

---

# DESAFIAR EL MUSEO

---

Compartir la autoridad como estrategia para desafiar al museo: una perspectiva congoleña.

# des-hacer instituciones

# educación en museos

por Sari Middernacht /Grupo de Trabajo de Lubumbashi<sup>1</sup>

Muchos museos en África son espacios complejos con capas de historias cargadas de colonización y construcción de la nación después de la independencia. A menudo se perfilan, por un lado, como un lugar de «alta cultura» y, por otro lado, como un lugar de objetos y exhibiciones en disputa, lo que resulta en exclusiones sociales. En el caso de la República Democrática del Congo, al igual que en otros países de África, las contradicciones de ser solo parcialmente operativas funcionando como «vida media» cuyos recursos son insuficientes y la condición del museo está marcada por el fracaso del estado; pero también señala la mayor crisis persistente de los museos africanos en todo el continente (Abungu, 2006; Arinze, 1998).

Los teóricos han participado en lo que se puede describir como un proceso continuo de revalorización de las identidades de los museos en África más allá de las ideologías occidentales inherentes y los pasados problemáticos. Hacia finales del siglo XX, la convicción de que la participación de la comunidad es la única forma de salir del «modelo impuesto por el oeste» y hacia la «relevancia local» surgió radicalmente. En este ensayo, relacionaré este discurso con la literatura crítica sobre el trabajo comunitario en los estudios internacionales de los museos para identificar algunas inquietudes generales, así como la forma en que esto se refiere a la comprensión del museo y del trabajo comunitario en el contexto del museo en el Congo.

## **Museos en el África poscolonial y su búsqueda de relevancia local**

Al mismo tiempo que los museos en Europa, América Latina y las antiguas colonias de colonos como Australia o Canadá, se han estado explorando procesos de transformación desde la década de 1970; en África, el contexto poscolonial dio lugar a

---

<sup>1</sup> Traducción y revisión Escuela de Lingüística PUCE / coordinación editorial Alejandro Cevallos (grupo de trabajo Quito)

preocupaciones existencialistas sobre sus museos. Informada por el concepto de «africanización» (Arinze 1998; Myles 1976) y de «superar el legado colonial» (Arnoldi 1999; Fogelman 2008; Mawere y Mubaya 2015), la necesidad de responder a las comunidades a las que sirve ha sido también una cuestión de enfoque central para los museos africanos con el fin de romper con estos conceptos impuestos y llegar a ser cada vez más relevantes a nivel local (Abungu, 2006; Ardouin y Arinze, 1995; Arinze, 1998; Eyo, 1994; Myles, 1976).

El practicante de museos de Ghana, Kwasi Addai Myles, sugirió a comienzos de 1976 la necesidad de «buscar formas, métodos y técnicas propias que estén más estrechamente relacionadas y sean adecuadas para sus propias condiciones» (Myles 1976: 196). Dijo que había llegado el momento para que el museo africano fuera de «mayor beneficio para sus comunidades» y reflexionó sobre el enfoque internacional centrado en el rol social de los museos. En 1981, Alpha Oumar Konaré, el entonces consultor de la UNESCO y más tarde presidente de Mali, anunció la nueva política del Museo Nacional de Mali y habló sobre el 'nacimiento' del museo como una respuesta crítica a la antigua política del museo colonial. (Arnoldi 1999: 29). La política de Konaré tuvo un impacto en todo, desde el desarrollo y diseño de un nuevo complejo de museos, para contrarrestar la arquitectura colonial, hasta la revisión de la agenda de investigación del museo y la política de colecciones, exposiciones y programación pública. La política trató temas de democratización y descentralización que abordaron cómo involucrar a más personas en el museo a través del acceso público, el uso de idiomas regionales, la consulta con representantes de personas y especialistas en culturas tradicionales y la creación de museos regionales que tendrían un compromiso local más fuerte. Una vez más, Konaré estuvo a la vanguardia de la discusión pública en 1991, una década después del «nacimiento» del museo de Malí y, posteriormente, presidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM), que inauguró el encuentro anual dedicado al museo en África con las palabras que «el tiempo era urgente para matar el modelo occidental de museo en África» (ICOM 1992).

Emmanuel Nnakenyi Arinze en *African Museums: The Challenge of Change* en 1998 dijo: «[Los museos en África] necesitan romper sus vestigios coloniales para crear museos con sede en África que respondan a sus comunidades. [...] Los africanos esperan que los museos desarrollen métodos y estrategias adecuados para interactuar con el público y crear programas innovadores que lo involucren» (Arinze, 1998: 36). Las preocupaciones expresadas en los textos sobre el cambio, el compromiso de la comunidad y la relevancia del museo hacen eco de las discusiones más amplias, las transformaciones y los cambios de paradigma para que los museos se conviertan en espacios inclusivos de diálogo y encuentro (Anderson, 2004; Golding y Modest, 2013; Knell, MacLeod, y Watson, 2007; Sandell, 2002; Witcomb, 2003). La relación entre museo y comunidad fue el tema de la reunión anual del ICOM en 1995 (ICOM 1995). También en África, las consideraciones sobre la participación de las comunidades son

un punto focal, como puede verse en el título del Consejo Internacional de Museos Africanos que se reunió en Lusaka en 1999: *Construire avec la communauté, un défi pour les musées africains* (Construir con la comunidad, un reto para los museos africanos). Después de Lusaka, se iniciaron importantes iniciativas a nivel práctico para profesionalizar el patrimonio africano y el sector de los museos, pero las expectativas sobre los aspectos más filosóficos y las orientaciones siguen sin cumplirse y el discurso continúa.

