



## El arte prehispánico como inspiración para descolonizar los museos de arte decorativo: informe sobre una experiencia docente

Joseania Miranda Freitas

### Como citar:

FFREITAS, J. M. El arte prehispánico como inspiración para descolonizar los museos de arte decorativo: informe sobre una experiencia docente. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 505-525, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673623. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673623>.

**Imagen** [modificada]: Copa en arcilla, detalle del textil de la figura femenina con canasta en la cabeza, 200 a. C. - 1600 d. C. Fonte: <https://www.instagram.com/museodeloro>. Archivo de la autora.

# El arte prehispánico como inspiración para descolonizar los museos de arte decorativo: informe sobre una experiencia docente

Pre-Hispanic art as an inspiration for decolonizing decorative art museums: report on a teaching experience

Joseania Miranda Freitas\*

## RESUMEN

Con base en las experiencias docentes, en clases de arte decorativo, en la Universidad Federal de Bahía, este texto busca comprender cómo el dominio ontológico y epistemológico de los pueblos prehispánicos ofrecen caminos inspiradores para la descolonización de los museos de arte decorativo, que en sus exposiciones de larga duración siguen anclados en la cronología y gramáticas estilísticas coloniales del barroco, rococó y neoclásico. Por la vía analítica de la “cronosofía en espirales”, propuesta por Leda Maria Martins, son observados elementos técnicos y decorativos de piezas del Museo del Oro Zenú, de Cartagena-Colombia.

## PALABRAS CLAVE

Arte decorativo. Cronosofía en espirales. Experiencias docentes. Arte prehispánico.

## ABSTRACT

Based on teaching experiences, in decorative art classes, at the Federal University of Bahia, this text seeks to understand how the ontological and epistemological domain of pre-Hispanic peoples offer inspiring paths for the decolonization of decorative art museums, which in their exhibitions of long duration remain anchored in the chronology and colonial stylistic grammars of the Baroque, Rococo and Neoclassical. Through the analytical path of “Chronosophy in spirals”, proposed by Leda Maria Martins, technical and decorative elements of pieces from the Zenú Gold Museum in Cartagena-Colombia are observed.

## KEYWORDS

Decorative art. Chronosophy in spirals. Teaching experiences. Pre-Hispanic art.

**RESUMO**

Com base em experiências de ensino, nas aulas de arte decorativa, na Universidade Federal da Bahia, este texto busca compreender como o domínio ontológico e epistemológico dos povos pré-hispânicos oferece caminhos inspiradores para a descolonização dos museus de arte decorativa, que em suas exposições de longa duração permanecem ancoradas na cronologia e gramáticas estilísticas coloniais do barroco, rococó e neoclássico. Através do caminho analítico da “cronosofia em espirais”, proposta por Leda Maria Martins, observam-se elementos técnicos e decorativos de peças do Museu do Ouro Zenu, em Cartagena-Colômbia.

**PALAVRAS-CHAVE**

Arte decorativa. Cronosofia em espirais. Experiências docentes. Arte pré-hispânica.

**Caminos artísticos que inspiran una “cronosofía en espirales”<sup>1</sup>**

En el cuerpo, el tiempo bailarín. [...]  
 El tiempo inaugura seres en el tiempo mismo  
 y os inscribe en sus kinesias rítmicas. [...]  
 Un tiempo curvo, reversible, transversal, duradero  
 y simultáneamente inaugural,  
 una *sophya* y una cronosofía en espirales.  
 (Martins, 2021: 21 y 42, énfasis de la autora).

La docencia de arte decorativo me ha brindado múltiples posibilidades de aprendizaje, especialmente cuando me encuentro con saberes y tiempos en espiral como los vividos por pueblos tradicionales prehispánicos, que me hacen reflexionar sobre los paradigmas establecidos en el campo del arte decorativo colonial, que una vez hegemónicos, intentaron de varias maneras, borrar las huellas de las tecnologías de los pueblos subalternados por sus lógicas de dominación. La redacción de este texto resulta, por tanto, de un ejercicio de teoría a partir de experiencias prácticas de estudio

y observación de colecciones, a través de un proceso de investigación y acción docente, que experimento desde 2002, en la carrera de docente, en la Universidad Federal de Bahía.

El epígrafe de la profesora brasileña Leda Maria Martins, que trata sobre el tiempo y los cuerpos en movimiento rítmico, me conecta con la categoría de objetos prehispánicos, constituida por una “cronosofía en espirales”, dónde los conocimientos y el tiempo transitan, entre lo tangible y lo intangible como, por ejemplo, vemos en la orfebrería en oro, abajo [Fig. 1].



FIG. 1. Pectoral Zenú<sup>2</sup>. Museo del Ouro Zenú, Colombia. Fonte: Archivo de la autora.

