan pocas piezas en relación al total de 70 000 piezas africanas que tiene el museo, y a que dentro de ellas solo 9 formaban parte de la colección permanente, el impacto es simbólico. El MQB ha realizado un acto de gran importancia cultural frente no solo a Benín, sino al África entera. Más allá de que, como señala Felwine Sarr, la restitución de solo 26 piezas es aún poco frente al trabajo integral que resta por hacer, ya es un avance, que confirma la posibilidad de establecer esta nueva relación deseada por el presidente Macron. De esta manera, lo que está sucediendo en primer lugar, es una reivindicación al sentido histórico de cómo fueron conseguidas, es decir un acto reparatorio en términos de justicia, pero además, en segundo lugar, ya que la mayoría de las colecciones tienen el mismo origen, se ha abierto la puerta a un proceso sin fecha de fin de futuras demandas de parte de los demás Estados africanos. Esto implica para el museo una reestructuración de su trabajo en relación a las colecciones, el mismo que explicaremos después.

Este suceso ha sido tan importante que el MQB organizó en octubre 2021 la Semana Cultural de Benín, en donde, además de un coloquio científico, se organizaron diferentes eventos artísticos, así como la exposición exclusiva de las 26 piezas que serán restituidas. El mismo presidente Macron asistió a la primera jornada, en donde se dirigió, en un acto privado, a las autoridades principales tanto francesas como beninenses. El coloquio fue abierto por el presidente del museo Emmanuel Kasarhérou y por el Director del Patrimonio Cultural de Benín, Paul Akogni, así como de diversos especialistas en el tema, representando al museo y a ambos países. Un acto de diplomacia como lo amerita este hito histórico, pero también de mediación cultural de alto nivel, en donde, gracias al coloquio la información completa de este proceso de restitución fue compartida abiertamente al público y complementada además por manifestaciones artísticas que sirvieron como soportes para seguir profundizando en el conocimiento cultural de Benín, pero sobre todo por el acceso a lo más significativo: las 26

famosas piezas, que, sin lugar a dudas, son impactantes, no solo al conocer su historia, sino por su tamaño, calidad artística, belleza, representaciones espirituales, y por saber el recorrido que harán de vuelta. Toda la información al respecto se puede encontrar hoy en día en una pestaña dedicada íntegramente al proceso de restitución, llamada “Luces sobre las restituciones del patrimonio africano conservado en el museo”.

Sin embargo, más allá del proceso pragmático de la restitución, nos preguntamos qué otras reflexiones se gestarán en el museo a partir de todo esto. De manera particular, los autores Felwine Sarr y Benedicte Savoy hacen la siguiente acotación, al citar el poema “La memoria de África” del autor nigeriano Niyi Osundare (que versa sobre los objetos africanos situados hoy en diferentes partes de Europa):

“En las profundidades de la sintaxis inglesa, se anidan en lengua yoruba, la lengua materna del poeta, unas cuantas palabras quiméricas, compuestas o condensadas a partir de palabras reales, únicas como nombres propios y cargadas de múltiples significados, muy alejadas de los simples nombres genéricos occidentales, que reducen las cosas a una entrada de lista o a un catálogo de museo.”⁹²

Así, más allá del análisis científico de la pertinencia y proceso de restitución, en este pequeño fragmento, incluso de manera metafórica, dejan clara su posición transversal. Parfraseándolos: los nombres genéricos occidentales reducen las cosas a una entrada de lista o a un catálogo de museo. La interpretación es clara, no solo son los nombres, existe una mirada externa a los mismos objetos, y a lo que representan, que los han simplificado, que les ha dotado de un significado plano que no es el originario. Esta postura va de la mano con el punto de vista decolonial, los museos, como instituciones culturales que ejercen un rol educativo y además de un poder simbólico al ser un espacio legitimado por la sociedad para transmitir conocimientos, es decir “verdades”, tendrían que pasar por un proceso de reflexión sobre entonces cómo “catalogar” las piezas de las culturas “extra-occidentales”, o incluso, cómo desarrollar una museografía que implique el significado originario con el que fueron creadas.

⁹² Savoy, B. - Sarr, F. (2018). “Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle”. Ministère de la Culture et CNRS - ENS Paris Saclay - Université Paris Nanterre, 240. P. 76.

Los autores se han permitido compartir esta idea haciendo referencia además a un poema, es decir, a un lenguaje no racional y simbólico. Considero esta acción como una meta propuesta, es decir, más allá de las casi 180 páginas de contenido científico, se cierra la investigación usando un poema en sus conclusiones, es decir, el mismo lenguaje que las piezas de las que hablan. Estas piezas, en su mayoría, son también objetos no racionales, hechos no solo con el fin de denotar lo que sus materiales y formas muestran, sino de connotar lo que sus símbolos representan para cada cultura, y muchos también cargados espiritualmente, en procesos que Occidente solo analiza pero no se anima a otorgarle una categoría de “verdad” ya que para él mismo no son “medibles”. Así, Sarr y Savoy nos estarían invitando, no solo a comprender con la razón, sino a sentir.

Nos preguntamos si el Museo del que Branly tomará este informe, en cuyo proceso participó activamente, como la base no solamente para el inicio del proceso legal de la restitución, el cual ya está en marcha, del proceso formal de lo que implica sacar las piezas respectivas de su colección, o de procesos de mediación como lo significó la Semana Cultural de Benín, sino un proceso en torno a la reflexión de cómo llevar a cabo entonces una museografía que tome en cuenta la “quimera” de las piezas contenidas.

Por su parte, Vergès considera que una verdadera transformación del museo implicaría un proceso de entre dos a tres años de reflexión, en el que deberían estar implicados tanto historiadores del arte africano, historiadores y artistas de la diáspora, pero también otras personas interesadas, no sólo del continente africano, y que no se trata solo de cambiar los textos de la museografía, sino de preguntarse qué es lo que se va hacer ahora con todos estos objetos. En este sentido, para Vergès, el hecho de que el MQB devuelva estos objetos no significa que esté descolonizado, refiriéndose por un lado a que es responsabilidad del Estado de Benín ejercer su voluntad frente a estos objetos, y señalando además que “Francia siempre debe mirar hacia la descolonización de sus propios museos” y preguntándose “cómo es que la restitución, que es justicia, realmente cuestiona la estructura del museo francés.” Para ella, “este trabajo debe continuar aquí. No corresponde a los africanos hacerlo, sino a Francia. A todas las personas interesadas en estas cuestiones les corresponde liderar esta lucha.”

Por su parte, Fall se pregunta si realmente este acto de restitución es el comienzo de algo o si eso será todo, pero, señala que sólo Benín puede responder ya que se trata de un acuerdo bilateral entre Estados. Ella cuenta que, gracias a especialistas en el tema, entre ellos investigadores de la universidad de Nanterre, está al tanto de que Benín había pedido que se devolvieran todas sus piezas en Francia. Finalmente sólo se le devuelven 26 piezas y, además, entre ellas no aparece el emblemático Dios Gou, escultura situada en el Pabellón Sesiones del Museo del Louvre, al que el MQB lo considera una obra maestra. Fall explica que incluso “hay amuletos arrancados de los cuerpos de las amazonas que fueron masacradas y un diario de la expedición que cuenta la historia. Y este cuaderno, estos cuadernos que cuentan esta historia se guardaron muy lejos del acceso, de modo que no sabemos cómo llegaron estos amuletos a Francia y a sus colecciones.”

3.1.1.2 La designación del nuevo presidente Emmanuel Kasarhérou

Otro hito importante es la designación de Emmanuel Kasarhérou como el nuevo presidente del MQB en mayo del 2020. En un artículo de la revista Les Echos llamado “La revolución en el Quai Branly” se lo denomina como “el nombramiento más radical y dramático en este sector en los últimos años” (10 de septiembre 2020). ¿Por qué? Pues Kasarhérou rompe con la tradición de tener a hombres franceses caucásicos en los puestos de dirección de grandes instituciones⁹³ en un contexto álgido como el de la restitución. En una entrevista realizada el 23 de agosto 2020, la revista Jeune Afrique le preguntó cómo es que tomaba lo que se decía acerca de la decisión de hacerlo presidente fuera por su origen Kanak, a lo que él responde que “(...) Estoy orgulloso de ser oceánico, orgulloso de ser Kanak. Obviamente, esto es bastante reductor, ya que siempre somos un compuesto de identidades y culturas, pero esto es también lo que explica esta decisión.” Confirmando de esta manera lo que todos deducen.