Los museos de todo el continente han intentado ser relevantes mediante la adopción de estrategias que apuntan a impulsar el desarrollo local mediante la promoción del patrimonio local y que se materializaron en un auge de iniciativas de museos basados en la comunidad, como los ecomuseos<sup>2</sup> o de gestión comunitaria (Ardouin y Arinze, 1995; Keita, 2007). Sin embargo, en «museos convencionales» (Eyo, 1994) con legados coloniales, a menudo no quedó claro cómo se reflejaron el proceso de reevaluación y las estrategias de inclusión en la práctica de los museos.

### **Segunda ola de nueva museología: socavando la autoridad del museo**

En el discurso internacional más amplio sobre el desarrollo de los museos, el proceso práctico y el impacto del reposicionamiento teórico de los museos también se reconsideraron a comienzos del siglo XXI. El «giro educativo» que había caracterizado a la nueva museología había significado en la práctica que la autoridad había estado cambiando dentro del museo<sup>3</sup> en lugar de ser cuestionada (Boast, 2011; Trofanenko, 2006). En otras palabras, después de 30 años de nueva museología, se había creado una discrepancia entre lo que los museos defendían y la implementación y el cambio reales, lo que llevó a una «segunda ola» de nueva museología desde la década de 2000 (MacDonald, 2006; Boast, 2011). El ensayo crítico del historiador y antropólogo James Clifford (1997), *Museos como zonas de contacto*, planteó posibles formas en que los museos etnográficos podrían ser relevantes. Deben abordar sus colecciones coloniales dentro del museo, así como con las comunidades que representaron, mientras que al mismo tiempo tienen en cuenta que las comunidades no son homogéneas y tienen sus

---

<sup>2</sup> La definición del ecomuseo según *Key concepts of Museology* es «una institución museal que, para el desarrollo de una comunidad, combina la conservación, la exhibición y la explicación del patrimonio cultural y natural que posee esta misma comunidad; El ecomuseo representa un entorno de vida y de trabajo en un territorio determinado, y la investigación asociada con él». (Desvallées & Maraisse, 2010: 59).

<sup>3</sup> Según Boast, la nueva museología «ha introducido un régimen en el que el educador y el gerente de mercadotecnia [...] controlan las voces de las presentaciones del museo» (Boast, 2011: 58).

propias agendas (Clifford, 1997)<sup>4</sup>. El antropólogo del museo Robin Boast (2011) exploró la «oscuridad bajo fondo» de la zona de contacto de Clifford como colaboraciones neocoloniales: Boast señala que «el museo nuevo, el museo como zona de contacto, es y sigue siendo utilizado instrumentalmente como medio de enmascaramiento mucho más asimetrías fundamentales, apropiaciones y inclinaciones» (Boast, 2011: 67). Según Boast, «el diálogo y la colaboración están en primer plano, pero la supresión definitiva del discurso de oposición siempre se efectúa» (Boast, 2011: 64). Boast propone una salida con las propias palabras de Clifford donde advirtió sobre esta aplicación restringida de la «zona de contacto» y sugirió una interpretación más comprometida: «El trabajo de contacto en un museo va más allá de la asesoramiento y la sensibilidad, aunque son muy importantes». Se convierte en una colaboración activa y «uso compartido de autoridad» (Clifford citado en Boast, 2011: 67). Boast argumenta que el museo en el siglo XX debe enfrentar su legado neocolonial más profundo y requiere que los museos «aprendan a dejar de lado sus recursos, incluso en los momentos de lograr los propósitos, para el beneficio y el uso de comunidades y agendas más allá de su conocimiento y control» (Boast, 2011: 67).