Esta dinámica espiralar me lleva a pensar y grabar estas reflexiones, pensando en los ciclos de vida, muerte y vida que los objetos arqueológicos nos ofrecen al salir del oscuro mundo subterráneo hacia el mundo de las luces y vitrinas museológicas, provocando diálogos contemporáneos. Bajo varias capas temporales estaban también los objetos hechos especialmente para la oscuridad, para los entierros, como la copa de cerámica en forma femenina [Fig. 2], que además de la técnica que se inspira en los canales hidráulicos [Fig. 3], es posible observar el campo simbólico ahí involucrado,

como explica el Museo del Oro Zenú (2007: 40):

Periodos de inundación y sequía, la generosidad de las cosechas y la reproducción de la sociedad eran asuntos relacionados con las mujeres en el pensamiento religioso de estas poblaciones. Esto explica la existencia de miles de mujeres de barro enterradas bajo los túmulos funerarios y la importancia religiosa y política de la mujer en el siglo XVI, cuando el gran centro religioso de Finzenú era dirigido por una cacica. Las mujeres eran como canastos. Mujeres, tejidos de algodón y canastos se relacionaban en una misma simbología; fueron contenedores de semillas y ofrendas que se depositaban en los templos y en las tumbas como símbolo de fertilidad y estabilidad.

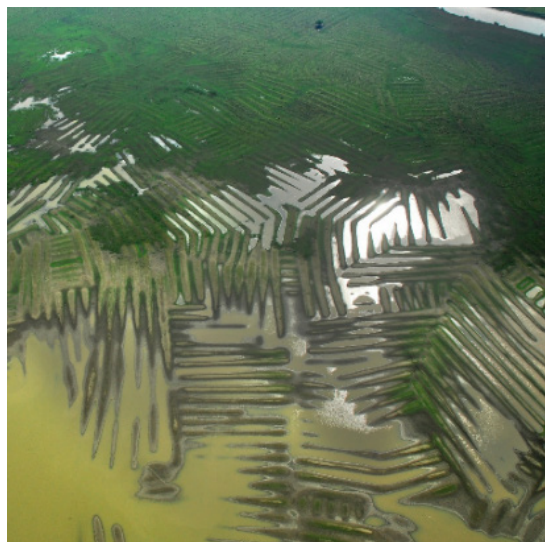


FIG. 2. Copa, 200 a. C. - 1600 d. C.<sup>3</sup>. Museo del Oro Zenú, Colombia. Fonte: Archivo de la autora.

FIG. 3. Vista aérea de los canales<sup>4</sup>. Museo del Oro Zenú, Colombia. Fonte: Archivo de la autora.

Exhumados de un pasado lejano, los objetos arqueológicos remiten a las palabras de Leda Martins (2021: 21): “(...) Antes de una cronología, el tiempo es una ontología, un paisaje habitado por las infancias del cuerpo, una andanza anterior a la progresión, un modo de predisponer a los seres en el cosmos”. El ser humano predispuesto en el cosmos, en el ritmo del tiempo y con sus ingenios, como “una ontología”, como tan bien reflexiona

Martins, me hizo buscar, en los estudios de arte decorativo, producciones precolombinas que revelan la “cronosofía en espirales”, a través del alto grado artístico, que comprueba el apurado dominio tecnológico y simbólico de los pueblos precolombinos, que posibilitó la elaboración de objetos que materializan sus conocimientos, basados en “(...) la existencia de un mundo primordial caracterizado por un flujo tanto armónico como caótico de fuerzas espirituales que existió previo a la creación de la vida y nuestra tierra, y que todavía existe” (Casa del Alabado, 2010: 22). Pueblos e ideologías que sobrevivieran a los “(...) grandes estragos y matanzas y señaladas crueldades (...) unos más crueles que otros, que cada uno parecía que tenía hecha profesión de hacer más exorbitantes crueldades y maldades que otro (...)”, como denunciaba Fray Bartolomé de las Casas (2015: 67)<sup>5</sup>, sobre la provincia de Santa Marta.

## **Jornadas de una docente de arte decorativo**

En 1998, cuando cursaba el doctorado, tuve mi primer contacto con el arte prehispánico, en Santiago de Chile, en el Museo de Arte Precolombino, cuando al azar vi una espectacular exposición temporal, “Chile antes de Chile – prehistoria”, y desde entonces me sentí concernida por estos territorios artísticos. En 2002, al entrar a la carrera docente y recibir la responsabilidad de la enseñanza de arte decorativo, en aquellos momentos con un programa muy orientado hacia para las colecciones, ya pensaba en maneras de dialogar con colecciones que podrían revelar que estas técnicas y elementos decorativos eran conocidos y trabajados antes de la colonización europea. Solamente en febrero de 2004 puede visitar, por primera vez, el Museo del Oro Zenú, en Cartagena y el Museo del Oro Tairona, en Santa Marta, en el año 2006 visité el Museo del Oro de Colombia, en Bogotá<sup>6</sup>. En 2007 en el Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, también al azar, me topé con la

exposición temporal, “Sipán; el último tesoro de América”, extraordinario conjunto arqueológico de alfarería y orfebrería, de los siete primeros siglos de nuestra era en el Norte de Perú, en la región de Lambayeque, que visité en 2018<sup>7</sup>. En la secuencia seguí con misiones de estudio, visitando otras colecciones prehispánicas además de las de Colombia y Chile, Argentina, Ecuador, Perú y México, estudiando literatura específica y acompañando las redes sociales de estos museos, utilizando los datos en las clases de arte decorativo.