Como hemos mencionado, Kasarhérou comenzó una fructífera carrera museal a temprana edad, logrando estar a la cabeza de importantes instituciones en su país. Es así que entra luego

⁹³ “El 90% de los empleados del Museo Jacques Chirac, excepto los guardias, son blancos. Los conservadores que no tienen una formación clásica son muy difíciles de aceptar en un entorno tradicionalista, incluso en Branly.” (La revolución en el Quai Branly, Les Echos, 2 de setiembre 2020).

a ser parte del MQB desde el 2011, convirtiéndose con el tiempo en el asistente del director del patrimonio y responsable de la coordinación científica de las colecciones.

Este es pues un cambio trascendental para el MQB, quien desde su creación ha tenido un solo presidente, Stéphane Martin, durante más de 20 años. Esta designación marca un nuevo camino en la línea general de trabajo del museo y forma parte de las propuestas impulsadas por el presidente Macron. Si bien el ex presidente Martin colaboró activamente con el proceso del desarrollo del informe Sarr-Savoy, dando incluso declaraciones que parecían a favor de la restitución⁹⁴, se desdijo luego de la presentación del mismo⁹⁵. En este sentido, se tornó evidente que tener a un presidente del MQB con esa postura no ayudaría a llevar a cabo el complejo proceso que el museo ha tenido que empezar como consecuencia de la nueva mirada frente a la restitución y sus implicancias en diferentes ámbitos.

De esta forma, escoger a Kasarhérou para el puesto sería triplemente estratégico: primero, al ser originario de la cultura Kanak, representa a la población desde siempre invisibilizada en este tipo de instituciones que no suelen contar con trabajadores extra-occidentales y menos en puestos altos. Segundo, es un profesional con larga experiencia trabajando en el MQB, ya conoce el funcionamiento desde adentro y el paso a ser presidente es más orgánico que el poner a una persona externa de frente, el cual podría tomar su tiempo en familiarizarse, con los desafíos que esto conllevaría. Tercero, es un representante “legítimo” para guiar el proceso de restitución y cambios en el MQB. Ello debido a que proviene de una cultura extra-occidental, colonizada por Francia y que sigue siendo parte de su territorio. Su trabajo ha estado ligado a proyectos de base independentistas y se ha caracterizado también por realizar un esfuerzo monumental de revalorización de su cultura no solo en su país, sino justamente en Francia, en donde fue el curador de la más grande exposición llevada a cabo sobre los Kanak, en el mismo MQB: “Kanak, el arte es una palabra”, llevada luego a Nouméa (capital de

⁹⁴ "África no puede verse privada de los testimonios de su pasado (...). La proporción de lo que se ha extraído del suelo africano y se ha dispersado en Francia y el resto del mundo es considerable. Es casi todo". (Le Figaro, 6 de diciembre de 2017). "No podemos tener un continente privado hasta tal punto del testimonio de su pasado y de su genio plástico (...). El destino de estas piezas dependerá ciertamente del retorno de algunas de ellas". (Savoy, Sarr 2020: 17).

⁹⁵ "Las transferencias de propiedad son deseables en proporciones que no deben ser las que implica el informe Savoy-Sarr, que son las de la autoflagelación y el arrepentimiento. Hay obras cuyo simbolismo es tal que no se plantea la cuestión de la restitución." (Le Monde 2 de enero 2020).

Nueva Caledonia). Además del hecho, claro está, de que su postura sea a favor de la restitución pero no de forma radical, sino guardando un punto medio interesante, que favorece su capacidad de maniobra en torno a las acciones a tomar desde el museo. En ese sentido, en una entrevista para el periódico *Outre-mer 1er* sostiene que "Tenemos que dialogar, innovar e inventar. Las colecciones reúnen objetos que tienen identidades complejas e historias propias. Algunos fueron adquiridos mediante la violencia. Un museo debe ser un espacio donde se aborden todas estas cuestiones."⁹⁶

Kasarhérou deja clara esta postura en su discurso de apertura de la Semana Cultural de Benín:

“Fueron necesarios años de investigación multidisciplinaria, de colaboración en el campo de la historia del arte, de la historia de las técnicas y de los materiales en el campo del análisis y de la conservación, etc., para crear las condiciones de una restitución serena y constructiva de las 26 obras reales de Abomey. Como habrán comprendido, hablo desde el punto de vista francés, no desde el lado beninés, donde las expectativas en esta materia estaban maduras desde hace tiempo. En Francia, sin embargo, fue difícil barrer décadas de indiferencia, o incluso de negación, sobre la historia y la procedencia de las colecciones en su parte heredada de la época colonial.”⁹⁷

Asimismo, en la entrevista realizada por *Jeune Africa*, Kasarhérou se ha pronunciado sobre sus objetivos en torno al museo, refiriéndose tanto al discurso que manejan como a la museografía, tan cuestionada desde siempre, así como al uso digital de sus recursos. Plantea un cambio no sólo en cuanto a aquella información que se transmite: “Me gustaría trabajar en la forma de hablar de nuestras colecciones y transmitir la información de que disponemos. Se trata de matizarlo, sabiendo que los elementos que poseemos pueden ser válidos en el momento en que hablamos, pero evolucionan con la investigación.” Sino a cómo se transmite: “El objetivo era historizar estos objetos y mostrar que no eran obras intemporales, sino que

⁹⁶ *Outre-mer 1ère*. (2020, mayo 27). *Emmanuel Kasarhérou nommé président du Musée du quai Branly: «La difficulté me stimule» [Interview]*. *Outre-mer 1ère*. <https://la1ere.francetvinfo.fr/emmanuel-kasarherou-nomme-president-du-musee-du-quai-branly-difficulte-me-stimule-interview-836786.html>

⁹⁷ El discurso entero se encuentra disponible en el canal de youtube del MQB: https://www.youtube.com/watch?v=_vBJPtc-y8Y&t=813s

estaban siempre vinculadas a contextos particulares. (...) Es este movimiento dinámico de la cultura lo que me parece interesante presentar a los visitantes, más allá de las consideraciones estéticas. (...) Por mi parte, me gustaría que el museo fuera menos elevado, más accesible al ciudadano que quiere descubrir.” Este sí es un punto de inflexión radical en torno al eje transversal del museo desde su creación, que es la museografía de la colección permanente, que representa la firma de la dupla creadora del MQB, Chirag/Kerchache: dar prioridad a que el valor estético per se de los objetos hablen por sí mismos, en lugar de dotarlos de la información etnográfica e histórica que los caracteriza. Revolucionario sería que la museografía actual realmente llegue a ser cambiada por Kasarhérou, como manifiesta en la entrevista, lo cual significaría una nueva era para el museo. Una clave de cómo piensa lograrlo, sería haciendo uso de las herramientas digitales, por ejemplo: “Tenemos que encontrar un equilibrio para no sobrecargar los carteles. Creo que esto es posible, especialmente en la era digital. El Museo Quai Branly tiene un público físico y un público virtual. Mi preocupación es servir a ambos.”

Por último, en Jeune Africa, Kasarhérou hace mención incluso a la dicotomía “Norte/Sur”, que se refiere a la hegemonía del poder de los países del Norte (principalmente las potencias europeas y EEUU) frente a los países “en vías de desarrollo” (ex colonias) del Sur, cuando postula que “El museo no tiene que decir lo que es moral, tiene que escuchar primero, y estoy tratando de reconectar de una manera diferente con mis colegas de todo el mundo. Esta es la relación que deseaba cuando yo mismo estaba al otro lado de la valla, en un museo del Sur mirando hacia el Norte.” Así, él mismo está dejando ver que, desde el poder que le otorga su cargo, que ahora se encuentra al Norte (en Francia y no en Nueva Caledonia), es él quien ahora puede proponer cambios tangibles en cuanto a la cómo llevar a cabo los diálogos/encuentros/negociaciones en el medio museal.

Por otro lado, en el artículo de la revista Les Echos, se vincula incluso a la elección de Kasarhérou el contexto de reivindicación mundial afro y el rol del MQB, coincidiendo con aquello que nos preguntábamos al inicio de la investigación: cómo es que el museo, que es el más representativo de Francia en relación a la cultura africana, se está adaptando dentro de este contexto? Les Echos lo plantea así:

“Esta decisión de gran fuerza simbólica (...) Evidentemente, tiene su origen en el propio presidente Emmanuel Macron. Y es que un museo como el Quai Branly tiene un papel fundamental en un periodo en el que las voces negras intentan ser escuchadas, tanto en Francia como en Estados Unidos.” (La revolución en el Quai Branly, Les Echos, 10 de setiembre 2020).

