

**PENSAR EL PATRIMONIO
AFRODIASPÓRICO EN LOS MUSEOS
CHILENOS.
PERSPECTIVAS SOBRE LA PUESTA
EN ORDEN Y LA PUESTA EN
ESCENA DE OBJETOS Y CUERPOS
DECOLONIZADOS¹**

**THINKING AFRODIASPORIC HERITAGE IN CHILEAN MUSEUMS.
PERSPECTIVES ON THE ARRANGEMENT AND STAGING OF
DECOLONIZED OBJECTS AND BODIES**

JAVIERA CARMONA JIMÉNEZ

Universidad de Tarapacá
Departamento de Antropología
Campus Saucache, Arica, Chile
jcarmona.edu@gmail.com

RESUMEN

La cultura material y las visualidades ligadas al componente afrodescendiente de los museos estatales y universitarios

¹ Este artículo se escribió en el marco del proyecto de investigación financiado por ANID/Fondecyt de iniciación 11220055, aún en curso.

de Chile persisten en su invisibilización para la sociedad en general debido a las prácticas museológicas disociadas de los ámbitos de la reflexión sobre la desigualdad estructural racializada (activismos, academia y políticas públicas). Se caracterizan los patrimonios afrodiaspóricos disponibles en los museos públicos chilenos en diálogo con las tendencias decolonizadoras en los museos occidentales para luego ofrecer un mapeo inicial de las piezas que componen este patrimonio, que cuestionan el modelo teórico hispano-indígena que guía el orden clasificatorio y el complejo expositivo de los museos cuando la problemática categoría afroindígena cobra protagonismo.

PALABRAS CLAVE: patrimonio afrochileno, museos, decolonialización, cultura material, visualidades.

ABSTRACT

The material culture and visualities of Afro-descendant component of state and university museums in Chile persist in their invisibility to society as a whole due to museological practices dissociated from the spheres of reflection on racialized structural inequality (activism, academia and public policies). Afro-diasporic heritages in Chilean public museums are characterized from the dialogue with decolonizing tendencies that are emerging in Western museums. In order to offer a first mapping of the pieces that compose this heritage, we discuss Hispanic-indigenous theoretical model that orients the classificatory order and the exhibition complex of museums when the problematic Afro-indigenous category becomes protagonist.

KEYWORDS: Afro-Indigenous Heritage, Museums, Decolonialization, Material Culture, Visualities.

Recibido: 15/06/2023

Aceptado: 05/09/2023

El estudio del pasado y la cultura de las poblaciones de ascendencia africana en Chile, así como la investigación sobre los actuales descendientes que viven en nuestro país, son los dos ámbitos de los estudios afrodescendientes que espontáneamente convergen en los museos, aunque la cultura material y las visualidades enlazadas a este campo tengan una existencia fantasmal en los registros de las colecciones, catálogos y exposiciones permanentes del país. Se trata de diversas piezas invisibilizadas por las prácticas museológicas, desconocidas para la mayor parte de la sociedad –incluidos los afroactivismos–, y disociadas también del creciente conocimiento científico sobre las experiencias afrodiaspóricas en Chile –entendidas como las vivencias individuales y colectivas derivadas del movimiento voluntario e involuntario de personas de origen africano y sus descendientes por diversas partes del mundo– y la consecuente dispersión de objetos, especies botánicas y zoológicas, imaginarios, tradiciones, símbolos, entre otros, todos ligados de un modo u otro con los desplazamientos ocasionados por la acción colonialista.

La finalidad de este artículo es caracterizar los patrimonios afrodiaspóricos disponibles en los museos estatales y universitarios chilenos en un contexto mayor que establece el esfuerzo decolonizador de los museos occidentales, orientado a producir mayor conocimiento, difundirlo más extensamente y conferirle profundidad y amplitud a las narrativas homogeneizantes de la identidad nacional para que sean más inclusivas.