### **Prácticas colaborativas y uso compartido de autoridad: hacia un glosario**

La curaduría colaborativa, como un proceso grupal, es una práctica que se interesa en la pluralidad de voces y perspectivas, a veces en una búsqueda de unir las voces en una sola voz, a veces en una búsqueda de mantener la multivocalidad de las voces de autor (Arriola, 2009). De esta manera, se cuestiona la «autonomía sacrosanta» de una visión curatorial singular (Macdonald y Basu, 2007: 10). Se ha argumentado que poca investigación toca los aspectos curatoriales del proceso y el impacto de la práctica colaborativa (Golding y Modest, 2013: 1–3), lo que deja puntos ciegos en el entendimiento de manera muy práctica, así como sobre las responsabilidades de la experiencia que se ha incluido en el proceso lo que lleva a nuevas preguntas sobre la renuncia del autor (Bishop, 2005) o la integridad curatorial (Golding, 2013). Además, los conceptos y las teorías sobre cómo cambian los museos a través de prácticas curatoriales colectivas se desarrollan en gran medida en espacios en un contexto de politización del patrimonio cultural como los museos coloniales en antiguas metrópolis que establecen relaciones con las diásporas de las comunidades de origen de sus colecciones o en colonizadores; o como las sociedades pre-coloniales de Australia, Nueva Zelanda o Canadá que se activaron gracias al nuevo activismo indígena (Peers & Brown, 2003; Basu, 2015). El antropólogo Paul Basu se cuestiona sobre cuáles son las

---

<sup>4</sup> Las complejidades de una serie de nociones comúnmente utilizadas en los nuevos paradigmas de museos se han abordado cada vez más como: «relevancia» (Nielsen, 2015), «compromiso» (Onciul, 2013; Schorch, McCarthy y Hakiwai, 2016), «la comunidad» (Croke, 2007; Golding y Modest, 2013; Peers y Brown, 2003; Schorch, 2017; Watson, 2007), incluida la suposición problemática de que las comunidades tienden a asociarse con la democracia radical y la resistencia a la cultura dominante (Witcomb, 2003: 79).

responsabilidades para los museos sin una comunidad de grupos de presión que lo desafíe a transformar sus políticas y prácticas (Basu, 2015: 338), que es hasta ahora, el caso de la mayoría de los museos en el Congo.

La noción de «una autoridad compartida» fue acuñada por el historiador oral y público Michael Frisch en su trabajo pionero «Una autoridad compartida: ensayos sobre el oficio y el significado de la historia oral y pública» en 1990 en los Estados Unidos<sup>5</sup> (Frisch, 1990). Describe la interacción entre el historiador oral y el narrador como un proceso compartido de autoría y autoridad interpretativa. En otras palabras, tanto el historiador académico como la persona que contribuye a la comprensión histórica a través de su experiencia vivida contribuyen al desarrollo de la entrevista; ambos interpretan, orientan y deciden la generación de contenidos.

Según Frisch, los historiadores orales deben reconocer esta producción colaborativa entre la autoridad académica y la autoridad basada en la cultura o la experiencia. En su lugar, argumenta que este momento de compartir se enmascara más comúnmente en productos terminados con solo la autoridad del académico representado. Frisch sugiere que el diálogo entre diferentes bases de autoridad podría «caracterizar de manera profunda la experiencia del producto terminado» (Frisch 1990: XXIII, énfasis propio).

Según la historiadora pública australiana, Mary Hutchison, el uso compartido de autoridad en la práctica de la exhibición requiere que se preste atención tanto a la agencia de las voces curatoriales como a las de los participantes. Esta agencia y una forma de interacción igualitaria deben ser la preocupación principal en todas las etapas del proceso de producción de la exposición desde el desarrollo y la gestión de los elementos hasta su diseño y tejido. Desde esta perspectiva, no solo el resultado sino también el proceso es importante, y las interacciones deben hacerse visibles en los resultados (Hutchison, 2013: 143). Dicho de otra forma, a través de la creación colaborativa de exposiciones, Hutchison defiende un cambio de la "voz museológica" autoritaria, a menudo anónima e institucional en las exposiciones históricas culturales hacia una actitud transparente y más democrática que se hace perceptible en la exposición misma. Además, lo que la autoridad compartida en la práctica de la exposición colaborativa hace con tanta fuerza, argumenta, es hacer visible la voz de cada participante individual en lugar de una representación abstracta de «la comunidad» al mostrar «la complejidad personal y lo que revela en contraste con la simplicidad representativa y lo que oculta» (Hutchison, 2013: 145).

---

<sup>5</sup> Por historia oral se entiende el proceso de investigación histórica a través de entrevistas con informantes. La historia pública es la disciplina donde la historia, y en el contexto del trabajo de Frisch específicamente la historia oral, se usa públicamente; como en el desarrollo de una exposición de historia, un libro de historia popular, un programa público, un documental. La historia pública como disciplina se profesionalizó a finales de la década de 1970, primero en los Estados Unidos y Canadá, Nueva Zelanda y Australia.

El uso compartido de autoridad en esta perspectiva es una herramienta útil para entender cómo la «voz no escuchada» se puede llevar de manera efectiva dentro del espacio del museo y, al mismo tiempo, cómo se desempeña la autoridad en los procesos de exhibición. Al mismo tiempo, habla sobre el llamado de Clifford para compartir la autoridad en instituciones donde las «relaciones asimétricas de poder» están en acción (Clifford, 1997: 191–92).

