

down the ordinance in the State Legislature, claiming the economic impact of regulations. See De Jesus Salamán, 2018 and Bivens, 2019. Also, as an alternative community-centered approach, in 2016, a group of residents from Venice created a crowd funding project -Fairbnb.coop- a "community-centered alternative to current vacation rental platforms" such as Airbnb, in coordination with residents from other heritage cities suffering from the same issues. In Barcelona, Airbnb represented a significant problem, and after several strict regulations four years later, they manage to reverse their effects. See "Mass...", 2018.

³¹ Conway and Timms define slow tourism as "...a visiting experience that is more authentic, slower-paced and flexible, which also meets the host communities' favor as best practices for themselves and their guests. It can be better planned and comanaged at the community level, and can be pro-poor, participatory and 'bottom-up', rather than 'top-down' in its organizational forms" (Conway and Timms, 2010, p. 340). In Puerto Rico, slow tourism initiatives have developed in other parts of the island, with increasing alternatives such as medical tourism, eco-tourism. The concentration of tourism in Viejo San Juan and the lack of informed policies about sustainable tourism have limited its real possibilities in the islands.

³² Conway and Timms, 2010, p. 336.

³³ World Travel & Tourism Council, 2019.

³⁴ Dichter, 2017, p. 32.

³⁵ Arezki, Cherif and Piotrowski, 2012, pp. 183-212.

³⁶ O'Brien, 2012, p. 1.

³⁷ Agisilaos argues that in other countries there are alternative ways to see culture. In his words "... culture, in addition to be the object of research and aesthetic admiration, becomes also a commodity to be promoted, sold and bought" (Agisilaos, 2012, p. 72).

Héctor J. Berdecía-Hernández es asistente de investigación y estudiante graduado en conservación y restauración del patrimonio arquitectónico en la Universidad de Pennsylvania. Posee un Bachillerato en Diseño Ambiental con una doble concentración en Historia de las Américas y un Certificado en Estudios Urbanos de la Universidad de Puerto Rico. Sus investigaciones se enfocan en la conservación y restauración de materiales tradicionales, historia urbana y política pública patrimonial en Puerto Rico, Estados Unidos y el Caribe. Actualmente, trabaja en su investigación de tesis sobre el hormigón en la arquitectura moderna en Puerto Rico de la década de 1950, sus propiedades y mejores prácticas de conservación y restauración.

MONOGRÁFICO PP. 41-50

Windy M. Cosme Rosario
Museóloga, gestora cultural, profesora del Programa de Estudios Interdisciplinarios, UPR Río Piedras (UPR) y estudiante doctoral de la UPR

*The Museum/
Museums: from the
Ode to Colonization
and Imperialism to
Interdisciplinarity and
Social Openness*

EL MUSEO / LOS MUSEOS: DE LA ODA A LA COLONIZACIÓN Y EL IMPERIALISMO

A LA INTERDISCIPLINARIEDAD
Y LA APERTURA SOCIAL

Palabras clave: museología, museografía, eurocentrismo, colonialismo, teoría decolonial

Keywords: museology, museography, eurocentrism, colonialism, decolonial theory

RESUMEN

Este ensayo presenta un breve recorrido histórico de los procesos de transformación por los que han atravesado los museos, además de varios cuestionamientos dirigidos a pensar la decolonización de los espacios museísticos que, consciente e inconscientemente, les dan continuidad a los legados de la colonialidad. A pesar de los continuos esfuerzos por pluralizar y expandir las posibilidades de los museos a nivel museológico y museográfico, con el fin de acercarlo a las necesidades que demandan sus comunidades, quedan viejos planteamientos sobre la mesa y constantemente se originan nuevos cuestionamientos. Desde su creación como espacio memorial del Estado, el museo ha propuesto una forma de observar y comprender el patrimonio que alberga, desde una mirada vertical, que en dos siglos de existencia se ha sometido a diversas modificaciones, pero aún hoy no ha podido desligar parte de sus propuestas discursivas del eurocentrismo y colonialismo del cual se origina. Hoy, el museo colecciona, exhibe y se presenta como un espacio de discusión para especialistas y las diversas comunidades que componen su alcance local e internacional siendo estos públicos invitados a cuestionar sus contenidos. Esta aparente libertad de pensamiento y actitud democrática del museo contemporáneo debe ser analizada críticamente desde diversos ángulos. Esta primera reflexión se enfoca en la óptica decolonial.