Después de todo lo expuesto, entendemos que la postura del MQB frente a este contexto viene dada por el gobierno francés y no por el presidente del museo y el grupo de personas que lo dirigen. Tanto así que justamente esta directiva ha sido cambiada como manifiesto de lo que el gobierno busca lograr. Y, más allá de los posibles intereses políticos en juego y de las otras medidas que se toman o no al respecto desde las diferentes esferas del Estado, esta postura, en lo que concierne al MQB, es una que apuesta en la práctica por un proceso de decolonización. Es un acto pionero y reivindicativo, ya que es una apuesta por reconfigurar el acceso al poder, ahí donde justamente reside, en el cargo de la presidencia del museo, cambiando las reglas del juego: que las culturas “extra-occidentales” sean las que tengan la voz principal y el cargo más alto para poder tomar las decisiones desde lo que consideran ellas que tiene que hacerse en relación a su cultura.

Si bien Stéphane Martin tenía otra línea de trabajo y se pronunció finalmente en contra de lo propuesto por el informe Savoy-Sarr. Al final de su mandato, en una entrevista hecha por Le Monde, menciona puntos claves de aquello que desde su perspectiva queda pendiente por cambiar en el MQB, mostrando así su postura frente a este contexto y, por ende, la postura institucional del museo durante su gestión. Al respecto, señaló que sí habían cosas importantes que transformar, y que son justamente parte de lo que el movimiento decolonialista demanda: visibilización de la multiculturalidad, legitimación de las culturas originarias a través de puestos claves de trabajo, asumir la historia colonial de manera proactiva y no obviarla:

“Lo que me gustaría es que el museo fuera más colorido, somos demasiado blancos. Sigue siendo muy complicado conseguir conservadores de los países de origen. Este es el siguiente paso para nosotros.”

“Nuestro objetivo hoy es África. Lo hemos hecho a muy pequeña escala porque faltan instalaciones (museales en África). Esto se acelerará porque el panorama de los museos está cambiando considerablemente.”

“Somos los herederos del Museo de las Colonias, con todo lo que hoy es insoportable respecto a la historia de la colonización. Pero esto requiere que trabajemos en él, que lo completemos con fines históricos.” (Le Monde el 2 de enero 2020).

Para Vergès el nombramiento de E. Kasarhérou es también el resultado de protestas de años. Y que, si bien es justo que haya personas racializadas nombradas en puestos de liderazgo, eso no significa que necesariamente esa persona va a participar en la programación decolonial de la institución. Aunque sean personas racializadas, si han sido formadas de manera eurocéntrica, habrá mucho trabajo que hacer. Y este tipo de nombramientos tampoco cambia la formación de los curadores ni la de los historiadores de arte. Y señala que aún hay muy pocas personas racializadas en las instituciones museísticas, a no ser que sean los empleados de limpieza o vigilancia. No se trata solo de cambiar los puestos de dirección sino de toda la estructura. Para ella:

“No significa sustituir a todo el mundo, pero sí que hay que formar a los hombres y mujeres blancos en su propia ceguera, cuánta gente me ha dicho que nunca había pensado en eso. Esta naturalización, esta normalización de la desigualdad, es una cuestión que debe abordarse siempre. Hay jóvenes que hacen prácticas en estos museos y que cuentan lo difícil que es para ellos hablar con gente racializada, imponer, sugerir cosas. Realmente necesitamos una transformación profunda de la jerarquía racial y de clase que existe en el mundo de los museos, que es muy, muy conservadora.”

3.1.1.3 La nueva línea de investigación “El sitio de los orígenes”

Como hemos explicado, el proceso de restitución llevó al MQB a tener que replantear su acercamiento a sus colecciones, ya que se sentó un precedente sumamente importante de que, ante futuras demandas, otras piezas podrían ser restituidas también. De esta manera, el principal proyecto en cuanto al trabajo con ellas que se ha desprendido de esto, es la nueva línea de investigación llamada “El sitio de los orígenes”, una nueva instancia sobre la cuestión del origen y la historia de las 350 000 piezas que albergan y que, a su vez, forman parte de las colecciones nacionales:

“Desde principios de 2019, se ha decidido reforzar estos esfuerzos abriendo un nuevo proyecto documental dedicado específicamente a la cuestión del origen y el contexto de adquisición de estas piezas. Este proyecto pretende determinar criterios racionales para dilucidar los orígenes de los objetos y las colecciones.”^[21]

Para ello, se trabaja dentro del marco jurídico francés que da a las colecciones el carácter de inalienabilidad, imprescriptibilidad e inembargabilidad, ya mencionadas. Asimismo, del ámbito jurídico internacional fijado por las convenciones y tratados firmados y ratificados por Francia: la Convención de la UNESCO de 1970 sobre la protección de los bienes culturales. Como del “droit souple”, como del código de deontología del Consejo Internacional de Museos - ICOM.

Su plan de acción cuenta con dos partes. Primero, la definición de un perímetro de bienes sospechosos de haber sido robados o despojados (robados con violencia), en base a: criterios de evaluación concernientes al objeto y su historia; ilegalidad, ilegitimidad; preexistencia de una demanda e investigación sobre las personas y las misiones oficiales. Segundo, un sitio sobre las personas, en el que se priorizan las investigaciones sobre las personas físicas.

Philippe Barbat, Director General de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Francia, se refirió a este proyecto como un espacio que “planteará nuevas preguntas sobre los temas ya conocidos pero que, una vez más, requieren ser reelaborados en el nuevo contexto deseado

por el Presidente de la República en particular y que no es más que la primera etapa de una serie de reflexiones y acciones que deberán llevarse a cabo en los meses y años venideros”.⁹⁸ Ubicándolo, de esta manera, como parte del nuevo ciclo en la cooperación patrimonial con los otros continentes.

3.1.2 La Temporada África 2020 y la programación del Museo del Quai Branly

Esta propuesta, a la que se le denominó “La Temporada África 2020”, se llegó a realizar en toda Francia entre el 2020 y el 2021 -postergada varios meses debido a la crisis sanitaria-, llegando a ser un proyecto cultural multidisciplinario a gran escala.

Según el sitio web del Ministerio de Cultura:

“Esta extraordinaria temporada cultural ha sido planificada desde la perspectiva de los grandes retos del siglo XXI. Será una oportunidad para presentar al público y a los profesionales franceses los puntos de vista de los actores del cambio de la sociedad civil del continente africano.”⁹⁹

En palabras de N. Fall, la directora general de la temporada, la idea del presidente Macron era cambiar la forma en que los franceses ven a África y a los africanos, en consecuencia, fue el Consejo Presidencial para África el que propone hacer una temporada cultural, la misma que es anunciada por Macron en su discurso de Ouagadougou. Aunque luego, señala, el Consejo no se involucró en el desarrollo de la misma. Para ella, a lo que se refiere el presidente, de una manera general, es a una visión del siglo XIX (época colonial) y que esta no se corresponde en absoluto con la realidad. Ella encuentra que, si bien pareciera haber una actitud progresista en Francia y un dominio sobre las problemáticas africanas, en realidad no termina siendo así. Menciona que “lo sabía un poco, pero a medida que los proyectos se desarrollaban vi la magnitud del problema a escala nacional.” Y aunque opina que una sola temporada no puede cambiar eso, que tendría que ser un trabajo de al menos unas cuantas generaciones, se dedicó

⁹⁸ Jornada de estudio "Inventario, documentación, búsqueda de procedencia: cuáles son los retos de las colecciones no occidentales de los museos de Francia", París, 07/10/2019

⁹⁹ *Saisons culturelles*. (s. f.). Gouv.fr. Recuperado 10 de noviembre de 2021, de <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Europe-et-international/L-action-europeenne-et-internationale-du-ministere-de-la-Culture/Saisons-culturelles>

durante 48 meses (desde el inicio de las coordinaciones hasta el final de la temporada) a sacar adelante este proyecto pionero de enorme magnitud, con una gran solidez, como lo demuestra el éxito del mismo. Fall acompañó muchas de las inauguraciones y clausuras de los eventos programados, no solo presentando la temporada a través de un discurso, sino también, en alguna ocasión, participando como panelista.