La pregunta ahora es si la autoridad compartida en el proceso se puede definir como el uso compartido de autoridad, como lo ha pedido Clifford (Clifford, 1997: 191–92), que es principalmente el entendimiento que se ha recogido en los museos que se refieren a esta noción. Se puede notar una tendencia a referirse a la frase resonante de Frisch, usando «autoridad compartida», pero en realidad la comprensión de compartir la autoridad como una práctica de esfuerzos de colaboración a largo plazo se encuentra más cerca de la de James Clifford. Cuando esta reflexión se introduce en la práctica de la exhibición, parece haber una limitación en el concepto para la autoridad compartida cuya exposición irá más allá del reconocimiento, pero debe activarse primero al reunir a las personas en una práctica colaborativa (de la misma manera que la historia oral como enfoque es una disciplina colaborativa invitando a los informantes a las entrevistas), lo que se denominaría como el uso compartido de autoridad. Dicho brevemente, para que ocurra el uso compartido de autoridad, primero se debe compartir la práctica. Sin embargo, en cada paso en el proyecto de realización de exposiciones, al contrario de la entrevista en la historia oral, es un momento en sí mismo y se puede decidir si está sucediendo en un enfoque compartido o no. Compartir, en otras palabras, se puede activar y desactivar. ¿Qué dice esto entonces sobre la autoría y la autoridad? A pesar de que la autoridad compartida tiene limitaciones cuando se aplica al trabajo práctico de exhibición, ofrece algunos enfoques valiosos para el trabajo colaborativo y, a la vez, algunas formas clave para señalar sus propias limitaciones.

Christina Kreps, una antropóloga estadounidense que se especializa en modelos de museos interculturales, habla sobre la «mentalidad de museo» cuando señala que las personas en contextos no occidentales interactúan con sus museos de acuerdo con sus «propios medios de interpretación y apropiación de conceptos museológicos para que encajen en sus propios patrones culturales» (Kreps, 2003: 42). Kreps desarrolla la idea aún más en la noción de «museología apropiada», un «enfoque de abajo hacia arriba que se basa en la comunidad que combina el conocimiento y los recursos locales con los del trabajo profesional de museos para satisfacer mejor las necesidades e intereses de un museo en particular y su comunidad» (Kreps 2008: 23).

### **Autoridad compartida en el contexto del museo africano**

La noción de autoridad compartida se cuestiona en el contexto del museo africano en una serie de preguntas: ¿cómo se aplica la autoridad compartida a un contexto donde

**¿cómo se aplica la autoridad compartida a un contexto donde el museo ocupa una posición de autoridad cultural, pero en la práctica, el museo carece de agencia en sus misiones y operaciones ? ¿Qué significa la autoridad compartida en el proceso paso a paso de hacer exposiciones en colaboración?**

el museo ocupa una posición de autoridad cultural, pero en la práctica, el museo carece de agencia en sus misiones y operaciones ? ¿Qué significa la autoridad compartida en el proceso paso a paso de hacer exposiciones en colaboración? ¿Cómo puede la autoridad compartida contribuir a una mayor comprensión de la mentalidad de museo de Kreps y la museología apropiada?

En mi investigación «De la conservación colectiva a compartir la autoridad curatorial: prácticas colaborativas como estrategias de democratización en la exposición en Lubumbashi, República Democrática del Congo», analizo los conceptos del curaduría colectiva y la autoridad compartida en la realización de exposiciones en relación con dos estudios de caso: Ukumbusho (2000) y Waza Chumba Wazi (2014) en los que resumiré aquí para ilustrar la aplicación práctica de la autoridad compartida en el contexto de la exhibición en el Congo. El primero, Ukumbusho, que significa «memoria» en swahili, fue la primera iteración del proyecto de investigación de historia oral y pública de la Universidad de Lubumbashi llamado *Mémoires de Lubumbashi*<sup>6</sup>. El segundo, Waza Chumba Wazi, Swahili para «imaginar la habitación vacía», fue una exposición del centro de arte contemporáneo Waza de Lubumbashi. Lo que Ukumbusho y Waza Chumba Wazi tienen en común

es que emplearon estrategias aplicadas de prácticas colaborativas (reuniendo a investigadores, artistas, participantes de la comunidad y profesionales de la cultura) y producción de conocimiento colectivo (como recopilar historias de vida, testimonios y objetos relacionados con la cultura popular). Los dos proyectos de arte y patrimonio basados en la comunidad se llevaron a cabo en asociación con el Museo Nacional de Lubumbashi (Musée National de Lubumbashi, MNL) y, por lo tanto, proporcionan un marco adecuado para examinar la forma en que los más pequeños proyectos experimentales abordan en los aspectos del trabajo de los museos.

---

<sup>6</sup> Como proyecto en curso, *Mémoires de Lubumbashi*, desde el 2000 ha organizado cinco ediciones sobre temas relacionados con la historia industrial de la ciudad que culminaron en actividades públicas, publicaciones y exposiciones. Las iteraciones consisten en un componente de investigación y una forma de restitución al público con actividades, mesas redondas, presentaciones, una exposición y una publicación posterior.