ABSTRACT

The following essay presents a brief historical journey about the transformation processes that museums have gone through and several questions aimed at thinking about the decolonization of museum spaces, which consciously and unconsciously give continuity to the legacies of coloniality. Despite the continuous efforts to pluralize and expand the possibilities of museums on museological and museographic levels, old approaches remain, and new questions constantly arise, in order to bring them closer to the needs demanded by their communities. Since their creation as a memorial space of the State, museums have proposed a way of observing and understanding the heritage they preserve, from a vertical view, which in two centuries of existence has undergone various modifications, but has not yet been able to separate part of its discursive proposals of the Eurocentrism and colonialism from which it originates. Today museums collect, exhibit, and present themselves as a space for discussion among specialists and the diverse communities that compose their local and international reach, which are encouraged to question their contents. This apparent freedom of thought and democratic attitude of contemporary museums must be critically analyzed from various angles. This first reflection focuses on decolonial theory as a frame Wof reference.



Imagen 1. Galerie D'Apollon, Musée du Louvre, 1890-1900. (Fuente: Library of Congress Prints and Photographs Division)



Imagen 2. Altes Museum Berlin, 1890-1900. (Fuente: Library of Congress Prints and Photographs Division, LOC)

Desde sus orígenes más remotos, el Museion griego, la Pinakothék de Alejandría, o el Museum romano, el concepto museo ha sido asociado a espacios destinados a la acumulación de los conocimientos de la Humanidad, siendo su denominador común el coleccionismo de objetos de valor artístico y documental. Su origen etimológico, *μουσεον* (*museion*), conocido como la casa de las musas, hace referencia al uso que se le dio a los templos griegos como repositorios de tesoros. En el siglo III AEC, Ptolomeo Filadelfo, amplió las posibilidades



Imagen 3. Retrato del Dr. Wilhelm Bode, por Max Lieberman. 1904. (Fotografía: dominio público vía Wikimedia Commons).

del coleccionismo con la construcción de un recinto cultural -compuesto de un conjunto de edificios con funciones de biblioteca, anfiteatro, observatorio, salas de estudio, jardín botánico y una colección zoológica- conocido como la Biblioteca de Alejandría¹. Los romanos, que heredaron la afición por el coleccionismo de los griegos, utilizaron el concepto latino *museum* para hacer referencia a los santuarios dedicados a las musas, así como a escuelas filosóficas o centros del saber científico. Además, se hizo común su uso para referirse a un lugar privado,

por lo regular una villa campestre, donde un intelectual o propietario pudiente se refugiaba entre sus posesiones favoritas, dando paso a una nueva fórmula de coleccionismo enfocado en la distinción personal y la muestra de poder –producto de los botines de guerra, la apropiación y exportación–, que será emulado por distintas civilizaciones a lo largo de los siglos a través de diversos procesos de conquista y colonización.² Las colecciones maravillosas que se acuñaron y sobrevivieron la Antigüedad, el Medioevo y la Modernidad fueron el germen del museo contemporáneo.³

En el siglo XVIII, a un año de los primeros guillotinos de la Revolución francesa, el recién estrenado Musée Français se apropió de las colecciones monárquicas dando paso a la creación de espacios expositivos del Estado abiertos al público, rompiendo así con la tradición del gabinete de curiosidades y el acceso exclusivo de las clases pudientes a los objetos preciosos, científicos y el arte en general.⁴ A partir de este momento, el museo ha propuesto una forma de mirar y comprender el patrimonio que alberga desde una postura vertical, que en dos siglos de existencia se ha sometido a diversas modificaciones, aunque aún hoy no ha podido desligar parte de sus propuestas discursivas del eurocentrismo y colonialismo del cual se origina.

En su época de esplendor, en el siglo XIX, los grandes museos nacionales, como el Louvre y el Museo Británico,

cumplieron la doble función de albergar aquellas colecciones que una vez fueron propiedad privada de monarcas y nobles, y la creación de nuevas colecciones producto del espolio propio de la época, siendo símbolos tangibles de las agendas imperialistas del Estado (Imagen 1). Heredero del coleccionismo renacentista, el ordenamiento científico y el entusiasmo por la igualdad de oportunidades en el aprendizaje que trajo consigo la Ilustración, el museo se posicionó como un lugar de certezas absolutas, fuente de definiciones, de valores, un lugar que no planteaba preguntas, sino que daba respuestas con autoridad.⁵ A finales del siglo XIX, los museos berlineses, de la mano de Wilhelm von Bode, se posicionaron como los mejores estructurados a nivel de arquitectura, colecciones y espacios expositivos (Imagen 2).⁶ Bode fue pionero en ambientar las salas de exposición con la intención de que guardaran relación con los objetos expuestos que, sustraídos de su lugar de origen, habían perdido su contexto (Imagen 3). Aunque esta acción puede considerarse como una herramienta educativa que considera las necesidades de los visitantes, se suscitaba un acalorado debate entre los directores de museos europeos en torno a la función de sus instituciones como centro exclusivo de investigación para especialistas o como un espacio de enseñanza para todo tipo de público.⁷ Por el contrario, al otro lado del Atlántico, los nuevos museos norteamericanos, producto del mecenazgo, presentaban una visión más cívica que nacionalista, haciendo énfasis en el aspecto didáctico del museo.⁸