La Temporada tuvo lugar durante 10 meses en total, en ellos se realizaron más de 1 500 proyectos en 210 ciudades de Francia metropolitana y de ultramar. Colaboraron 422 organizaciones en Francia, entre ellas el MQB y 489 en África y asistieron más de 4 millones de espectadores. El presupuesto ejecutado fue de 11,25 millones de euros, de los cuales 6,6 fueron asignados por el Comité de Patrocinadores -las empresas que ayudaron al financiamiento-.

Si bien la Temporada África 2020 es una temporada cultural única en su género, ya que está dedicada a un continente entero, formado por 54 estados, y no a un solo país, este evento forma parte de las “Temporadas Culturales” llevadas a cabo por el gobierno francés desde 1985, dedicadas a la cultura de otro país en Francia o a la cultura francesa en otro país. Instauradas por el Ministerio de Cultura francés, desarrolladas junto con el Ministerio de Asuntos Extranjeros, responden a la política cultural gubernamental de fomento del diálogo intercultural. Esta política es considerada como uno de los ejes principales de la acción europea e internacional de este Ministerio. Según la municipalidad de París “Hoy en día, las temporadas culturales extranjeras se han convertido en una verdadera marca de fábrica de la ingeniería cultural francesa y de la acción cultural exterior del Estado.”¹⁰⁰

Estas temporadas son gestionadas por el Instituto Francés (IF), que es el operador público de los Ministerios de Cultura y Asuntos Exteriores. El IF se vuelve de esta manera el espacio de trabajo del comisario general designado por estos ministerios, y le da el soporte de la unidad especializada con la que cuenta, en la que alberga a una docena de profesionales. Estas son organizadas a su vez con los países exponentes y sus representantes diplomáticos “sobre la

¹⁰⁰ “Les Saisons Culturelles Étrangères” - Délégation générale aux Relations internationales. Mairie de Paris, juin 2015

base de la igualdad, la codecisión y la cooperación a largo plazo”¹⁰¹. En esta ocasión, además de la gestión del IF, la temporada fue apoyada por la Agencia Francesa de Desarrollo.

La dirección general fue asignada así a la mencionada N’goné Fall, quien trabajó de la mano con el IF, además de un gran equipo de especialistas africanos. Ella nos cuenta que aceptó dirigir la temporada bajo los siguientes términos:

“De acuerdo, pero en África decidiremos qué tipo de temporada debemos tener, cuáles son los conceptos, porque trabajamos con conceptos y una temporada cultural, si es para hacer un proyecto como una fábrica de entretenimiento no tiene interés. Así que vamos a aplicar la misma metodología que utilizamos en el comisariado de arte contemporáneo, empezamos con ideas, conceptos y luego los desarrollamos.”

Así, el sello que se le dio a esta Temporada es su visión panafricana, de unidad continental, que ha buscado que sean los africanos los que hablen por ellos mismos y no al revés, una demanda actual en torno a la descolonización también de los discursos y de la gestión cultural. Según la propia temporada, esta es:

“una alegoría de las redes culturales, espirituales, comerciales, tecnológicas y políticas que unen a las naciones del continente africano a lo largo de la historia. También es una plataforma para compartir cuestiones sobre el estado de las sociedades contemporáneas que, más allá de África, resuenan en Francia y el resto del mundo.”¹⁰²

Desde esta visión, se ha buscado promover la movilidad, honrar a las mujeres, tener como objetivo a los jóvenes, a la educación como una cuestión transversal y enfocarse en la innovación en las artes, las ciencias, las tecnologías, el espíritu empresarial y la economía.

¹⁰¹ <https://www.pro.institutfrancais.com/fr/offre/presentation-des-saisons-et-annees-croisees>

¹⁰² *Saison Africa 2020*. (s. f.). Saisonafrika2020.com. Recuperado 10 de noviembre de 2021, de <https://www.saisonafrika2020.com/fr>

Por su lado, la prensa especializada ha valorado la magnitud de la iniciativa y los objetivos propuestos, pero también ha cuestionado sus puntos débiles. Por ejemplo, el periódico *Le Monde* cuestiona que “esta asignación era modesta en comparación con los 14 millones de euros de que disponía el Festival de Avignon, por ejemplo, para tres semanas de espectáculos.”¹⁰³ O la reflexión de cómo aporta esta temporada al África. En palabras de su directora, N’goné Fall -entrevistada para esta investigación-, todavía es pronto para medir el impacto de esta temporada que, si bien ya acabó oficialmente, aún cuenta con eventos realizándose.

F. Vergès opina que “estamos ante una nueva redacción de la misma política”, en referencia a lo que para ella es la doctrina de Macron, la de “al mismo tiempo”. Por ejemplo, considera que de un lado existe un evento contestatario como el de “Preliminares para un Instituto de Estudios Negros” (programada en el MQB), pero al mismo tiempo el Ministro del Interior está autorizado a destruir los campos de refugiados, a acosarlos. Se pregunta asimismo si solo una temporada puede cambiar las cosas y opina que, si bien esta podría significar un progreso, habiendo hecho cosas extraordinarias y dejado huella en mucha gente, habría que estar vigilante a ver si realmente puede traer más justicia social.

En ese sentido, Fall explica que la temporada no es solo un laboratorio de producción y difusión, sino una plataforma de intercambio de ideas, pensamientos y conocimientos. Y que, si bien, esto tendrá consecuencias a nivel individual como colectivo, la relación con África no va a cambiar de la noche a la mañana. En su opinión, se podrá medir el impacto de la temporada recién a largo plazo, en un año o dos. Sin embargo, para ella “no estamos allí como médicos o paramédicos para salvar a Francia. Y no somos en absoluto ingenuos. No es porque hayamos estado programando durante 10 meses que al día siguiente, el 1 de octubre en este caso, los franceses se despertarán y tendrán, digamos, una actitud más lógica en comparación con los demás.”

¹⁰³ Azimi, R. (2021, septembre 30). Clap de fin et bilan honorable pour la saison culturelle Africa2020. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/09/30/clap-de-fin-et-bilan-honorable-pour-la-saison-culturelle-africa2020_6096565_3212.html

En ese sentido, y en relación al MQB, después de todo lo expuesto en relación a la historia del museo, de su rol, sus objetivos, sus actividades, sus responsabilidades, sus aportes, así como sus puntos débiles, las críticas que se le hace, el periodo de cambio en el que se encuentra y las nuevas iniciativas que vienen implementando, esta hubiera parecido la oportunidad perfecta para poner en práctica justamente esta nueva relación con África que el presidente Macron está promoviendo. Y que, al MQB ser la institución museal estatal de mayor representatividad en relación al África, junto con que la Temporada África 2020 es también una propuesta de Macron, era un reto clave a asumir para poder materializar esta demanda histórica de darle la voz a las culturas no occidentales, en este caso las africanas, en lugar de ellos ser los portadores del discurso. Sin embargo, después de lo conversado con N'goné Fall, entendemos que el MQB, más allá de haber compartido con el público una programación que aparentaba dar luces de una nueva postura, más crítica y vanguardista, en realidad solo proveyó lo correspondiente en tanto que gestión, no llegando a comprender el principio de la Temporada, e incluso no colaborando con su desarrollo en algunas oportunidades.

Fall explica que, si bien el método de trabajo empleado con el MQB, como con todos los socios, fue siempre el de la horizontalidad y el diálogo, el museo, con el paso del tiempo en las coordinaciones mostró una postura cerrada, no empatizando con los valores que se buscaban compartir. De esta forma, se empezó preguntándole al museo qué es lo que deseaba realizar en el marco de la Temporada y de manera orgánica se pensó en qué estructuras o en qué personalidades africanas serían los socios ideales. Así, se formularon propuestas de base, que claramente irían con las líneas de acción de la Temporada y con sus ejes temáticos. Luego, después de un espacio de diálogo y negociación, se presentaron los proyectos al comité de programación. Entonces, tras establecer este contacto, los implicados empezaron a intercambiar en vías de realizar cada proyecto.

De esta forma, de la mano con la Temporada, el MQB programó cuatro actividades: un simposio, una exposición de arte, una instalación y un evento multidisciplinario, aunque este último, según señala N. Fall, no fue comunicado por el MQB como parte de la Temporada. Además, hubo una segunda exposición que, si bien no llegó a ser parte de la programación oficialmente, en un principio esa fue la intención de parte del museo, a pesar de que no era

coherente con el principio de la Temporada de que sean los actores culturales los que gesten los proyectos.