Me importaba mucho comprender las colecciones arqueológicas de alfarería y orfebrería más allá de sus datos históricos y ritualistas. Y, para llevar a cabo esta inquietud encontré apoyo teórico en los estudios de los argentinos Cesar Sondereguer y Mirta Marziali, cuando establecen que:

La bibliografía sobre la cerámica amerindia carece del estudio sistematizado de los siguientes temas: (...) de un conocimiento -salvo excepciones- de los contenidos artísticos e idiográficos -plásticos, morfológicos y semiológicos (...) Como norma la percepción es arqueológica y se limita a considerar los ceramios como *artefactos* o *cacharros* con exclusivo valor histórico. (...) En numerosas ocasiones, estuvo más allá de una rutina artesanal para transmutarse en obra de arte de expresión cósmica, mística y poética, aflorando en ella el Ser del artista y su cultura. (Sondereguer; Marziali, 2000: 9)

Deseaba, y logré, incorporar los estudios de la alfarería y orfebrería prehispánica en las clases de arte decorativo, a partir de una postura comprometida con las redes de conocimiento latinoamericanas, para contrarrestar la visión unilateral de los conocimientos tecnológicos coloniales. Era necesario, por tanto, más que mirar, percibir y profundizar los estudios sobre la propia América, en sus diversas capas artístico-temporales. En este texto destaco la primera colección estudiada, compartida e impartida con cohortes de Museología, que me permitió adentrarme en tiempos muy distantes de la colonización europea en América, a través

de piezas en arcilla y en oro, de los pueblos zenúes, habitantes del Caribe colombiano, piezas fechadas a partir de los años 200 antes de la cronología que nos rige, cómo señala la página Instagram del Museo del Oro:

Hacia el 200 a.C., las Llanuras del Caribe, al norte de lo que hoy es Colombia, fueron progresivamente ocupadas por poblaciones agrícolas y orfebres que con el tiempo formarían las sociedades zenúes. Estos pueblos vivían dentro de una red de caños, ríos y ciénagas y tejían un sistema hidráulico con una intrincada malla de canales. Además, las poblaciones se entrelazaban en un ordenado tejido de relaciones comerciales, políticas y religiosas para formar el enorme tapiz del Gran Zenú. El universo parece haber sido un enorme tejido de filigrana sobre el que reposaban, en armonioso equilibrio, los hombres y la fauna. (Museo del Oro, s.d.)

### **Técnicas y elementos decorativos: entre la “cronosofía en espirales”<sup>8</sup> y el “espejo que distorsiona lo que refleja”<sup>9</sup>**

Las técnicas y simbologías decorativas tradicionales unen a la humanidad, desde los tiempos en que las comunidades humanas dominaron el fuego, los materiales y los instrumentos. Para las sociedades zenúes su producción alfarera y orfebre son también testimonios de tecnologías agrícolas, que garantizaban la irrigación y fertilización de la tierra, como demuestran los canales artificiales, que posibilitaban grandes cultivos en rotación, a través del sistema hidráulico [Fig. 3], que “(...) durante más de trece siglos sirvió para drenar las aguas de inundación.” (Museo del Oro Zenú, 2007: 25). La alfarería y orfebrería reflejaban la cotidianidad, en tiempos y memorias que se entrelazaban, traduciendo su mundo “(...) como un tejido sobre el que reposaban los seres vivos, similar a la trama metálica de miles de orejeras que soportan representaciones de hombres y animales.”<sup>10</sup> – como vemos abajo, en los ejemplares de orejeras [Fig. 4]:



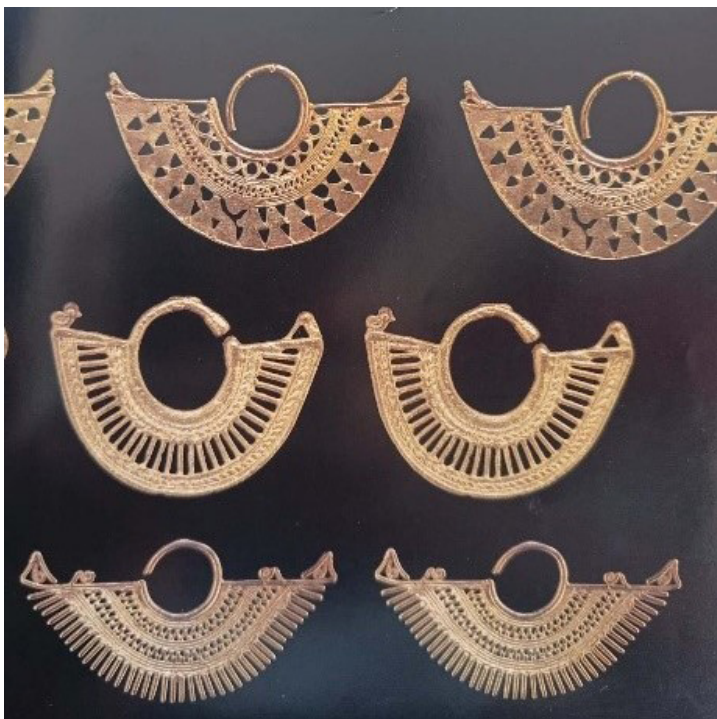


FIG. 4. Orejeras en fili-grana<sup>11</sup>. Museu del Oro Zenú, Colombia. Fonte: Archivo de la autora.