Las instituciones estadounidenses fueron fundadas, controladas y financiadas por particulares y no por políticos.⁹ Los “nuevos ricos” utilizaron el museo para demostrar el poder de sus riquezas, pero además que eran cultos y les interesaba el bien público.⁹ Estas nuevas instituciones fueron definidas en sus estatutos como organizaciones educativas, no solo como colecciones. En respuesta a esta visión, figuras femeninas harán de los museos, en especial los de colecciones científicas, centros de instrucción para niños y adolescentes. Entre ellas, destaca Anna Billings Gallup, miembro fundadora de la Asociación Americana de Museos, quien comenzó a trabajar en el Brooklyn Children’s Museum en 1902. Billings defendió que el objetivo de un museo para niños era “comprender los gustos e intereses de las personas pequeñas y ofrecer ayuda y oportunidades que las escuelas y los hogares no pueden ofrecer”.¹⁰

A lo largo del siglo XX, el *museo* y los museos atravesaron un proceso de transformación que respondió directamente a los cambios sociales, políticos y económicos de los países que los albergaban. Luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, cuando se vieron severamente afectados los museos europeos y beneficiados los museos norteamericanos, se crea en 1946, desde el seno de la UNESCO, el Comité Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés). Este ente define y regula las funciones de los museos planteando como primera definición:

“The word ‘museums’ includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms.”¹¹

Esta descripción no se aleja del propósito original del museo del siglo XIX: coleccionar y exponer. Aún en este periodo, la prioridad de las instituciones museísticas será el objeto, y los museos predominantes serán los de arte e historia. Sin embargo, en respuesta a la barbarie producida por las “guerras totales”¹² del siglo XX, nació una nueva tipología de museo: los memoriales, que rendirán tributo a sus víctimas debido al reclamo de aquellos que les sobrevivieron.¹³

A partir de los planteamientos expuestos por André Desvallées en la década de los ochenta, en su publicación *La Nouvelle Muséologie*, el espacio del museo se ha ido re-pensando, re-definiendo y re-inventando con la intención de no perder vigencia, pero, sobre todo, satisfacer las necesidades de la diversidad de públicos a los que acoge.

[...] el museo ha pasado de ser un sacrosanto e inmarcesible templo patrimonial a convertirse en una institución viva, dinámica y de difusión socio cultural activa; y ha devenido desde una posición lejana e inaccesible al público no especializado a adquirir una concienciación de institución cultural al servicio de todos y

utilizado por todos los miembros de una comunidad más allá de su realidad tangible.¹⁴

En la década de los noventa, los museos atravesaron una crisis de identidad planteándose como medio de comunicación de masas que preserva, conserva y defiende el patrimonio no solo como bien nacional, sino mundial. Insertado en la cultura del espectáculo y, por consiguiente, el mercado del ocio, el museo se vio obligado a crear experiencias, mas allá de ofrecer mera información basada en los objetos. Tomando prestadas la palabras de la museóloga y educadora Francisca Hernández, el museo de finales del siglo XX

“toma en cuenta las emociones, pone de manifiesto la complejidad, está orientado hacia el proceso, intenta visualizar los objetos, se inserta en el presente, acepta copias, tiene un enfoque informal, comunicativo, creativo orientado a la innovación”.¹⁵

Hoy, el museo colecciona, exhibe y se presenta como un espacio de discusión para especialistas de sus diversas tipologías, pero también para las diversas comunidades que componen su alcance local e internacional. Hoy, de ciertas formas, los públicos son invitados a cuestionar sus contenidos y a sentirse herederos de las colecciones que, por misión, difunden y conservan. La aparente libertad de pensamiento y actitud democrática del museo contemporáneo puede ser cuestionada desde la mirada decolonial partiendo de la obviedad de que muchos de los

grandes museos nacionales luchan por mantener en sus colecciones objetos que fueron producto del saqueo a otras regiones o colonias, hoy convertidas en Estados, así como analizando la supuesta democratización de su definición, pero a su vez cómo su evolución responde a las demandas del mercado y el espectáculo.