La decolonización puede entenderse como el proceso de reconocimiento de las circunstancias históricas y coloniales bajo las que se formaron o adquirieron las colecciones, lo que implica apuntar a la ideología y eurocentrismo de la museología occidental en términos conceptuales, discursivos y de las prácticas regulares, como también la apertura hacia el reconocimiento e incorporación de otras voces y perspectivas diversas, y, en última instancia, a la transformación del museo mediante un análisis crítico sostenido que deriva en acciones concretas (Kreps 72). En suma, la decolonización de los museos impulsa la adopción de prácticas profesionales basadas en una ética relacional (Bertin 43).

Si bien la devolución de bienes culturales –que pone al descubierto un conjunto de prácticas y sus alcances políticos– ha sido desde 1973 uno de los aspectos más visibles y discutidos sobre la descolonización de los museos, revelando una vertiente del debate global en el seno de las Naciones Unidas (Savoy 29), hay otras materias comprometidas referidas a la propiedad, el control y el poder (Bergeron y Rivet 21). Es así que hay una amplia diversidad en el tratamiento y cuestionamiento que los museos realizan sobre la colonialidad de sus colecciones; una de las centrales es el ejercicio reflexivo desde las teorías críticas acerca de las estructuras de poder que actualmente subyacen a la producción de conocimiento de la que participan estas instituciones y que se expresa en políticas y prácticas museológicas. Para el caso chileno, se trataría también de trazar y cartografiar las diferentes y nuevas formas para pensar el patrimonio afrodiáspórico disponible en el sistema museal estatal, tanto desde la puesta en orden como la representación de este pasado o puesta en escena, patrimonio que sitúa a Chile entre las experiencias africanas y afrodescendientes a escala global, como también regional (lo afrolatinoamericano) e interpela el contexto local (lo afrochileno). Es así que esta posibilidad de lectura crítica de las colecciones en Chile sobre África y Afrolatinoamérica no solo abre la posibilidad de sensibilizar históricamente sobre el proceso por el que se reunieron las piezas y cómo se adquirieron, sino también reconsiderar el criterio con el que fueron interpretadas, clasificadas y guardadas en los depósitos, muchas de ellas nunca exhibidas.

Es así que la construcción de una agenda de los museos chilenos sobre la cuestión afrodiáspórica permite abrir las siguientes interrogantes, que además persisten en los debates al interior del Comité Internacional para la Museología (ICOM, sigla en inglés) en el marco de la preocupación aún no resuelta del reconocimiento de las culturas de los pueblos originarios en los museos occidentales y que se superpone a la cuestión afrodiáspórica: ¿qué lugar tienen los patrimonios afrodiáspóricos en las colecciones de los museos chilenos y en sus exposiciones y narrativas integradoras sobre la nación?, ¿cuál es el límite de la decolonización en los museos chilenos referido al componente afro e indígena?, ¿con quién y cómo deben trabajar

los museos sobre la toma de decisiones respecto de sus exposiciones sobre la diáspora africana en Chile?, ¿es efectivamente factible para los museos chilenos abordar el pasado y futuro de las naciones y comunidades desde el diálogo crítico?, ¿cuál es la responsabilidad de los museos chilenos frente a las tendencias internacionales o los vientos globales decolonizadores que soplan sobre los “museos universalitas” con colecciones enciclopédicas?, ¿es necesario que los afroactivismos chilenos adopten acciones más decididas para la toma de conciencia sobre la decolonización en los museos, así como el Estado y las universidades?, ¿cómo deben abordar los museos la reflexión sobre el componente afroindígena o fromestizo en Chile?, ¿cómo pueden participar los museos de la hibridación y mezcla que produce la migración afrolatinoamericana en Chile y fomentar el encuentro entre pueblos y culturas desde una interculturalidad creativa?, ¿cuáles son las interpretaciones que deben hacer los museos sobre las diversas comunidades afrodescendientes que participan de la cultura nacional?, ¿pueden los museos chilenos abordar estos patrimonios desde un punto de vista relacional y menos desde la pertenencia sobre la que se plantea la devolución de los objetos? y, finalmente, ¿la decolonización de los museos solo se remite a las estructuras de conocimiento y poder coloniales y no a las del presente que apuntan a los espacios lingüísticos dominantes, la difusión de la investigación y la relación con el mercado? Son muchas las preguntas abiertas.