Las técnicas y elementos decorativos, que se configuran como gramáticas estilísticas, son resultado de una infinidad de contactos sociales, políticos y económicos, entre diferentes pueblos, como muy bien marcan las referencias sobre el tema, un ejemplo se encuentra en la orfebrería de los pueblos habitantes de las llanuras del Caribe colombiano y el istmo centroamericano:

Durante siglos los distintos grupos humanos que habitaron esta área intercambiaron conocimientos y objetos gracias a su apertura cultural; así compartieron piezas relacionadas por su forma y tecnología. A medida que cada pueblo desarrollaba nuevas adaptaciones al medio, nuevas tecnologías y tipos de organización social, también se diferenciaba y caracterizaba su metalurgia. De esta manera se fue conformando la orfebrería característica de la sociedad zenú. (Museo del Oro Zenú, 2007: 18).

Producción material que reflejaba las tramas de los ciclos espirales de vida y conocimiento en las tramas de la “(...) técnica distintiva de

manufactura y decoración” -de la filigrana Zenú- “(...) que simulaba un tejido metálico”<sup>12</sup>.

Siguiendo las líneas sinuosas de la filigrana, veamos una explicación de la investigadora portuguesa, Rosa Maria dos Santos Mota (2011), basada en los estudios de otros tres portugueses, Rocha Peixoto<sup>13</sup>, Teófilo Braga y Manuel Freitas, que buscaron los orígenes de la técnica entre las sociedades árabes, indias, africanas, asirias, griegas y etruscas:

Rocha Peixoto afirma que no se debió a la influencia árabe, ni a los viajes de los portugueses a la India, que los primeros artefactos de este arte se fabricaron en Portugal con hilo de oro, que califica de ‘graciosos y fáciles’. Para este autor, ‘la enseñanza es ignorada y remota, como desconocido y lejano el origen preciso de esta alada aplicación de los metales nobles’. Considera que los descubrimientos contemporáneos revelaron que Egipto, Asiria y, quizás, la India fueron productores de filigranas antes que Grecia y Etruria. [...] Según su análisis, por lo tanto, la filigrana ‘no es un arte nacional ni una lección de la India o de Morama’ y, según su apreciación artística, ‘la obra de la filigrana portuguesa carece de originalidad no solo en los marcos estructurales, con precedencia oriental, helénica y etrusca, así como los detalles decorativos -las SS y las espirales’. A su vez, en una interpretación opuesta, Teófilo Braga la considera ‘un remanente del dominio árabe en la Península’ y Manuel Freitas la califica como ‘la más fina y refinada que se hace en todo el mundo y en cualquier cultura’. [...] el término filigrana no se entiende como una de las técnicas utilizadas en la joyería popular, sino como un sinónimo de la misma. (Mota, 2011: 25-26)

En el mundo de los museos de arte decorativo existe, de hecho, una síntesis portuguesa para la filigrana, “como un sinónimo” de su “joyería”, pero la fabricación y uso del “hilo de oro” tiene, también, correspondencia a partir de los 200 a. C., así como las orejeras en filigrana [Fig. 4], que son insignias de poder, prestigio y jerarquía en complejas sociedades prehispánicas. Este conocimiento tecnológico se presenta en diferentes sociedades, no se trata de saber exactamente dónde está el origen, pero, para pensar los museos en perspectivas más incluyentes, es necesario descolonizar los paradigmas hegemónicos, que perpetúan las colonialidades

del pensamiento artístico-colonial, que resiste en esta categoría de museos.

Los museos en el mundo pasan por importantes cambios, estimulados, especialmente, por los movimientos decoloniales, pero mientras tenemos un escenario con importantes experiencias museales decoloniales y contra coloniales, no encontramos este movimiento en las exposiciones de larga duración en los museos de arte decorativo, que siguen más resistentes a los cambios, quizás, precisamente por la naturaleza de sus colecciones coloniales de mobiliario, cristales, orfebrería, alfarería y porcelana. La descolonización, como señala el profesor brasileño Luiz Rufino (2019: 12): “(...) no solo como un concepto, pero como práctica social y lucha revolucionaria, debe ser una inventora de nuevos seres y de reencantamiento del mundo”. Con esperanzas en posibilidades concretas de “reencantamiento”, creemos que el proceso para descolonizar los museos de arte decorativo pasa por una tomada de “(...) posición crítica frente a colecciones hegemónicamente establecidas, que siguen ancladas en la llegada, conquista y establecimiento de los pueblos europeos en las Américas como marca fundante de procesos civilizatorios” (Freitas; Mota, 2019: 125) – pues, en general, esta información es sintetizada con el fin de enaltecer las matrices europeas, ibéricas o solamente hispánica o lusitana, como en el caso de Colombia y Brasil. Es preciso enfrentar la colonialidad del poder que impera en estas colecciones.