¿Qué, por qué y para qué coleccionamos hoy? ¿Quiénes proponen lo que se observa y cómo debe ser observado? ¿Cuál es la memoria que pasa de ser local a ser universal? Son algunos de los cuestionamientos que deben hacerse al museo, no necesariamente a los que tienen su génesis en el siglo XIX sino a la pluralidad de museos creados en los espacios que una vez fueron colonizados y cuyos discursos y formas de organización deben responder hoy a nuevas tipologías definidas desde su contexto y no desde la herencia de un concepto que en su origen propuso un orden universal jerárquico cimentado en la otredad.

A pesar de los continuos esfuerzos desde organismos internacionales, como ICOM y demás organizaciones regionales y locales, por diversificar y expandir las posibilidades de los museos, a nivel museológico –entendido como el estudio de la razón de ser de los museos y su función en la sociedad– y a nivel museográfico –traducido en la técnicas de conservación, formas de exposición y transmisión del conocimiento con el fin de acercarlo a las necesidades que demandan



Imagen 4. Titular periódico digital La Perla del Sur, 9 de mayo 2018. (Fotografía: Jason Rodríguez Grafal)



Imagen 5. Sala principal de la Casa Museo Ismael Rivera, 2017. (Fuente: Windy M. Cosme Rosario)

sus comunidades– quedan planteamientos sobre la mesa.

Walter Mignolo, en su conferencia *Activar los archivos, descentralizar a las musas*, identifica a los museos como los lugares donde se implantó, organizó y mostró el archivo occidental y a su vez donde se coleccionaron y clasificaron los artefactos no europeos.¹⁶ El tesoro ideado para la clasificación de estos

objetos no contó con la memoria de los pueblos a los que se les sustrajo su patrimonio. Los museos construyeron sus narrativas entorno al otro, oprimiendo al objeto de la misma forma que oprimieron al individuo que los creó. Se puede apuntar que ciertos espacios expositivos, aún hoy, son una acumulación de objetos oprimidos producto de culturas no occidentales, no blancas, expuestos junto a otros objetos que he decidido señalar como “oprimientes”, guiados por un discurso que silencia a los primeros y reproduce la idea de dominación de los segundos. Me atrevo a decir que la memoria traumática de las civilizaciones que sufrieron el expolio y dominación europea no tiene cabida en los espacios que narran la construcción de estos Estados: es un silenciamiento consciente que reconoce la existencia de ciertos individuos, pero aún hoy los utiliza y los reduce a objetos.

Esto opera como una doble colonización. La primera es el acto de extraer el objeto de su espacio de origen, y la segunda, imponerle un discurso que omite la narración memorial de boca de quien lo creó asumiendo posturas del por qué y para qué, partiendo de una interpretación abstracta y no de un diálogo consciente que reconozca la valía de la producción cultural del otro. Se podría alegar que esto es obvio si hablamos del siglo XIX, pero qué pasa si estas prácticas jerarquizantes pueden identificarse a escala local en pleno siglo XXI, en especial cuando se intenta jerarquizar el patrimonio partiendo de su procedencia. Me pregunto:

¿cuántas exposiciones o salas hay dedicadas a la producción cultural afropuertorriqueña en nuestros museos? Tenemos un museo que alberga la colección de arte europeo más importante en América y aún no hemos desarrollado un museo de sitio a la altura que merecen los hallazgos arqueológicos ubicados en los Centros Ceremoniales de Caguana y Tibes (Imagen 4). Esto no supone menospreciar el trabajo realizado, ya que soy consciente de los esfuerzos que suponen o han supuesto para estas instituciones el proteger y difundir el patrimonio que custodian. Asimismo, comprendo la diferencia de espacios culturales gestados desde la administración pública y la privada, pero no puedo dejar de hacer el cuestionamiento, ya que la jerarquización del patrimonio a nivel local es una forma de colonialidad. Tal como afirma Nelson Maldonado-Torres, en su texto, "La descolonización y el giro des-colonial":

[...] el imperialismo también procede a través de la implantación de jerarquías de ser y de valor que dividen al mundo, por un lado entre blancos y sujetos de color en el norte, y entre distintos tipos de mestizos y poblaciones excluidas de proyectos nacionales en el sur. Son estas jerarquías las que continúan siendo reproducidas tanto en las formas de imperialismo actual como en proyectos de nacionalización basados en la hegemonía blanca o mestiza.¹⁷