A continuación describiremos uno por uno, la manera en que fueron concebidos y qué proponían. Para este fin pudimos contar con el testimonio de N. Fall. Se intentó entrevistar asimismo a personas que trabajaron en esta programación dentro del MQB pero no se contó con una respuesta positiva.

3.1.2.1 La cumbre de setiembre “Preliminares por un Instituto de Estudios Negros”

Del 26 al 28 de febrero 2021

Este es uno de los eventos más contestatarios y de vanguardia que el MQB ha alojado, no solo durante la Temporada, sino en general, por el tema, los objetivos y los participantes. La cumbre de setiembre “Preliminares para un Instituto de Estudios Negros” fue concebida por Sarah Rifky, parte del equipo de trabajo de Fall, y curado por ella misma y Edwin Nasr. Por causa del Covid 19 se realizó en tres sesiones virtuales -lo cual les permitió llegar a un importante público internacional-, y estuvo a cargo de grandes intelectuales y artistas africanos y de la diáspora, como Frieda Ekotto, Achille Mbembe o Maboula Soumahoro, quienes discutieron la pertinencia de la creación de un instituto de ese tipo en Francia -en donde no existen las cátedras especializadas al respecto en las universidades-, que es parte clave por ejemplo de la vida académica en Estados Unidos, en donde hay hasta universidades afroestadounidenses llamados los HBCU “Historically Black Colleges and Universities”, o facultades y postgrados dedicados enteramente a los “Black Studies”.

Según el museo “Con motivo de la Temporada África 2020, el museo del quai Branly - Jacques Chirac acoge la Cumbre de septiembre, tres días de conferencias, mesas redondas y sesiones musicales en línea. Un lugar de diálogo entre artistas e investigadores de primera línea para contribuir a los estudios negros en los ámbitos del pensamiento crítico, la arquitectura y el arte.”

Fall comenta que para ella fue uno de los proyectos más importantes, porque era el espacio en donde justamente los africanos podían expresarse. No se trataba de un espectáculo, de un producto artístico que uno pudiera consumir y luego irse sin mayor reflexión. En él participaron diferentes categorías de profesionales, de artistas, doctorandos, investigadores, científicos, cineastas, representando a la sociedad civil africana discutiendo sobre los 13 desafíos del siglo XXI propuestos por la Temporada. El objetivo para Fall era “transmitir el mensaje de que los africanos tienen cosas que decir. Lo sabemos, pero ya no soportamos que la gente hable por nosotros, decida por nosotros y discuta por nosotros las cosas que nos conciernen.”

3.1.2.2 Exposición “Deseo de Humanidad. Los universos de Barthelemy Togo”

Del 7 de abril al 5 de diciembre 2021

Esta exposición, concebida por la Fundación Dapper y comisariada por Christiane Falgayrettes-Leveau, está dedicada a la obra del reconocido artista camerunés Barthelemy Togo, establecido entre Camerún y Francia. Según el museo, se trata de “un arte comprometido y sensible que explora las disfunciones del mundo actual para denunciarlas mejor inspirándose, entre otras cosas, en las culturas africanas.” Por ejemplo, toca temas como la migración o los linchamientos en los Estados Unidos en la época de la segregación, a través de instalaciones, como acuarelas o esculturas. Así, de manera paralela a muchas de las obras, se usaron, en lo que para el museo es una apuesta significativa, piezas de las reservas del MQB para mostrar simbólicamente posibles fuentes de inspiración de Togo. Para él, esta exposición le ha mostrado una visión única sobre su obra.

Según Fall, se trató de un proyecto que ya estaba en discusión desde antes entre el MQB, Christiane Falgayrettes y Barthélémy Togo, y ya que correspondía a la visión y a los criterios de la Temporada África 2020 se integró fluidamente a la programación.

3.1.2.3 Instalación “The African Shed Laboratory” de Kemi Bassene

7 de abril al 26 de setiembre 2021

Esta es una instalación única en su especie. Es la primera vez que un artista tiene acceso a los archivos coloniales del museo y que crea una obra al respecto. Se trataba de un salón lleno de pupitres, con una presencia significativa de luces, y audios y fotos de la época de la colonia. Kemi Bassene es fotógrafo, curador, musicólogo y crítico de arte afincado en París, y según rfi, “propone descolonizar descompartimentando todo, tanto las disciplinas como las experiencias.”¹⁰⁴

Cuando François Vergès la fue a ver le llamó la atención la cola que vio de personas de la diáspora africana con sus hijos. Opina que es bueno que tengan algo para ver que venga de África, y que si algo le interesa es pensar en qué podrá ocurrir, de manera inesperada, como impacto en la gente gracias a esta exposición.

Según el MQB “En el marco de la Temporada África 2020, el museo invita al artista Kemi Bassene a crear una obra a partir de los archivos fotográficos y audiovisuales conservados por la institución. (...) intenta demostrar que los archivos de los museos no son solo reliquias de un corpus cultural africano, sino que también pueden generar una dinámica de creación y recreación artística. La superposición y continuidad entre música y artes visuales, al igual que la relación entre arte y política, son otros cuestionamientos que nutren su obra, así como a la nueva museografía africana contemporánea. ¿Cómo crear obras durables que destaquen la relación, el sentimiento de pertenencia entre culturas de origen, las colecciones de museos y el público?”

Sin embargo, Fall señala que fue ella quien le hace esta propuesta al MQB: “Lancé un reto al MQB porque tienen unos archivos a los que es muy difícil acceder y pensé que sería interesante pedir a un artista que reaccionara a estos archivos, a esta historia, y que hiciera una propuesta. Fui a ver a Kemi Bassene, que es artista y musicólogo, y le pregunté si estaba

¹⁰⁴ Cessou, S. (2017, febrero 17). *[Portrait] Kemi Bassene, l'art décolonisé*. RFI. <https://www.rfi.fr/fr/hebdo/20170217-portrait-kemi-bassene-art-photographie-sculpture-litterature-pensee>

interesado en crear algo a partir de los archivos, y lo que le interesaba era el concepto de banco cultural, que llevaba algunos años queriendo desarrollar.”

3.1.2.4 Africa Mix

Del 11 de junio al 13 de junio 2021

Africa Mix consistió en un fin de semana en los jardines del museo, en el cual se programó cine, gastronomía, música y espectáculos para niños. Según el museo “El Museo Quai Branly - Jacques Chirac rinde homenaje a la creación africana contemporánea y a su influencia como fuente de inspiración en el panorama artístico internacional durante un fin de semana en el marco de la Temporada África2020. Este evento de tres días, con abundantes propuestas - música, cine, danza, gastronomía, etc.- reúne disciplinas artísticas con el fin de compartir y transmitir conocimientos e ideas sobre el continente y su diáspora.”

Fall señala que el MQB les comentó que les gustaba hacer eventos al aire libre los fines de semana. Así, ella les propuso la idea de Africa Mix, pensando en un público joven, y los puso en contacto con Liz Gomes, de su equipo de trabajo, entre otros expertos, para desarrollar la programación. Sin embargo, si bien hoy en día encontramos la información completa en su página web, Fall explica que, en su momento, el MQB lanzó este evento sin mencionar a la Temporada África 2020, cuando incluso esta dio el financiamiento.

3.1.2.5 El caso de la exposición “Ex-África”, fuera de programación

9 de febrero al 11 de julio 2021

Esta exposición no formó parte de la Temporada África 2020, sin embargo se llevó a cabo al mismo tiempo. Curada por el periodista francés Philippe Dagen, la propuesta es vislumbrar el vínculo entre la escena artística contemporánea y las artes antiguas africanas desde finales del siglo XX.

Fall cuestionó seriamente la decisión del MQB de llevar a cabo esta exposición. Cuenta que desde antes de la Temporada ya el museo tenía programada una gran exposición de fotos, por lo que, cuando Fall empieza las coordinaciones con ellos, y les propone hacer una gran exposición, ellos se niegan por el compromiso ya adquirido. Incluso el nuevo presidente Emmanuel Kasarhérou aún no había sido designado como tal cuando esto había sido programado. Sin embargo, Fall le pide al Elíseo conversar con ellos, ya que era una oportunidad interesante la de trabajar juntos en esta posible exposición. Luego de que el Elíseo habla con las personas encargadas del museo, ellos cancelan la exposición pero, sin conversar con el equipo de la Temporada, convocan a Dagen para realizar "Ex Africa", proyecto que él ya tenía en mente desde hace tiempo. El problema es que para Fall, esta exposición "no se corresponde en absoluto con los criterios de la Temporada, porque la Temporada trata de la visión de África sobre los retos del siglo XXI. ¿Quién es el comisario de "Ex África"? Un periodista francés. ¿De qué se trata? De artistas occidentales inspirados en África. En África no nos interesa. Se trata de un remake de "El primitivismo en el arte del siglo XX", que es una exposición que tuvo lugar en Estados Unidos en la década de 1980."