Si bien los estudios de caso de Ukumbusho y Waza Chumba Wazi no se iniciaron con «autoridad compartida» como punto de partida, ni fue un objetivo de ninguno de los proyectos. La investigación adoptó un marco teórico de autoridad compartida del que se puede examinar su práctica colectiva. Este marco se usó como una herramienta analítica para una mejor comprensión y una sugerencia como una herramienta operativa para un enfoque más eficiente de las prácticas colectivas. Su objetivo es aclarar los momentos de tensión en proyectos colaborativos, entre intenciones y aspectos prácticos; y de la misma manera, proponer un modelo de trabajo efectivo para un enfoque alternativo.

### **Ukumbusho / Mémoires de Lubumbashi**

El objetivo del proyecto de historia oral, Mémoires de Lubumbashi, era presentar en el MNL la investigación realizada por la Universidad de Lubumbashi (UNILU) sobre la memoria de la historia reciente y la vida urbana diaria en la ciudad minera de Lubumbashi. El proyecto involucró instituciones internacionales de investigación cuyos académicos estuvieron presentes durante el evento. Los socios locales incluyen investigadores universitarios, artistas, músicos y actores. El proyecto emitió una colección de objetos vinculados a la cultura popular de la ciudad que ahora es parte de la colección del museo.

El núcleo de la investigación para el Ukumbusho consistió en el trabajo de campo a través de entrevistas y recolección. Se pidió a una selección de personas que compartieran sus «cuentas reales» (récits de vie) y que trajeran un objeto de memoria que comentaron con un testimonio. Donatien Dibwe Mwembu, uno de los profesores involucrados, considera a la población como co-creadores de la historia, poseedores de la historia (détentrice de l'histoire) y propietarios del patrimonio cultural. Los informantes del proyecto, para los «intelectuales populares» de la diabetes (intellectuels populaires), son las personas que tienen conocimiento por experiencia, su propia experiencia de vida, pero también experiencia indirecta como poseedores de la memoria colectiva. Para Dibwe Mwembu, el enfoque rediseña las omisiones que se pueden observar en la historia escrita de Lubumbashi y el Congo en general, –en su mayoría escritas por no africanos –y para «completar» la perspectiva africana.

La exposición Ukumbusho aplicó una práctica de visualización multivocal donde la experiencia distinta se puso como evidencia en un mismo nivel, pero el uso compartido de autoridad no se extendió al proceso de la exhibición en sí. El aspecto colaborativo del proyecto continuó como una organización separada de las múltiples tareas y se mantuvo más en la etapa de reunir diferentes expertos dentro del proyecto. El enfoque colectivo de Ukumbusho es un proyecto de historia oral y pública en términos de generar una colección de resultados académicos individuales, pero no como una



iniciativa que genere cambios dentro de la sociedad o dentro del museo en donde se requieren prácticas de colaboración durante todo el proceso. El análisis de este proyecto de historia oral y pública en Lubumbashi a través del alcance de la autoridad compartida reveló cuán efectivo ha sido cuando se aplicó a la reescritura de la historia africana y las hegemonías desafiantes a nivel global, pero no desafía automáticamente las hegemonías y desigualdades a nivel local.

#### Waza Chumba Wazi / Cuarto de Revolución

El proyecto de exhibición Waza Chumba Wazi, organizado en 2014 por Art Center Wave en Lubumbashi, formó parte de un proyecto más amplio que exploró las prácticas artísticas participativas, llamado Cuarto de Revolución (Revolution Room)<sup>7</sup>. El proyecto se basa en el proyecto 2000, Ukumbush, revisando sus métodos de investigación y la colección física. Waza Chumba Wazi y Cuarto de Revolución se basan en teorías y prácticas de los métodos de arte contemporáneo y se han concebido como proyectos centrados en procesos colaborativos y experimentales. Según el centro de arte, el museo en el contexto africano no da expresión a la vida artística y cultural de las sociedades involucradas en procesos de cambio rápido y complejo. A través del proyecto, se quería cuestionar si una infraestructura cultural basada en edificios y construcciones físicas tiene la agilidad potencial para hacerlo, y si todo el concepto de infraestructura cultural se debe volver a concebir de manera predestinada en personas y redes continuando con el concepto resonante urbanistas de AbdouMaliq Simones de «personas como infraestructura» y quería proponer un proyecto que pretende explorar formas en que los museos pueden proyectarse con mayor fuerza e imaginación en el ámbito público a través de un mayor y más profundo compromiso con la invisible (pero en cierto sentido, más «real») infraestructura cultural constituida por redes, relaciones y estructuras sociales.