Las formas de resistencia que han empleado las comunidades que se

han visto excluidas de las narrativas de los museos denominados como "nacionales" es la creación de sus propios espacios de exposición, puesto que el coleccionismo no es una actividad exclusiva de la clase dominante. Los casos más cercanos a mi práctica han sido la Casa Museo Ismael Rivera (Imagen 5), hoy cerrada al público a consecuencia de los embates de los huracanes Irma y María, y la iniciativa que ha gestado la líder comunitaria de Tras Talleres, Olga Villa, quien intenta la creación de un museo en su barrio. No obstante, estos proyectos, al igual que otros, no cuentan con el presupuesto necesario para desarrollar planes de conservación de sus colecciones, entre otros aspectos importantes propios de la museología. El análisis de esta situación merece un ensayo aparte.

Como mencioné anteriormente, el museo se sigue repensando tratando de definirse de una forma cada vez más inclusiva en respuesta a las comunidades a las que sirve. El ejemplo más reciente es la nueva definición que intentó aprobarse desde la ICOM en el mes de septiembre. Esta es producto de una convocatoria que se les hizo a todos los profesionales de museos a nivel mundial, afiliados a la organización, de la que también participaron profesionales puertorriqueños. El texto final sometido a votación fue el siguiente:

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del

presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.¹⁸

Se constata, entonces, la intención clara de que el museo como concepto gire hacia una óptica decolonial. No obstante, quedamos a la espera de que los museos apliquen esta teoría democratizadora en sus prácticas diarias (siendo consciente de que esta definición de "democracia" no debe responder a las ya conocidas explicaciones neoliberales), en especial, en el desarrollo de diálogos y discursos críticos horizontales, libres de jerarquizaciones excluyentes. Así se contribuiría a los procesos de descolonización de los espacios museísticos, que aún hoy, consciente e inconscientemente, les dan continuidad a los legados de la colonialidad.

Referencias

- Alon-, Luis. *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2013. Impreso.
- . *Nueva museología: Planteamientos y retos para el futuro*. España: Alianza Editorial, 2012.
- Desvallées, André. "Nouvelle Muséologie",

- Encyclopedia Universalis*. París: France, S.A., 1980.
- "Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946)", *International Council of Museums*. archives.icom.museum/hist_def_eng.html
- Hernández, Francisca. "Evolución del concepto museo", *Revista General de información y documentación*, vol. 2 (1), 1992.
- Hernández, Sachie. "La evolución de los museos y su adaptación", *Cultura y Desarrollo*, núm. 8, 2012.
- Hein, George. "Progressive Education and Museum Education Anna Billings Gallup and Louise Connolly", *Journal of Museum Education*, vol. 31, núm. 3, 2006.
- "La creación de una nueva definición de museo la columna vertebral del ICOM". *Consejo Internacional de Museos*. icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/.
- Maldonado-Torres, Nelson. "La descolonización y el giro decolonial", *Tabula Rasa*, núm. 9, 2008.
- Mignolo, Walter. *Activar los archivos, descentralizar las musas*. Barcelona: MACBA, 2014. www.macba.cat/es/quadern-portatil-walter-mignolo.
- Schubert, Karsten. *El museo, historia de una idea: de la Revolución francesa a hoy*. Trad. de María Pedraza Martínez. Granada: Turpiana, 2007.
- Traverso, Enzo. "Guerra y memoria. Una mirada sobre el siglo XX desde el presente", *Sociohistórica*, núm. 13-14, 2003. www.researchgate.net/publication/278746208_Guerra_y_memoria_Una_mirada_sobre_el_siglo_XX_desde_el_presente.

Nota de la edición

Este texto fue redactado originalmente como ponencia y presentado en el Congreso *Teorizando el giro decolonial: reflexiones en torno a Puerto Rico*, llevado a cabo el 26 y 27 de julio de 2019 en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Aguadilla.