Este artículo se inicia con la exposición del lugar de Chile en los campos sociales transnacionales asociados a la decolonización de los patrimonios afrodiaspóricos para luego presentar algunos aspectos referidos a la formación de estas colecciones en Chile en su puesta en orden y en escena como complejo exhibicionario. Se expone la trama global del sistema del arte tribal en la que tempranamente se inserta Chile con las colecciones de piezas provenientes de África, con lo que se establece un punto de referencia para abordar inicialmente los elementos que podrían considerarse patrimonios afrochilenos en una selección de museos públicos del país. Como corolario, los patrimonios afrodiaspóricos (chilenos o de origen africano) comparten la dificultad (e imponen el desafío) de conciliar en los museos este pasado difícil de violencias, articulando el devenir histórico de las comunidades y

el carácter subjetivo de la experiencia estética inherente a la cultura material afrodiaspórica junto a la deconstrucción del modelo teórico dual hispano-indígena en crisis ante la presencia de lo afro².

I. LA TRAMA GLOBAL DEL PATRIMONIO AFRICANO EN CHILE

En 2013 se realizó la exposición “África. Obras de Arte del Museo Etnológico de Berlín”, en el Centro Cultural de La Moneda (Santiago) con más de 180 piezas provenientes de Angola, Congo, Tanzania, Camerún, Gabón, Mozambique, Zambia, Sudáfrica, Zimbabwe, Malawi, Nigeria y Ghana, presentadas en Chile para ofrecer la mirada renovada del arte africano, que se centra en el valor estético de las creaciones como obras de arte en el contexto internacional, superando las etiquetas tradicionales que situaron estos objetos entre lo primitivo, tribal y mágico (CCLM). Este desplazamiento en la valoración tuvo su génesis en el debate que hubo en París entre 1920 y 1930, que confrontó las valoraciones estéticas y el aprecio de principios formales impulsado por los artistas de las vanguardias, frente al carácter etnográfico de los objetos africanos asociados a conceptos disciplinares antropológicos-etnológicos como primitivismo, fetiches, ídolos (Carmona 51). El giro estético europeo para aproximarse a las piezas africanas tampoco fue una propuesta completamente nueva en Chile, pues en septiembre de 1930 se presentó “Arte negro africano de distinta épocas” en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), con 19 esculturas de la colección de 32 piezas africanas de Vicente Huidobro compradas en París entre 1920 y

² Se accedió a la información sobre las colecciones a partir de estadías en los museos para revisar la documentación en sus archivos y analizar las piezas de manera directa (la que aún no finaliza) así como utilizando el registro en línea normalizado de los museos de Chile (Surdoc.cl) del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales para los museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile El catálogo Surdoc.cl –de libre acceso– contribuye con la difusión del patrimonio de los museos del Estado, y otros asociados a esta iniciativa, mediante el registro *on line*, abierto a todo público, con imágenes de las piezas e información general sobre cada una, la que en algunos casos es algo escueta. Esta herramienta informática no considera categorías de búsqueda asociadas a los patrimonios afrodiaspóricos (cultura, creador, etc).

1925 posiblemente provenientes del África subsahariana. Adquiridas por el Estado chileno mediante la recién creada DIBAM, y bajo la dirección del pintor Pablo Vidor (1892-1991), el MNBA mostró por vez primera las piezas realzando sus cualidades estéticas, lo que permitió la instalación de ciertos cánones de belleza dentro del campo artístico nacional (Alvarado y León).