La llamada colonialidad del poder, concepto propuesto inicialmente por el peruano Aníbal Quijano, sostiene la permanencia de patrones eurocentristas, coloniales y a su vez, esclavistas que, como posición ideológica y racista, borra y/u oculta el ingenio de las sociedades americanas anteriores a la conquista, con base en sus clasificaciones y jerarquías que, intentan a todo costo, legitimar la dominación:

Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. (Quijano, 2014: 777)

De hecho, como muy bien lo señala la estudiosa negra estadounidense Saidiya Hartman (2021: 209): “(...) Transcurrió mucho tiempo entre el daño y la solicitud de reparación. Pero para nosotros, lo que pasó fue lo contrario. El paso del tiempo solo aumentó el daño”. Así que ya es pasado el tiempo para que el campo de arte decorativo enfrente el desafío propuesto por bell hooks (2019: 36): “[...] de hablar de lo que no se habló”. Es por esto que es necesario en el campo de arte decorativo, como una acción de “reparación del daño”, hablar de los daños, de los robos, no solamente en el campo material, como de los territorios, fauna, flora y minerales, sino también del robo (y negación) de sistemas de conocimiento de tecnologías artísticas. No hay como cambiar el pasado, pero es posible reparar las consecuencias negativas en el presente, como la permanencia de museografías monofónicas, basadas en general en ideologías racistas. Por tanto, hace falta reparar el campo simbólico de las narrativas museográficas, pasando por la revisión de la documentación y demás etapas del trabajo museal. Es necesario, comprender e interseccionalizar los conocimientos ancestrales para construir “encrucijadas discursivas”<sup>14</sup>, que consideren otras existencias – con sus formas de ser y de estar en el mundo –, con sus principios filosóficos y conocimientos, provenientes de otras racionalidades, teorías, métodos y fundamentos científicos, como por ejemplo las ontologías y epistemologías de los pueblos originarios y sus descendencias.

Las marcas artístico-temporales de la conquista, con sus énfasis en los estilos barroco, rococó y neoclásico, en la mayoría de las veces, no dialogan horizontalmente con la producción artística arqueológica. Los museos, con algunas salvedades, no enfatizan la presencia de los pueblos tradicionales y africanos, pueblos que impusieron marcas específicas en la producción de arte colonial, de estilo europeo. Siguiendo en la perspectiva espiral, con inspiración material en los hilos en oro de la filigrana y en las palabras de Leda Martins (2021), sobre los tiempos espirales, podemos comprender que las marcas artístico-temporales coloniales pueden ser revisadas, pues, así como los calendarios, ellas:

(...) marcan y amplían la concepción de un tiempo que se dobla hacia delante y hacia atrás, simultáneamente, siempre en un proceso de prospección y retrospección (...). el tiempo puede ser experimentado ontológicamente como movimientos de reversibilidad, dilatación y contención, no linealidad, discontinuidad, contracción y relajación, simultaneidad de instancias presentes, pasadas y futuras, como experiencias ontológicas y cosmológicas cuyo principio básico del cuerpo no es el reposo (...). En las temporalidades curvas, el tiempo y la memoria son imágenes que se reflejan. (Martins, 2021: 25)

Reflexionar sobre las “temporalidades curvas”, dónde “el tiempo y la memoria son imágenes que se reflejan” nos aproximan a estrategias de enfrentamiento de “(...) la perspectiva eurocéntrica del conocimiento [que] opera como un espejo que distorsiona lo que refleja” – como muy bien marcan las palabras de Aníbal Quijano (2000: 807).

Muchas veces en las clases necesito explicar, el porqué de estos contenidos en relación a los conocimientos, establecidos jerárquicamente, sobre el arte decorativo colonial y sus gramáticas estilísticas. En estos momentos tomo como soporte intelectual los estudios de Walter Mignolo que, al analizar la exposición temporal “Espejo Negro”, del artista mexicano Pedro Lasch, nos presenta una lección de cómo enfrentar la “distorsión eurocéntrica”<sup>15</sup> (Quijano, 2000: 807), a través de una experiencia en espejos, en que podemos comprender que el proceso artístico-temporal puede ser “invertido”:

(...) el pasado maya y azteca no era el suyo. Pero es el nuestro, de todos los que vivimos en América, seamos descendientes de los habitantes originarios, de africanos forzados a radicarse aquí, o de descendencia europea de variadas especies (...). Piensas también que el barroco de Indias fue un silenciamiento de lo ‘indígena’ y la celebración de España en ‘Indias’. (...) Porque se ha invertido el proceso: ya no es Europa construyendo indígenas a partir de grandes civilizaciones, sino la memoria de las civilizaciones que vuelven, afirmándose y reduciendo a su medida la, en aquel momento, emergente civilización europea. (Mignolo, 2010: 20)

Son ejercicios de esta naturaleza, de inversión del proceso, que pueden ayudar a reestablecer diálogos con matrices culturales diversas, buscando perspectivas plurales, como una manera de ampliar la comprensión de las colecciones de alfarería y orfebrería prehispánicas, también como arte decorativo, pues este campo de estudios trata de los objetos que unen el carácter utilitario a las expresiones sensoriales y estéticas. Estas prácticas docentes vislumbran que las colecciones expresen su polifonía, que se alejen, cada vez más, de los presupuestos de la historia única, resultante de la “distorsión eurocéntrica”, como afirma Aníbal Quijano (2000: 807). Ejercicios que funcionan como posibilidad de reparación o como un modo de compensación por los daños de modelos de museografías monofónicas, que no cuestionaron la violencia de los siglos de colonización-esclavitud.