Notas

- ¹ Hernández, 2012, p. 39.
- ² Alonso, 2013, p. 48.
- ³ Los Gabinetes de Curiosidades o Cabinets de Curiosités en Francia, Wunderkammern en Alemania o Austria, Wonder Chambers en Inglaterra o Kunstkammer en Dinamarca fueron colecciones particulares de monarcas, aristócratas y burgueses que pasaron a ser parte de los primeros museos nacionales europeos.
- ⁴ Aunque es cierto que el museo público fue motivado especialmente por los cambios sociales el siglo XVIII, como derecho de acceso de todos a la cultura y el arte, también lo es que ya en el siglo XVII había habido inquietudes entre escritores, intelectuales y

coleccionistas para que los propietarios de gabinetes de curiosidades facilitasen la apertura al público" (Alonso, 2013, p. 56). El British Museum abrió al público en 1759 y es considerado por muchos historiadores y museólogos como el museo, público e independiente, más antiguo. No obstante, en los primeros cincuenta años de su existencia no funcionó como espacio expositivo sino que custodiaba "una colección semi-pública de libros de referencia y manuscritos" (Schubert, 2007, p. 21). Otro antecesor es el Ashmolean Museum de la Universidad de Oxford que abrió en 1683, pero las complejidades de su origen y el que no sea una institución independiente lo alejan de la definición de museo moderno que se inició en París.

⁵ Schubert, 2007, p. 19.

⁶ Wilhelm von Bode fue considerado universalmente el mayor experto en museos e historia del arte de su tiempo. A finales del siglo XIX, Berlín podía presumir de una de las recopilaciones más completas de pintura, escultura y artes decorativas europeas. Bode agrupaba los objetos en el museo (pintura, escultura muebles) según el contexto histórico. Además, las salas incorporaban elementos arquitectónicos de la época como: techos, chimeneas o marcos de puertas (Schubert, 2007).

⁷ La educación en el museo durante este periodo se limitaba a la exposición de las obras de arte y otros objetos sin intención alguna de aclarar o explicar las exposiciones al público. Esta tendencia continuó en el siglo XX sobre todo en los museos europeos.

⁸ El South Kensington, creado en 1856 (hoy Victorian and Albert Museum), es una excepción en los museos europeos siendo pionero en el establecimiento de actividades educativas en Inglaterra.

⁹ Schubert, 2007, p. 47.

¹⁰ Hein, 2006, p. 167.

¹¹ ICOM Constitution, 1946, Art. 2 Sección 2.

¹² Traverso, 2003.

¹³ Los museos memoriales surgen pocos años después de terminada la Segunda Guerra Mundial y son precisamente dedicados a preservar la memoria de las vidas que se perdieron viciosamente. Algunos autores identifican los museos Yad Vashem en Jerusalén (1953), en memoria de las víctimas del Holocausto, y el Museo de la Paz en Hiroshima (1955), en memoria de las víctimas de la bomba atómica, como los primeros museos memoriales. Cabe destacar que, anteriormente a estas instituciones, se fundaron el Museo Estatal de Oświęcim-Brzezinka (1947) y el Museo de los Combatientes de los Guetos

(1949), ambos creados por la gestión y solicitud de sobrevivientes del campo de exterminio Auschwitz y el Gueto de Varsovia y Occidental respectivamente. Las discrepancias sobre cuál de estas instituciones debe ser considerada el primer museo memorial están directamente relacionadas a las funciones que cumplían al momento de su fundación y cómo éstas concuerdan con las diversas definiciones del concepto museo que han variado a través de los años, conforme a las adaptaciones que hace cada país en sus legislaciones culturales, la mayoría de ellas basadas en los planteamientos propuestos desde organismos internacionales.

¹⁴ Alonso, 2012, p. 90.

¹⁵ Hernández, 1992, pp. 97-98.

¹⁶ Mignolo, 2014.

¹⁷ Maldonado-Torres, 2008, p. 65.

¹⁸ ICOM Statutes, 2019. La Asamblea General Extraordinaria del 7 de septiembre de 2019 (Kioto, Japón) pospuso la votación sobre la nueva definición de museo y mantuvo la definición de la Asamblea General de Viena (2007): "un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo." Véase: <https://tinyurl.com/wdtpg3>.

Windy M. Cosme Rosario es museóloga, gestora cultural y profesora del Programa de Estudios Interdisciplinarios (PREI) de la Universidad de Puerto Rico (UPR) y el Departamento de Educación General de National University College. Es egresada de la Maestría en Administración y Gestión Cultural de la UPR y del Máster en Museología de la Universidad de Granada, España. Ha coordinado proyectos para el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico y el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Actualmente, es receptora de la Beca Doctoral de la UPR y se desempeña como estudiante en el Programa Graduado de Historia.

MONOGRÁFICO
PP. 51-59

Christian Rodríguez
Vélez
Doctor en Psicología

Building Other Realities
from Design



CONSTRUIR OTRAS REALIDADES DESDE EL DISEÑO