En un intento de negociación, Fall les explica su punto de vista, que todas las exposiciones de la Temporada están necesariamente curadas por profesionales del continente africano, que las exposiciones no buscan crear un diálogo entre Francia y África, o Europa y África, u Occidente y África. Sin embargo el MQB hace caso omiso a su postura y mantiene "Ex Africa" en programación. Uno de los puntos claves para ella es que, es un doble sin sentido, que, existiendo profesionales de la diáspora africana que están en Francia, además de los profesionales en África, que son capaces de hacer proyectos a los que casi nunca se les da la oportunidad, y que todas están además en redes internacionales trabajando en todo el mundo, el museo se niegue para dar paso a un proyecto que toca a la cultura africana, pero nuevamente desde la vez de un actor cultural francés, y sin escuchar a los creadores de la Temporada, ni, finalmente, la propuesta del presidente Macron.

De esta manera, el evento no fue aceptado por la Temporada como parte de la misma, más allá de la disconformidad del Ministerio de Cultura. Fall expresa finalmente que "no sé si esta temporada cambiará algo para el Quai-Branly. No es solo que no entendían la Temporada, sino que no entendían las cuestiones políticas e ideológicas que había detrás. Pero una cosa

es segura, que el Quai-Branly, a partir de lo que hicieron con "Ex África", acaba de confirmar, no sólo para mí, sino para el público que lo vio, para los profesionales de África, que este Museo tiene serios problemas de comprensión del mundo tal como es hoy.”

Nos encontramos acá ante un contundente testimonio, así como a hechos muy precisos que logran dar cuenta de parte del funcionamiento del museo. Por un lado entonces, gracias a lo visto en la temporada África 2020, vemos que, ante la posibilidad de programar eventos en torno al África con una mirada diferente, el museo no ha hecho propuestas creativas, salvo la elección de la exposición de Barthelemy Togo. Ha sido la Temporada la que ha hecho la propuesta y curaduría de la Cumbre de Setiembre - Preliminares para un Instituto de Estudios Negros, The African Shed Laboratory y Africa Mix. Además, se han evidenciado problemas de gestión a nivel de coordinación y comunicación ante lo sucedido con el evento de África mix, pero también en relación al discurso que acompaña a la instalación de The African Shed Laboratory en su página web. El museo señala haber sido él el que lanza esta propuesta, pero según N'goné Fall fue ella la que les propone que un artista tenga acceso a sus archivos coloniales para hacer una creación con ellos, cosa que el MQB nunca había hecho. Por qué no describirlo de esa manera? Por qué no mencionar que la directora general de la Temporada África 2020 es la que les hace esa propuesta y que ellos aceptaron con gusto, por ir de la mano con su visión de ser un espacio de reflexión sobre su historia colonial.

Pero el mayor conflicto lo encontramos en la actitud del MQB al querer imponer la exposición “Ex África” como parte de la programación de la Temporada África 2020, cuando no correspondía con los principios de la misma, que además engloba los propuestos por el presidente de la República. Es decir, demuestra un grado de inflexibilidad bastante alto, para hasta oponerse a la autoridad máxima, siendo el MQB una institución del Estado. Lamentablemente no contamos con el testimonio de los profesionales del museo relacionados a la Temporada para poder conocer su punto de vista, a pesar de habernos contactado con ellos y proponerles entrevistarlos. Sin embargo, podemos constatar un patrón que se repite, ante lo expuesto en el capítulo anterior por Vergès y Hocquenghem, así como por los diferentes autores citados, y es el de una cierta autosuficiencia que imposibilitaría el Museo de abrirse a nuevas posturas, a tal vez soltar el control en un acto de humildad, para ponerse al servicio de todo un porcentaje de la sociedad francesa al que no suelen tomar en cuenta

como actores culturales, como lo expresó Fall en relación a la diáspora africana en Francia, pero también a nivel simbólico al ellos, como museo, ser mediadores de contenidos sobre lo africano, para todo su público, entre franceses y extranjeros. Sería interesante también conocer el punto de vista del nuevo presidente del museo, quien acababa de ser nombrado en plenas coordinaciones de la Temporada pero además en plena crisis sanitaria y con el proceso de restitución en marcha. La pregunta sería de qué manera él tuvo capacidad de maniobra para intervenir o no en esta situación y cuál era la prioridad que le otorgaba a la Temporada.

A través del caso de la Temporada África 2020 podemos observar el funcionamiento de la ingeniería cultural a través de una gran institución museal que coordina con un gran evento gestado por el Estado. Desde cómo se forja la concepción de cada evento, cuáles son los valores en juego, las coordinaciones respectivas entre diferentes equipos y rangos en la producción, el establecimiento de partnerships, la atribución de presupuestos, así como la materialización de estos a nivel visual y comunicativo. Esto sucede a diferentes escalas en cualquier nivel de una cadena de trabajo en gestión cultural, ya sea de una asociación, un barrio, una galería o el MQB. Sin embargo, el MQB, al ser esta gran institución museal estatal, tiene una gran responsabilidad, no solo por el patrimonio que conserva, sino por el público o los públicos a los que es su tarea dirigirse. Así, son ellos los que finalmente deciden cómo los contenidos serán compartidos y la mayoría de públicos los consumirá sin filtros, sin cuestionar necesariamente la posibilidad de que puedan haber otras formas de acercarse a esos contenidos. Y en este caso, su responsabilidad era, por un lado, con el medio africano y diaspórico, y por el otro con el francés, quien tampoco tiene de manera regular oportunidades como esta Temporada, que llegó a todo el país y a través de miles de estructuras de diferente tipo, a millones de personas, que le ofrezcan contenido realizado, gestado y concebido por africanos hablando sobre su visión del mundo en el contexto contemporáneo.

Podremos ver con el tiempo si las líneas de acción propuestas por Emmanuel Kasarhérou, el nuevo presidente del MQB, serán puestas en marcha y qué consecuencias tienen, así como qué pasará con el cambio de mando del presidente de la República. Cómo continuará Macron llevando a cabo su propuesta de una nueva relación con África o, en su defecto, cómo obrará el o la nueva presidente en relación a las acciones tomadas por Macron al respecto.

4. Conclusiones

En el entramado de la sociedad todo está en interdependencia. Así, una institución museal estatal, depende para su desempeño no solo de diversos profesionales y especialistas, sino de diferentes sectores del Estado que rigen sus funciones. Pero el Estado mismo está en constante cambio, más aún que los funcionarios públicos, aquellos de un museo público, que pueden permanecer durante muchos años en sus puestos. De esta manera, si bien un proyecto de museo parte de una base conceptual clara y de una práctica precisa a desarrollar, bajo un marco jurídico preciso también, la línea de trabajo que desarrolle podrá estar condicionada por la visión de cada jefe de Estado, según en qué medida él o ella decidan intervenir. Y, en este caso, esa intervención no solo será con objetivos de salvaguarda del patrimonio, culturales o pedagógicos, los que definen a un museo, sino finalmente políticos.

El caso del Museo del Quai Branly - Jacques Chirac, es, además, particular, al ser un proyecto presidencial, es decir, creado por el expresidente Jacques Chirac, como parte de su legado, quien dejó su huella en la línea de acción que caracterizó al museo durante más de 20 años, gestada por el presidente del museo durante todo ese tiempo, Stéphane Martin. Así, durante este tiempo, si bien Chirac crea el museo con miras a reivindicar las piezas que él contiene y con ellas a las culturas no occidentales, si nos referimos al contenido africano del mismo, el museo no se ha caracterizado por tener una práctica reflexiva sobre su herencia colonial y las consecuencias directas que esta tiene sobre sus colecciones, que podría generar una propuesta proactiva al respecto, en cuanto al rol pedagógico y cultural del museo. Si bien se han dado casos de eventos o de recursos pedagógicos desarrollados por el museo que sí lo hacen, esto no ha sido parte de una política interna transversal, ni se ha visto reflejado en el manejo de la museografía de la colección permanente, que vehicula el discurso más poderoso del museo, ya que es, para el público en general, la atracción principal del mismo. Más bien, hemos podido encontrar una constante en cuanto a una visión no descolonizada portada por el museo, es decir, una renuencia a dejar de operar desde los paradigmas occidentales para poder dar paso a un diálogo con los de las culturas no occidentales.