La idea de Waza Chumba Wazi como un proyecto de exhibición en las afueras del museo tradicional surgió de este deseo de salir de la infraestructura cultural y entrar a «personas y redes». Se alquiló una casa vacía en "Cité Gécamines", un barrio popular en Lubumbashi, y durante todo un mes se transformó en un lugar de reunión, un espacio de exposición y un sitio para eventos. Waza chumba wazi o «imagina una habitación vacía» fue una invitación a los miembros de una comunidad particular de ex trabajadores de la compañía minera nacional para llenar el lugar, física e imaginativamente, a través de sus cuerpos, recuerdos, palabras y objetos. Fue un llamado a nuevas interpretaciones de la historia donde pudieran existir subjetividades.

---

<sup>7</sup> Un proyecto conjunto entre VANSÁ (Visual Arts Network of South Africa) y Waza, Revolution Room investigó, de 2013 a 2016, cómo los artistas y residentes crean y asumen la responsabilidad colectiva de proyectos creativos que median y reflejan las preocupaciones de las personas (publicación de Revolution Room, 2017). Se centró en tres lugares de la República Democrática del Congo (Lubumbashi, Fungurume y Moba) y en la ciudad de Cosmo, un desarrollo urbano en las afueras de la ciudad de Johannesburgo, Sudáfrica. Para el enfoque de esta investigación, solo se toma en cuenta la sección de Lubumbashi.

El proceso consistió ciertamente en familiarizarse con el patrimonio y la práctica cultural y en crear una especie de alfabetización en el trabajo de museo o en la mentalidad de museo, pero también se trató de establecer relaciones, dentro y entre las comunidades participantes. La casa funcionó primero como un espacio doméstico, y más tarde como el espacio de exposición y lugar de eventos públicos. Una vez que se instaló la exposición, se invitó a las personas a compartir sus historias de vida. Como el urbanista francés, Tristan Guilloux, quien participó en el proyecto, señaló: esta estrategia de separar el proyecto de las instituciones culturales tradicionales ubicadas en el centro de la ciudad como MNL, pero también del Centro de Arte de Waza, y crear el proyecto en barrio popular constituía un tipo de medida espacial. Esto demostró el deseo de revivir la memoria de los residentes de una manera más efectiva que en los espacios de memoria clásicos como los museos, al tiempo que produce y refleja un enfoque artístico que se involucra más con los residentes de lo que hubiera sido posible en un contexto de centro de arte típico (Guilloux, 2017: 52–53).

El proyecto también se comprometió con la comprensión tradicional del trabajo del museo. Una actividad preparatoria clave para la realización de la exposición en la casa consistió en una visita a MNL, para algunos, fue su primera visita. Después de los espacios públicos, el grupo subió a los almacenes para ver la colección Ukumbusho. Donatien Dibwe dia Mwembu también estuvo presente, y para él esto fue un redescubrimiento de los objetos después de más de una década. Los miembros del grupo comenzaron a comentar sobre los objetos y espontáneamente tomaron la decisión de grabar estas conversaciones de manera más formal como testimonios: todos escogieron un objeto de la colección y lo comentaron; a través de esta revisión de la colección y la metodología de Ukumbusho (la captura de historias suscitadas por los objetos), se agregó una nueva capa de interpretación a la colección. El momento se hizo muy poderoso e inesperadamente también fotogénico y se convirtió en una sesión fotográfica de cada miembro del grupo con un objeto de colección: el material que surgió de este momento improvisado finalmente serían los objetos de exhibición fundamentales en la casa de Gécamines.

El proyecto artístico Waza Chumba Wazi puntualizó la intención de compartir el uso de autoridad a lo largo de su proceso, pero para la exhibición, el uso compartido de autoridad no fue reconocida, con solo la voz de la experiencia vivida en exhibición; a pesar de que los curadores tomaron las decisiones finales con respecto al contenido y la presentación, su voz fue retenida. Para los participantes del grupo, el hecho de que fueron excluidos durante las últimas etapas del proyecto y «descubrió» la exposición final en el evento de apertura no fue un problema. «Chacun son domaine» (Todos, la experiencia de él o ella), escuché varias veces durante las entrevistas de mi investigación. Sin embargo, cuando intenté averiguar si les hubiera gustado participar si los profesionales hubieran compartido sus conocimientos (al mostrar, por ejemplo, fotografías de los diseños de exposiciones), todos estuvieron de acuerdo en que sería

bueno hacerlo juntos. El uso compartido de la autoridad, en otras palabras, no tiene que estar ni en un extremo ni en otro. Como señaló Frisch (2011), compartir autoridad no se trata de «dejar ir» a la autoridad o experiencia, sino de poner experiencia distinta en el diálogo. Como lo dice la curadora del museo, Trudy Nicks (Nicks, 2003), los cambios en el trabajo curatorial a nivel de la gestión conjunta y las necesidades de propiedad compartida tienen implicaciones de tiempo y presupuesto. Para el taller de Waza Chumba Wazi, esta idea vino con la experiencia. Sin embargo, realizar todos los pasos del proceso de forma colectiva en momentos compartidos –incluso si se puede considerar como un ejercicio creativo, tampoco es de lo que se trata la autoridad compartida. Más que una técnica imperativa se trata de una actitud de desmitificar la producción de conocimiento a lo largo del proceso. Como iniciativa de un centro de arte conectado con la escena artística contemporánea global, Waza produjo y firmó una exhibición «de bases pero artística contemporánea» que habló al mismo tiempo con una audiencia local.