FIG. 5. Colgante que representa a un hombre estilizado<sup>16</sup>. Fonte: Archivo de la autora.

Siguiendo en las líneas espirales, tomemos como guion de nuestros caminos hacia una “cronosofía en espirales”, como sugiere Leda Martins (2021: 42), abajo [Fig. 5], como un ejemplar del apurado dominio tecnológico

y simbólico Zenú.

Este colgante está en los catálogos del Museo del Oro Zenú y del Museo del Oro de Colombia, que nos brindan como explicaciones que se complementan: “Colgante que representa a un hombre estilizado con máscara, bastones y ornamentos” (Museo del Oro Zenú, 2007: 51). Y, “Pectoral con la figura de un hombre esquematizado con bastones y adornos en espirales. Elaborado en oro por fundición a la cera perdida. Los ojos y los bastones elaborados de forma independiente fueron unidos a la figura por la técnica de la soldadura”<sup>17</sup>.

Más recientemente (2022) la página de Instagram del Museo de Oro, presenta la siguiente información, después de un viaje a la región<sup>18</sup>:

En mayo del 2022 nos fuimos para una de las zonas más biodiversas del mundo. Conocida hoy en día como el Tapón del Darién, esta zona al noroccidente del país, tiene un legado arqueológico tan rico como su majestuosa selva. ¿Será un dios cocodrilo, un hombre-murciélago o un chamán con sus atavíos rituales? ¿Qué opinan? Si bien es cierto que no podemos saber con certeza los significados que los orfebres prehispánicos le daban a estas piezas, sí podemos contarles que se trata de un ‘Colgante Darién’, y forma parte de un pequeño conjunto orfebre del Pacífico chocoano que contiene adornos antropomorfos. Fueron empleados como colgantes, algo que sabemos por las argollas de suspensión que tienen y sus evidentes huellas de uso. (...) Se distinguen por su gran tamaño y su cuidadosa elaboración, oro de alta ley, hombros en ángulo y máscara con espirales.

Aunque no esté físicamente presente en el colgante arriba, el ingenio tecnológico de la cerámica fue fundamental para su ejecución, que utilizó la técnica de la cera perdida, invento utilizado desde tiempos muy antiguos por diversos pueblos en el planeta. Técnica también conocida como vaciado a la cera perdida. Tratase de un molde de cera, generalmente de abejas, enmarcado por gruesa masa cerámica, con agujeros, que es el segundo molde, que va al horno para derretir el molde de cera, y luego, en este molde cerámico se coloca el metal fundido, que tomará la forma escultórica del primero molde, que se perdió; al final este segundo molde también se pierde.

Pese a la pérdida de los moldes en este proceso metalúrgico, la materialidad de la pieza también comprueba que para su existencia fue necesario otras tecnologías, requeridas por un conjunto de conocimientos y tareas especializadas, empezando por el control de los elementos de la naturaleza, pues era preciso conocer los suelos arcillosos, para la producción cerámica, así como era preciso conocer las plantas utilizadas por las abejas para producción de cera y dominar habilidades de la apicultura, y el control de las curas para casos de picaduras. Era también necesario el conocimiento de los ríos para la minería, de los metales y aleaciones, el dominio del fuego, la coleta de leña y producción de brasas y hornos para fundición de la cera y del metal. Además, era necesario todo un conjunto de técnicas de producción, pues el moldeado exigía escultores para un complejo proceso artístico, que incluía la producción de instrumentos y herramientas para las actividades de subir el cuerpo cerámico, fundir, recortar, martillar, cincelar y repujar metales.

La producción estaba basada en una relación estrecha entre tiempos y conocimientos no lineales, basados en la conexión presente-pasado-futuro-pasado-presente, en espirales, como llama la atención las palabras de Martins (2021: 42): una “cronosofía en espirales”, en la que los aprendizajes eran garantizados por las relaciones ancestrales:

La ancestralidad, en muchas culturas, es un concepto fundante, difundido e imbuido en todas las prácticas sociales, expresando una aprehensión del sujeto y del cosmos, en todos sus ámbitos, desde las más íntimas relaciones familiares hasta las prácticas y expresiones sociales y comunitarias más amplias y más diversificadas. (Martins, 2021: 23)

Procesos tecnológicos y artísticos que forman un importante vocabulario, que sigue siendo compartido por muchos pueblos que sobrevivieron, muchas veces subvirtiendo, las lógicas de dominación, resultantes de “(...) ecuaciones deshonestas: cristianismo = civilización; paganismo = salvajería, de las cuales solo podrían resultar consecuencias colonialistas y racistas abominables, cuyas víctimas deberían ser los



indios, los amarillos, los negros” – como analiza el estudioso martiniqués Aimé Césaire (2017). Por eso, cuando reflexionamos sobre la necesidad de descolonizar los museos de arte decorativo, pensamos en perspectivas teóricas y empíricas que consideren las evidencias del apurado dominio ontológico y epistemológico de pueblos prehispánicos en la producción tecnológica y artística y no dejarlos solamente en el pasado arqueológico. Hace falta un desplazamiento o giro ontológico y epistémico hacia la “(...) aprehensión del sujeto y del cosmos” – como nos estimulan las palabras de Leda Martins (2021:23). Esta aprehensión parte de la no objetificación como en las lógicas occidentales, parte de la no separación entre sujeto y objeto, pues en las cosmogonías o cosmologías de nuestros antepasados en este continente: “(...) tanto objetos inanimados como minerales, plantas, animales y seres humanos tienen alma y están dotados de poder espiritual y fuerza vital en cantidades variables; es decir que algunos elementos la poseen más que otros” (Casa del Alabado, 2010: 22).