La colección Huidobro fue dividida en 1932 entre el MNBA y el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) bajo el criterio de la calidad artística sancionada por Pablo Vidor, pauta sobre la que repercutía el próspero dinamismo del mercado del arte tribal³, un poderoso factor de valoración de las piezas de África en el que convergen anticuarios, coleccionistas, casas de subastas y compradores. Entre las décadas de 1950 y 1970 los precios se dispararon en un ambiente sostenido de viajes hacia África de *dealers*, coleccionistas y distribuidores de objetos para museos (SAM 7). En paralelo, Alemania (la ex República Federal de Alemania) abrió en 1976 el debate global sobre la devolución de los objetos sin lograr eco en el resto de las potencias colonialistas con enormes colecciones (Savoy 47). Los precios del arte africano alcanzaron cúspides con cifras millonarias al inicio del siglo XXI (Phillips), sacudidas que siguen con atención los museos occidentales (más allá de su especificidad disciplinar, sean museos de arte o etnográficos) como integrantes del sistema del “arte tribal”. Los museos son sensibles a la fluctuación del valor económico de las piezas de África, lo que sostiene la importancia de sus colecciones que, a su vez, de manera recíproca validan las tasaciones de las piezas en el mercado global y en el mundo de las aseguradoras de arte, instituciones clave en las itinerancias por el mundo de estas valiosas colecciones como la que llegó al CCLM. En el transcurso de la exposición en Santiago del Museo Etnológico de Berlín, se subastaron en Europa las máscaras de África Occidental y estatuas de Polinesia de Ernest Ohly, comerciante británico de origen judío muerto en 2008, apreciado en el restringido círculo del mundo del arte etnográfico

³ En la actualidad, entre los museos se evita la expresión arte tribal y se suele emplear arte etnográfico, pero entre las casas de subastas y ventas privadas comparten su uso con la denominación “arte de África, Oceanía y América” como un todo homogéneo (Warne Monroe).

por su extraordinaria colección y las enormes sumas de dinero asociadas a sus transacciones (Phillips).

El contexto actual de intensificación del reclamo de los gobiernos africanos por la devolución de sus piezas (inaugurado en la Asamblea de las Naciones Unidas de 1973 por Mobutu Sese Seko, entonces presidente del Zaire, actual República Democrática del Congo) solo recientemente ha motivado la reacción de los gobiernos de Reino Unido y Francia. Sus instituciones museísticas viven la ansiedad y temor sobre el “efecto Armagedón” que incentive las solicitudes de restitución de piezas desde Asia y América (otros propietarios despojados de sus objetos patrimoniales), museos conscientes además del impacto de sus decisiones entre los coleccionistas y el mercado del “arte tribal” (Porto 190).

De modo que en la exposición en el CCLM, Chile participó del entramado global de intereses sobre las piezas africanas que revela un aspecto de las tensiones sobre el patrimonio afrodiaspórico. Sin embargo, en el mismo evento se visibilizó también otra faceta de este fenómeno: la exposición fue ocasión para cuestionar las mediaciones en las relaciones culturales de Chile con este vasto continente y pensar sobre cómo desmontar la propia visión colonialista que prevalece en el país sobre el arte africano, aun cuando es difícil percibir que una exposición organizada desde la misma metrópolis colonial pueda lograr una mirada descentrada (Benavente).