## 6. Conclusión

Ukumbusho y Waza Chumba Wazi, ambos proyectos de colaboración basados en prácticas de historia oral, pretenden contribuir a la creación de la historia congoleña y la memoria colectiva a través de su producción de conocimiento y prácticas expositivas. Al ampliar la noción de autoridad compartida en todas las complejidades de la práctica; mi lectura de cómo se han manejado los diferentes aspectos de un proyecto, desde las formas en que se hacen visibles las distintas contribuciones en la producción de conocimiento, hasta el cuestionamiento práctico y filosófico de la capacidad de compartir en cada uno de los pasos del camino –se hizo más multifacético. El análisis de las experiencias en Lubumbashi ha explorado el potencial de introducir las metodologías de proyectos más pequeños y experimentales de una universidad y un centro de arte en práctica de los museos. Se reveló principalmente cuellos de botella, pero también mostraba el comienzo de las posibilidades.

Este último resultado nos lleva a hacer una consideración final sobre la autoridad compartida en el nivel de la institución del museo. Se refleja a través del lente de la autoridad compartida permite una reconsideración de lo que significa la autoridad del museo en el contexto del Congo. Sostiene la necesidad y el potencial de las colaboraciones a nivel institucional y comienza a reflejar cómo los proyectos de colaboración reúnen a los diferentes expertos de las instituciones y cómo se pueden establecer un diálogo. La historia de MNL, debido a su concepto y arquitectura, la definió como un museo occidental, pero no funciona de la misma manera que un museo en el oeste. La relación entre MNL y las comunidades de Lubumbashi es compleja, pero potencialmente vibrante. Sin embargo, la brecha entre el museo y las comunidades es grande; definida por los legados coloniales y los escasos recursos financieros y humanos de MNL, a pesar del interés latente de los Lushois. Las consecuencias de estas complejidades crean el contexto específico en el que MNL tiene que navegar. La

noción de autoridad compartida crea perspectivas donde el discurso sobre la democratización y descolonización de los museos en África a menudo se ha estancado en teorías e intenciones y ha resultado en la aceptación ingenua o lacónica de una situación, en lugar del desarrollo de soluciones prácticas. Tales como las estrategias de autoridad compartida podrían ser una manera eficiente de crear nuevos caminos de democratización de las prácticas de los museos poscoloniales africanos.

## Referencias

- Abungu, George H. Okello. 2006. "Africa and Its Museums: Changing of Pathways?" Pp. 386–93 in *Art and Cultural Heritage: Law, Policy, and Practice*, edited by B. T. Hoffman. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Anderson, Gail, ed. 2004. *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek, Calif: AltaMira Press.
- Ardouin, Claude Daniel and E. N. Arinze, eds. 1995. *Museums & the Community in West Africa*. Washington: London: Smithsonian Institution Press; J. Currey.
- Arinze, Emmanuel Nnakenyi. 1998. "African Museums: The Challenge of Change." *Museum International* 50(1):31–37.
- Arnoldi, Mary Jo. 1999. "Overcoming a Colonial Legacy: The New National Museum in Mali: 1976 to the Present." *Museum Anthropology* 22(3):28–40.
- Arriola, Magali. 2009. "Towards A Ghostly Agency: A Few Speculations on Collaborative and Collective Curating." *Manifesta Journal around Curatorial Practice* 8:21–31.
- Basu, Paul. 2015. "Reanimating Cultural Heritage: Digital Curation, Knowledge Networks and Social Transformation in Sierra Leone." Pp. 337–64 in *Museums in Transformation: Dynamics of Democratization and Decolonization*, *The International Handbooks of Museum Studies*, edited by A. E. Coombes and R. B. Phillips. Chichester, West Sussex: Wiley/Blackwell.
- Bishop, Claire. 2005. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents." *Artforum* 44(6):178–83.
- Boast, Robin. 2011. "Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited." *Museum Anthropology* 34(1):56–70.
- Clifford, James. 1997. "Museums as Contact Zones." Pp. 189–219 in *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard: Harvard University Press.
- Crooke, Elizabeth M. 2007. *Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges*. London; New York: Routledge.
- Desvallées, André and François Mairesse, eds. 2010. *Key Concepts of Museology*. Paris: Armand Colin.
- Eyo, Ekpo. 1994. "Conventional Museums and the Quest for Relevance in Africa." *History in Africa* 21:325–37.
- Fogelman, Arianna. 2008. "Colonial Legacy in African Museology: The Case of the Ghana National Museum." *Museum Anthropology* 31(1):19–27.

Frisch, Michael. 1990. *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. Albany: State University of New York Press.