## **Sueños que alimentan experiencias docentes**

[...] Estamos inmersos en el caos,  
bien lo sabes, y debemos superarlo,  
y sólo la definición arcaica de la palabra 'soñar'  
puede convertirse en nuestra salvación [...]  
Emprendiendo este tipo de sueño,  
evitamos complicarnos lo simple  
o simplificar lo complicado,  
profanando en lugar de resolver,  
y arruinando lo que debe ser reverenciado. [...].  
(Morrison, 2020: 98, énfasis de la autora).

Las palabras de la escritora negra estadounidense Toni Morrison son estimulantes para la promoción de acciones que nos lleven a vislumbrar

posibilidades efectivas para la descolonización de los museos de arte decorativo. El cuidadoso trabajo de los museos arqueológicos es un magnífico ejemplo para los museos de arte decorativo, de cómo es posible reconocer la magnitud tecnológica y artística de los pueblos prehispánicos, que nos permiten observar que las lógicas de dominación no lograron borrar sus vestigios, que los ingenios humanos del pasado siguen inspirando el presente.

En nuestra experiencia docente, más allá de la escritura de textos, producimos ejercicios didácticos museales, que no son recetas, pero sí reflexiones para soñar, como recomienda Morrison, simplificando, buscando resolver y especialmente, reverenciando memorias, pensamientos y tecnologías ancestrales, pues comprendemos que es necesario reconocer y poner en diálogo, de manera espiral, los contenidos coloniales de los museos con diferentes capas temporales, artísticas e históricas, anteriores y/o paralelas a la colonización y el tiempo presente, como forma de reparar los daños, como recomienda Hartman. Además, es necesario destacar, en estas producciones coloniales, la presencia de diversos pueblos nativos y/o esclavizados, con sus referencias ontológicas y epistemológicas, que se materializaron en importantes técnicas, transmitidas hasta la actualidad, pues, al final, como muy bien dicen las palabras de Leda Maria Martins (2021: 23): “(...) En las temporalidades curvas, tiempo y memoria son imágenes que se reflejan”.

En la escritura de este texto para el dossier “Un inventario de momentos: colecciones y conexiones con la historia del arte” – al “inventario” se sumaron las imágenes de “momentos” del pasado lejano, reflejadas en las temporalidades en espiral, tornándolas presentes en proyecciones futuras para la historia del arte – fue más un ejercicio didáctico museal para alimentar sueños posibles, en conexión espiralar con diversas capas temporales del Caribe colombiano. Ejercicio que sirve, entre otras tantas posibilidades, para mapear los efectos de las temporalidades coloniales en las sociedades postcoloniales y post-esclavitud, que siguen intentando

succionar las maneras del vivir de los pueblos originarios y africanos, cómo nos inspiran las palabras del estudioso martiniqués Malcom Ferdinand (2022: 32): “(...) el Caribe es ese centro donde la calmaría soleada fue erróneamente confundida con el paraíso, el punto fijo de una aceleración global que succiona pueblos africanos, sociedades amerindias y velas europeas”. En este “inventario de momentos” los protagonistas son los pueblos originarios y africanos, que lograron sobrevivir a los más violentos procesos de colonialidades, con sus persecuciones, subordinaciones y muertes. Pueblos que siguen nos enseñando que hay un conjunto de fuerzas ancestrales, que nos animan a seguir soñando, pese el racismo cotidiano; superando el caos y, más que todo, reverenciando nuestra gente ancestral, como inspira Toni Morrison.

## Referências

- AKOTIRENE, C. 2023. *Afroparceiros*; o podcast afro centrado. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CrQ-MSjPku/>. Acceso en: abril 2023.
- BANCO de la República. Museo del Oro. Bogotá, DC. Vienes a hacer una tarea? Material informativo.
- CASA DEL ALABADO. Museo de arte precolombino. Guía del Museo. Quito: Imprenta Mariscal, 2010.
- CASAS, F. B. de las. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. México, D.F.: Cien de México, 2015.
- CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. de Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010. Primeira reimpressão, 2017.
- FERDINAND, M. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. Trad. Letícia Mei; prefácio Angela Davis; posfácio Guilherme Moura Fagundes. São Paulo: Ubu, 2022.
- FREITAS, J. M.; MOTA, R. M. C. M. Descolonizando o olhar em arte decorativa: estudo da louça do cemitério Nosso Senhor dos Aflitos em Nazaré-Bahia-Brasil. *Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 8, n. 16, p.125-136, 2019. Disponible en: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/25057>. Acceso en: feb. 2023.
- HARTMAN, S. *Perder a mãe; uma jornada pela rota da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa, rev. téc. e posfácio Fernanda Silva e Souza. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