Peter Junge, el entonces curador de la exposición del Museo Etnológico de Berlín, señaló en el catálogo cuatro argumentos basales de la puesta en orden de las piezas expuestas. Sostuvo que la superación del enfoque colonialista sobre las piezas, basado en la visión exotizante, simplista y subalternizante promovida por la etnología europea, se lograba al concebir el arte africano desde la diversidad en lugar de la visión unitaria y simplificadora dominante de “una tribu, un estilo”, ignorante de la variedad cultural imperante y de las interacciones regionales e intercontinentales presentes de manera variable en la conformación de este arte. La manipulación del latón y metales de Benin que originaron los famosos bronce, y su relación con el comercio de personas esclavizadas conducido por los portugueses, revela estos nexos e interacciones. El desmontaje de la lectura colonialista subraya también

la idea de la autoría individual del arte en oposición a la noción de arte popular, anónimo y artesanal, así como el reconocimiento de una larga tradición difícil de establecer por las dificultades de conservación de las piezas por el clima húmedo africano, para rebatir el estereotipo de primitivo o de arte primario. Finalmente, recalcar que el sentido del arte africano responde también a otros ámbitos como el político, jurídico, educativo y de esparcimiento, lo que trasciende la correspondencia exclusiva con lo mágico religioso señalados habitualmente (Junge 17).

La exposición del CCLM recogió también el creciente interés que desde la década de 1980 presenta el sistema del arte internacional por los artistas africanos contemporáneos, lo que se tradujo en la incorporación de los trabajos fotográficos de dos artistas de Sudáfrica “consagrados en el plano internacional” (Junge 36). En este marco de consolidación del reconocimiento europeo sobre los artistas africanos (incluso formados en escuelas europeas instaladas en África), se realizó en 1994 en el MNBA, la exposición del artista y poeta originario de Mozambique, Malangatana Valente Ngwenya (1936-2011), patrocinada por la UNICEF y organizada por el documentalista chileno Rodrigo Gonçalves quien, desde 1977, vivió el exilio de la dictadura chilena en Mozambique, realizando registros sobre el proceso político del país y del polémico trabajo de Malangatana (*Pensar Alto*, 1990), quien en ocasiones fue muy crítico con la estructura de poder imperante y la crisis social del país (Gonçalves). Junto a las obras de Malangatana y objetos típicos de África como juguetes, se expuso nuevamente la selección de esculturas de Huidobro del MNBA y del MNHN. En esta ocasión, Carlos Montoya –médico salubrista chileno que cumplió funciones en África para la Organización Mundial de la Salud mientras vivió su exilio a consecuencia del Golpe de Estado en Chile– presentó a la dirección del MNBA la iniciativa de estudiar la colección de Huidobro luego de asistir a la exposición de Malangatana, proposición animada por su conocimiento por décadas de las piezas africanas en sus contextos de origen, alentado también porque él había formado una vasta colección y procuraba recorrer los principales museos europeos con colecciones de África. En septiembre de 2006, se expuso la colección Huidobro (29 figuras y 1 máscara) con la

nueva contextualización hecha por Carlos Montoya, donde se determinó la procedencia de cada pieza e interpretó el valor social de cada una de ellas en las comunidades, con el foco en la cohesión social para la supervivencia del grupo y las finalidades mágico-religiosas⁴. En el catálogo de la exposición, Montoya como curador incursionó en la interpretación etnológica de antaño y terminó por atenuar la nueva valoración estética del arte tribal impulsada en Europa, dado que “no busca, en general, que el símbolo sea agradable para el espectador, que sea bello: lo importante es que su significado sea evidente [...] expresen el lenguaje del grupo, eduquen y se usen” (Montoya 6). En el libro *Esculturas del África Central* (2013), Montoya presentó su magnífica colección, muy bien documentada, la que finalmente fue adquirida en 2014 por el MNHN. A diferencia de la mayoría de los grandes coleccionistas de estas piezas, quienes nunca estuvieron en África (como Ernest Ohly), o que conocieron muy poco del territorio y sus costumbres, Montoya participó de la vida cotidiana de las poblaciones que habitaban el centro del continente, específicamente en las dos riberas del río Congo, y en el discurso curatorial sobre sus propias piezas narra su experiencia africana de la década de 1970, aunque lo que prevalece es la síntesis de la perspectiva de la historia del arte euro-americana sobre arte tribal.