Así, con la llegada de Emmanuel Macron a la presidencia en el 2017, el MQB cambia de línea de acción, ya que este propone, como una política importante de Estado, crear una nueva

relación amistosa con África. En ese sentido, el museo ha tenido que empezar por un proceso complejo de restitución de piezas, así como de enfoque en sus investigaciones sobre el origen de las mismas, el cambio de su presidente por primera vez desde que fue creado, participando asimismo y con un rol importante, en la Temporada Africa 2020, propuesta por Macron con miras a ampliar la mirada de los franceses frente a la cultura africana. Al mismo tiempo que, bajo la lupa de la sociedad civil, se le demanda al museo una acción institucional coherente con las actuales protestas en torno a los derechos de las poblaciones afrodescendientes en el mundo, que van de la mano con el movimiento de la decolonización de las artes y los museos.

De esta manera, hemos podido observar que el museo sí está siendo protagonista de cambios importantes en relación a este contexto, vinculados con su contenido africano, que podrían significar el inicio de un cambio de paradigma. Sin embargo, al estos cambios venir de fuera, en este caso desde la presidencia de la República, la gestión de los mismos puede, en muchos casos, estar siendo forzada, es decir, no mostrar una verdadera voluntad de llevarlos a cabo. Así, encontramos una incoherencia entre el discurso que se genera desde el museo y las acciones realizadas, por ejemplo, a través del boicot de iniciativas cuyo objetivo era poder darle voz y poder de gestión a actores culturales africanos y de la diáspora, que nunca antes lo han recibido, y que además tenían el apoyo del Estado. Esto mostraría que hay muchos funcionarios que no comparten la línea de trabajo de Macron y que están dispuestos a continuar haciendo las cosas de la misma manera que siempre mientras sea posible.

Finalmente, al el liderazgo del museo estar siendo asumido por un nuevo funcionario, que, según sus declaraciones, estaría en la línea de las nuevas propuestas de Macron, se necesita de tiempo para poder constatar hasta qué punto estos cambios van a seguir gestándose o no, y de qué forma.

5. Bibliografía

1. Arndt, L. (2012). Une mission de sauvetage : Exhibitions. L'invention du sauvage au musée du quai Branly. *Mouvements*, 72(4), 120.
2. Castro-Gomez, Santiago (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En: Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Comp.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
3. de l'Estoile, B. (2007). L'oubli de l'héritage colonial. *Le Debat*, 147(5), 91.
4. Dias, N. (2007). Le musée du quai Branly : une généalogie. *Le Debat*, 147(5), 65.
5. Glaser, A. - Airault, P. (2021). Le piège africaine de Macron. Fayard.
6. Gourévitch, J.-P. (2020). *La France en Afrique, 1520-2020 : vérités et mensonges*. l'Harmattan.; Impr. Corlet.
7. Laurière, C. (2012). Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940). *Revista de Indias*, 72(254), 35-66.
8. Lesaffre, G. (2011). *Objets de patrimoine, objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly*. Université d'Avignon.
9. Poulot, D. (2009). *Musée et muséologie*. Paris: La Découverte.
10. Price, S. (2008). Réflexions sur le dialogue des cultures au musée du quai Branly. *Le Debat*, 148(1), 179.
11. Quijano, Anibal (1992). COLONIALIDAD Y MODERNIDAD/RACIONALIDAD. *Perú Indígena*. 13(29): 11-20, 1992.
12. Savoy, B. - Sarr, F. (2018). "Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle". Ministère de la Culture et CNRS - ENS Paris Saclay - Université Paris Nanterre, 240.
13. Schaeffer, J.-M. (2008). Le musée du quai Branly entre art et esthétique. *Le Debat*, 148(1), 170.

14. Vazquez, Rolando. (2018). "The Museum, Decoloniality and the End of the Contemporary." In *The Future of the New, Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*, edited by Thijs Lijster, 181–195. Amsterdam, The Netherlands: Valiz.
15. VERGÈS Françoise, *Décolonisons les arts ! Un long, difficile et passionnant combat*, pág. 119 à 143, en *Décolonisons les arts !*, CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty, VERGÈS Françoise (dir.), Paris, L'Arche, 2018, 143.
16. Wiener, Gabriela. (2021). "Huaco retrato". *Literatura Random House*, 170.

Referencias digitales

1. artpress. (2015, abril 7). *Comment décoloniser les musées ethnographiques aujourd'hui ?* - artpress. Artpress.com.
<https://www.artpress.com/2015/04/07/comment-decoloniser-les-musees-ethnographiques-aujourd'hui/>
2. Auffret, S. (2017, febrero 22). Confusions autour d'un « impôt colonial » et du franc CFA. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/02/22/confusions-autour-d-un-impot-colonial-et-du-franc-cfa_5083833_4355770.html
3. Azimi, R. (2021, septiembre 30). Clap de fin et bilan honorable pour la saison culturelle Africa2020. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/09/30/clap-de-fin-et-bilan-honorable-pour-la-saison-culturelle-africa2020_6096565_3212.html
4. *Bénin : «la restitution des œuvres d'art à l'Afrique est une hypocrisie»*. (2020, enero 20). Tv5monde.com. <https://information.tv5monde.com/afrique/benin-rendre-des-oeuvres-d-art-l-afrique-est-une-hypocrisie-342409>
5. Caramel, L. (2020, octubre 13). Patrimoine africain : « Les musées occidentaux sont entrés dans l'âge de l'intranquillité ». *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/10/13/patrimoine-africain-les-musees-occidentaux-sont-entres-dans-l-age-de-l-intranquillite_6055885_3212.html
6. Cessou, S. (2017, febrero 17). *[Portrait] Kemi Bassene, l'art décolonisé*. RFI.
<https://www.rfi.fr/fr/hebdo/20170217-portrait-kemi-bassene-art-photographie-sculpture-litterature-pensee>
7. *Du musée d'Ethnographie au Musée de l'Homme*. (s. f.). Museedelhomme.fr. Recuperado 7 de noviembre de 2021, de
<https://www.museedelhomme.fr/fr/musee/musee-dethnographie-musee-lhomme-3717>
8. (2007). *La fin du pacte colonial : La politique africaine de la France sous J. Chirac et après*. *Politique africaine*, 105, 7-26. <https://doi.org/10.3917/polaf.105.0007>

9. Mateso, M. (2019, septiembre 26). *Jacques Chirac : «Nous avons saigné l’Afrique pendant quatre siècles et demi»*. Franceinfo.
https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/politique-africaine/jacques-chirac-nous-avons-saigne-lafrique-pendant-quatre-siecles-et-demi_3633009.html
10. *Misiones y operaciones*. (s. f.). Quaibrantly.fr. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de <https://www.quaibrantly.fr/es/misiones-y-operaciones/>
11. Montagud, A. G. (2019, enero 11). *Françafrique: El Pacto Colonial que asegura el dominio de Francia sobre naciones africanas*. Circuloeuromediterraneo.org.
<http://circuloeuromediterraneo.org/francafrique-el-pacto-colonial-que-asegura-el-dominio-de-francia-sobre-naciones-africanas/>
12. Office du Tourisme et des Congrès de Paris. (s. f.). *Les musées les plus visités*.
Parisinfo.com. Recuperado 10 de noviembre de 2021, de
<https://www.parisinfo.com/decouvrir-paris/infos/guides/les-musees-les-plus-visite>
13. Outre-mer 1ère. (2020, mayo 27). *Emmanuel Kasarhérou nommé président du Musée du quai Branly: «La difficulté me stimule» [Interview]*. Outre-mer 1ère.
<https://la1ere.francetvinfo.fr/emmanuel-kasarherou-nomme-president-du-musee-du-quai-branly-difficulte-me-stimule-interview-836786.html>
14. *Patrimonio cultural*. (2020, mayo 10). Unesco.org.
<https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio>
15. *Poorest countries in the world 2021*. (s. f.). Worldpopulationreview.com. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de <https://worldpopulationreview.com/country-rankings/poorest-countries-in-the-world>
16. *Robo en el Museo de Gran Bretaña*. (s. f.). Fandom.com. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de
https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/es/wiki/Robo_en_el_Museo_de_Gran_Breta%C3%B1a
17. *Saison Africa 2020*. (s. f.). Saisonafrika2020.com. Recuperado 10 de noviembre de 2021, de <https://www.saisonafrika2020.com/fr>
18. *Saisons culturelles*. (s. f.). Gouv.fr. Recuperado 10 de noviembre de 2021, de
<https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Europe-et-international/L-action-europeenne-et-internationale-du-ministere-de-la-Culture/Saisons-culturelles>
19. (S. f.). Elysee.fr. Recuperado 11 de noviembre de 2021, de
<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>
20. Wikipedia contributors. (s. f.). *Charles Wiener*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Recuperado 7 de noviembre de 2021, de
https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Charles_Wiener&oldid=182916116

6. ANEXOS

Cuestionario para entrevistas con especialistas culturales.