- HOOKS, B. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar; poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MIGNOLO, W. D. Aesthesis decolonial; Artículo de reflexión. *CALLE 14: Revista de Investigación en el campo del arte*. Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, mayo 2010. Disponible en: [https://www.academia.edu/6212291/AIESTHESIS\\_DECOLONIAL](https://www.academia.edu/6212291/AIESTHESIS_DECOLONIAL) Acceso en: feb. 2023.
- MORRISON, T. *A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MOTA, R. M. dos S. *Glossário do uso do ouro no Norte de Portugal*. Prefácio de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa. Porto: Universidade Católica Editora: CIONP; CITAR, 2011.
- MUSEO DEL ORO de Colombia. Página web: <https://www.banrepcultural.org/>. Acceso en: feb. 2023.
- MUSEO DEL ORO de Colombia. Preserva, investiga y difunde el patrimonio arqueológico colombiano. Comunidad Instagram: <https://www.instagram.com/museodeloro> Acceso en feb. 2023.
- MUSEO DEL ORO ZENÚ. Cartagena-Colombia. Banco de la República, 2007.
- MUSEO DEL ORO: patrimonio milenario de Colombia. Bogotá: Coedición Banco de la Republica; Fondo de Cultura Económica, 2007.
- QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>. Acceso en: feb. 2023.
- QUIJANO, A. Colonialidad del poder; eurocentrismo y América Latina. In: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf> Acceso en mar. 2023.
- QUINTERO AGÁMEZ, C.; VASCONCELLOS, C. de M. Museología decolonial y participativa en contexto latinoamericano: una experiencia desde la región del Darién en Colombia. In: MAGALHÃES, F.; COSTA, L. F. da; HERNÁNDEZ, F. H.; CURSINO, A. (Coords.) *Museologia e Património*, v. 9. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, 2023, p. 281-316. Disponible en: <https://www.ipleiria.pt/secs/investigacao/edicoes/> Acceso en: mayo 2023.
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SONDEREGUER, C.; MARZIALI, M. *Catálogo de morfología; Cerámica precolombina*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

## Notas

- \* Profesora titular del curso de Museología de la Universidad Federal de Bahía, Campus Salvador de Bahía, docente de las clases de arte decorativo en el curso de Museologia. Doctora en Educación. Hoja de vida: <http://lattes.cnpq.br/2522358867008495>. E-mail: [joseaniafreitas@yahoo.com.br](mailto:joseaniafreitas@yahoo.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6133-2303>.
- 1 Referencia a la obra de la profesora Leda Maria Martins (2021: 42).
  - 2 “Colosó, Sucre. Pectorales y colgantes de espirales divergentes se usaron en regiones de Panamá, el Zenú y la Sierra Nevada de Santa Marta, aunque en cada región se hicieron en aleaciones o tamaños particulares” (Museo del Oro Zenú, 2007: 19).
  - 3 Copa en arcilla, detalle del textil de la figura femenina con canasta en la cabeza. Informaciones disponibles en: <https://www.instagram.com/museodeloro/>. Acceso en: feb. 2023.
  - 4 Visión aérea de los Canales en la Depresión Momposina. Informaciones disponibles en: <https://www.instagram.com/museodeloro/> Acceso en: feb. 2023.
  - 5 Obra basada en el manuscrito original de 1542 y la adaptación de 1548.
  - 6 Museos que pertenecen a la Red de Museos del Oro del Banco de la República de Colombia.
  - 7 Dicté una conferencia en las celebraciones del 16° aniversario del Museo Tumbas Reales de Sipán.
  - 8 Cf.: (Martins, 2021: 42).
  - 9 Cf.: (Quijano, 2000: 807).
  - 10 *Ibidem*: 23.
  - 11 Cf.: (Museo del Oro de Zenú, 2007: 23).
  - 12 *Ibidem*: 23.
  - 13 Esta obra, original de 1908, fue digitalizada por Open Books. Disponible en: <https://books.openedition.org/etnograficapress/4312?lang=es#text>. Acceso en: feb. 2023.
  - 14 Con base en las palabras de Carla Akotirene (2023).
  - 15 *Ibidem*: 807.
  - 16 Fotografía de la página Instagram, que lo define como: “Colgante Darién con máscara de espirales 17 x 24 cm, Chocó, 500 D.C.-1600 D.C.”. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CnFvcAdLBpw/>. Acceso en: feb. 2023.
  - 17 *Ibidem*: 243.
  - 18 La región que hacía parte del territorio del Gran Zenú, que “(...) comprendía desde el valle del río Sinú hasta el bajo río Cauca.” (Museo del Oro Zenú, 2007: 27). En texto recientemente publicado sobre museología decolonial en esta región, la investigadora colombiana Carolina Quintero Agámez y el investigador brasileño Camilo de Mello Vasconcellos, afirman que esta región, que estaba: “(...) ubicada al oeste del golfo de Urabá y al norte de la selva tropical chochoana, esconde entre su tierra húmeda los restos de la primera ciudad que los conquistadores españoles fundaron en Tierra Firme en 1510 sobre un poblado indígena llamado Darién (...)” (Quintero Agámez; Vasconcellos 2023: 291).

Artigo submetido em maio de 2023. Aprovado em agosto de 2023.