Frisch, Michael. 2011. "From a Shared Authority to the Digital Kitchen, and Back." Pp. 126–37 in *Letting go? Sharing Historical Authority in a User-Generated world*, edited by B. Adair, B. Filene, and L. Koloski. Philadelphia: The Pew Center for Arts & Heritage.

Golding, Viv. 2013. "Collaborative Museums. Curators, Communities, Collections." Pp. 13–31 in *Museums and communities: curators, collections and collaboration*. London; New York: Bloomsbury.

Golding, Vivian and Wayne Modest. 2013. *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*. London; New York: Bloomsbury.

Guilloux, Tristan. 2017. "Inventing Everyday Life in Clt  Gécamines: Immersion and Distance in a Collaborative Artistic Project." Pp. 52–63 in *Revolution Room*, edited by VANSAs and Waza Centre d'art de Lubumbashi. Johannesburg/Lubumbashi: VANSAs and Waza.

Hutchison, Mary. 2013. "'Shared Authority'. Collaboration, Curatorial Voice, and Exhibition Design in Canberra, Australia." Pp. 143–62 in *Museums and communities: curators, collections and collaboration*. London; New York: Bloomsbury.

ICOM. 1992. "ICOM and Africa: Results of the Encounters 'What Museums for Africa? Heritage in the Future', Benin, Ghana, Togo, 18-23 November 1991." *Nouvelles de l'ICOM* 45(2).

ICOM. 1995. *Museum and Community*. Stavanger, Norway.

Keita, Daouda. 2007. "Les Banques Culturelles Au Mali: Une Nouvelle Initiative de Sauvegarde Du Patrimoine Culturel et de Développement Des Communautés." Pp. 117–28 in *Afrique: musées et patrimoines pour quels publics?*, edited by A.-M. Bouttiaux. Musée royal de l'Afrique centrale; Culture lab; Karthala.

Knell, Simon J., Suzanne MacLeod, and Sheila Watson. 2007. *Museum Revolutions: How Museums Change and Are Changed*. Routledge.

Kreps, Christina F. 2008. "Appropriate Museology in Theory and Practice." *Museum Management and Curatorship* 23(1):23–41.

Kreps, Christina F. 2003. *Liberating Culture: Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*. London; New York: Routledge.

Macdonald, Sharon, ed. 2006. *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA: Blackwell Pub.

Macdonald, Sharon and Paul Basu, eds. 2007. *Exhibition Experiments*. Malden, MA: Blackwell Pub.

Mawere, Munyaradzi and Tapuwa R. Mubaya. 2015. "'A Shadow That Refuses to Leave': The Enduring Legacy of Colonialism in Zimbabwean Museum Governance." Pp. 137–62 in *African museums in the making: reflections on the politics of material and public culture in Zimbabwe*. Bamenda, Cameroon: Langaa RPCIG. Retrieved December 15, 2016 (<http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=2051158>).

Myles, Kwasi. 1976. "Museum Development in African Countries." *Museum International* 28(4): 196–202.

Nicks, Trudy. 2003. "Museums and Contact Work: Introduction." Pp. 19–27 in *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*, edited by L. Peers and A. K. Brown. London; New York: Routledge.

Nielsen, Jane K. 2015. "The Relevant Museum: Defining Relevance in Museological Practices." *Museum Management and Curatorship* 30(5):364–78.

Onciul, Bryony. 2013. "Community Engagement, Curatorial Practice, and Museum Ethos in Alberta, Canada." Pp. 79–97 in *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, edited by V. Golding and W. Modest. London ; New York: Bloomsbury.

Peers, Laura L. and Alison K. Brown, eds. 2003. *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*. London ; New York: Routledge.

Sandell, Richard. 2002. *Museums, Society, Inequality*. London ; New York: Routledge.

Schorch, Philipp. 2017. "Assembling Communities: Curatorial Practices, Material Cultures, and Meanings." Pp. 31–46 in *Engaging Heritage, Engaging Communities, Heritage Matters*, edited by B. Onciul, M. L. Stefano, and S. Hawke. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press.

Schorch, Philipp, Conal McCarthy, and Arapata Hakiwai. 2016. "Globalizing Māori Museology: Reconceptualizing Engagement, Knowledge, and Virtuality through Mana Taonga." *Museum Anthropology* 39(1):48–69.

Trofanenko, B. 2006. "Interrupting the Gaze: On Reconsidering Authority in the Museum." *Journal of Curriculum Studies* 38(1):49–65.

VANSA and Waza Centre d'art de Lubumbashi, eds. 2017. *Revolution Room*. Johannesburg/Lubumbashi: VANSAs and Waza.

Watson, Sheila. 2007. "History Museums, Community Identities and a Sense of Place: Rewriting Histories." Pp. 160–72 in *Museum Revolutions: how museums change and are changed*, edited by S. J. Knell, S. MacLeod, and S. Watson. London: Routledge.

Witcomb, Andrea. 2003. *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. London ; New York: Routledge.