- **N'goné Fall**

¿Podría presentarse?
¿Podría hacernos un resumen de su experiencia como Comisaria General de la Temporada África 2020? ¿Puede decirme con quién contactó exactamente para convertirse en Comisaria General? ¿Trabajó principalmente con el Institut Français como estructura encargada de la Temporada? ¿Cuál era la idea que la impulsaba a presentarse? ¿Por qué aceptó? ¿Cómo fue la relación de trabajo entre usted, su equipo y el Institut Français?

¿Qué opina de las manifestaciones organizadas en el musée du Quai Branly en el marco de la Temporada África 2020? musée du quai Branly, en el marco de la Temporada África 2020, en cuanto a su organización, contenido y resultados? organización, contenido y resultados:
1. PRÉLIMINAIRES POUR UN INSTITUT DES ETUDES NOIRES
2. THE AFRICAN SHED LABORATORY de Kemi Bassene
4. DÉsir D'HUMANITÉ, LES UNIVERS DE BARTHÉLÉMY TOGUO
5. EXPOSITION "EX AFRICA"
En ese caso, ¿sabe cómo elige la MQB a sus comisarios? ¿O fue también una elección compartida con SA2020? (Hablando de Philippe Dagen como comisario de la exposición "Ex África").
En esta exposición había algunos cuadros de Chéri Samba, ¿qué te parece esta elección? (Mostrar fotos)
En lo que respecta a la Temporada AFRICA2020, ¿cómo eligió el musée du Quai Branly como parte de la Temporada? ¿Cómo eligió los eventos que tendrían lugar en el museo? ¿Los diseñó conjuntamente o, como comisario general con su equipo, propuso cosas que ya se habían pensado en el museo? ¿Cómo fue este trabajo compartido?
Al final de la temporada, ¿tiene previsto continuar sus actividades con el musée du Quai Branly?

Se ha hablado mucho de las colecciones del museo, pero como conservador y conservador africano, ¿qué opina de la exposición permanente del museo, en particular de la colección africana? ¿La museografía, las leyendas, etc.? ¿Hubiera hecho algo diferente?
Se dice que "lo que (el museo) quiere enfatizar es el misterio: permitir que el visitante descubra la obra por sí mismo, poniendo la mayor distancia posible entre la obra y la información que se ofrece sobre ella" (Sally Price). ¿Qué opina usted?
Desde su creación y hasta la actualidad, el museo ha sido objeto de críticas por su herencia colonial, a pesar de la intención de Jacques Chirac, según él, de mostrar estas piezas como obras de arte para que no se queden en el concepto de material "etnológico". ¿Qué opina usted?
Por último, ¿qué opina del proceso de devolución a Benín de las 26 piezas que aún se encuentran en el MQB?

- **François Vergès**

¿Podría presentarse?
Usted conoce bien el museo quai Branly, de hecho ha trabajado con el museo, por ejemplo en el marco del día nacional de conmemoración de la trata de esclavos, la esclavitud y su abolición, organizando conferencias durante 3 años consecutivos si no me equivoco.
¿Cuál es su opinión general sobre él? ¿Y cómo fue organizar estas conferencias con ellos?
En el libro "Décolonisons les arts!" propones, entre otras cosas, lo siguiente: 1. Revisar las leyendas de los museos 2. Desarrollar exposiciones basadas en una metodología descolonial. Desarrollar exposiciones basadas en una metodología decolonial. 3. Desarrollar una museografía en torno a la esclavitud y la colonización que cuestione las narrativas lineales y la centralidad del objeto... ¿Harías las mismas propuestas en el MQB? ¿Por qué sí o por qué no? ¿Ha tenido la oportunidad de mantener este debate con ellos en público o en privado?
Como activista y miembro de la asociación "Décoloniser les arts", ¿cuál es su postura sobre el MQB?
La intención de Jacques Chirac al crear este museo, según él mismo, era reivindicar las piezas de las colecciones "extraoccidentales" (como ellos las llaman), mostrarlas como obras de arte, para que no se queden en simple material "etnológico" (según la percepción de la gente). ¿Qué opina de este objetivo?
Como comisario, ¿cómo valora la museografía de la exposición permanente del quai Branly? ¿Cree que hubo limitaciones espaciales, pragmáticas, técnicas o de otro tipo? ¿Habría hecho las cosas de otra manera?

Se dice que "lo que (el museo) quiere enfatizar es el misterio: permitir que el visitante descubra la obra por sí mismo, poniendo la mayor distancia posible entre la obra y la información que se ofrece sobre ella" (Sally Price). ¿Qué opina usted?

En esta línea, también se dice que "para los detractores del museo, el proyecto reflejaba a la vez una concepción evolucionista y estético-céntrica" (Jean-Marie Schaeffer). ¿Qué opina usted?

¿Cuál es su postura sobre la restitución del patrimonio cultural africano y, más concretamente, sobre la devolución de las 26 obras del MQB a Benín?

¿Qué opina del nombramiento de Emmanuel Kasarhérou como nuevo presidente del MQB? ¿Ha notado alguna diferencia entre la labor del actual presidente del museo y la de los anteriores?

¿Cree que el MQB tiene un papel especial que desempeñar en el proceso de descolonización francés?

¿Conoce la Saison Africa 2020? ¿Ha participado en alguna de sus actividades? ¿Ha asistido a las actividades del MQB en el marco de esta Temporada? ¿A cuáles?

¿Qué opina de los actos organizados en el musée du Quai Branly en el marco de la Temporada África 2020, en cuanto a su organización, contenido y resultados?

1. PRÉLIMINAIRES POUR UN INSTITUT DES ETUDES NOIRES (sept 2020)

2. THE AFRICAN SHED LABORATORY de Kemi Bassene

3. DÉSIR D'HUMANITÉ, LES UNIVERS DE BARTHÉLÉMY TOGUO

4. EXPOSITION "EX AFRICA"

En esta exposición había algunos cuadros de Chéri Samba, por ejemplo "¿Qué futuro para nuestro arte? ¿Qué opina de esta elección? (Mostrar fotos)

¿Cree que sería pertinente / necesario / importante seguir desarrollando este tipo de actividades en el MQB?

- **Anne Marie Hocquenghem**

¿Puede presentarse?

Como antropólogo y arqueólogo, ¿cuál es su opinión general sobre el museo del quai Branly?

¿Ha trabajado antes con el Museo?

Me ha contado que, cuando se creó el proyecto del Museo del Quai Branly, estuvo en contacto con el primer responsable, que también era miembro del CNRS. ¿Cómo se llamaba? ¿Qué recuerda de este proceso?

¿Qué opina del traslado de las colecciones del Musée de l'Homme y del Musée national des arts africains et océaniens y su colocación en un museo creado exclusivamente para ellas?

La intención de Jacques Chirac al crear este museo era, en su opinión, recuperar las piezas de las colecciones "extraoccidentales" (como se las conoce) promocionándolas como obras de arte, y no sólo como material etnológico (como mucha gente las percibe). ¿Qué opina de este objetivo?

¿Qué opina de la museografía de la colección permanente del MQB?

¿Ha visitado alguna vez una exposición temporal en el MQB y qué le ha parecido?

¿Qué opina del proceso de restitución iniciado por el Presidente Macron y que concierne directamente al MQB? ¿Ha oído hablar del "sitio de los orígenes", esta nueva iniciativa que pretende revelar los orígenes de las colecciones del museo con vistas al proceso de restitución? ¿Qué le parece?