Montoya reúne un conjunto diverso de apreciaciones que coinciden con la lectura de Peter Junge, pero también desempolva las visiones etnologizantes precedentes. En suma, repasa la escultura como memoria de los pueblos ágrafos y, por tanto, como elemento que confiere historia e identidad a las comunidades. También subraya la continuidad en tiempo y categorías (estilo/grupo étnico), y retoma la idea del arte cortesano consecuencia de la estratificación social y, a la vez, del culto a los antepasados de prestigio. Del mismo modo, vuelve sobre la difundida noción de fetiche, por la relación que las esculturas mantendrían con la brujería o adivinación y porque se

⁴ “Las estatuillas y máscaras africanas forman parte de culturas centradas en torno a una finalidad esencial: la supervivencia del grupo social, basada en la permanencia de un orden y de sus normas. Al interior del grupo, ayudan a proteger a los individuos contra peligros y a procurarles justicia; para esto entran en un complejo con magos y alucinógenos” (Montoya 7).

les atribuye poderes mágicos, junto a los ritos de las sociedades secretas. Por último, Montoya revela la función de las figuras como soporte de la literatura oral congoleña, caracterizada por un tono depresivo intrínseco, e insiste en el carácter performático de las figuras, corolario de su larga estadía compartiendo como médico con sus pacientes mujeres, niños y hombres. “El arte congoleño es arte aplicado o funcional. Y no ‘representa’, no produce ‘retratos’ ni monumentos. Trae a la existencia figuras autónomas, con una realidad propia” (Montoya 16).

La comprensión popular euro-americana sobre la cultura visual africana constituye una red discursiva y de imaginarios de extensión global —que incluso alcanza a Chile—, y que ha establecido las fronteras generales dentro de las que se han pensado y categorizado las cosas africanas, red actualmente sometida a la presión de la deconstrucción y decolonización. Estos discursos han formado la estructura cuadrículada en la que se escenificaban y escribían las conversaciones sobre el arte africano, basada en imaginarios históricamente específicos que circulan entre publicaciones académicas, políticas, misioneras y museológicas de manera independiente de las consideraciones sobre su exactitud o validez (Shelton 5).

Las piezas africanas de Huidobro y Montoya sentaron las bases del patrimonio afrodiaspórico en los museos estatales de Chile en un itinerario que abarca casi un siglo. Este patrimonio introduce a la escala global de movimiento que persiste y se manifiesta en otras experiencias de coleccionismo privado de arte africano en el país que expresan historias de exilios, de acciones humanitarias y antirracistas, y que en su diversidad comparten la sensibilidad por homenajear el pasado y el presente del pueblo africano en su conjunto, como las magníficas colecciones de Marco Barticevic en Punta Arenas y la de Susana Claro González en el Museo Casa Alegre de Los Choros de la Región de Coquimbo (Torres 24), junto a otras exclusivas y globales como la de Eduardo Uhart, coleccionista incentivado por la piezas que poseía Roberto Matta, quien celebró la capacidad del hombre para hacer este arte “en medio de la selva” (Gavilán). También se cuenta en Chile con colecciones pequeñas y populares, formadas en el *boom* del arte exótico masivo de la década de 1990 que motivó la importación y compra

de estos objetos traídos de África, Oceanía y Asia en la Zona Franca de Iquique, un enclave más de las prácticas de consumo masivo que incentivan las élites del sistema de arte tribal mundial.

El debate sobre la decolonización de los museos –fundados como parte del aparato de propaganda colonial– hoy ha avanzado no solo en la vía de la devolución de piezas, sino también con gestos como el retiro de las exposiciones etnográficas abiertamente racistas y en la aproximación a la colonialidad de sus colecciones botánicas, geológicas, zoológicas y otras colecciones científicas de origen no europeo (por su sigla en inglés CNEO). Asimismo, se han implementado iniciativas de restitución digital que favorecen el acceso remoto a las colecciones culturales por sobre las de *naturalia*. Pero la acción mayor es la reorganización de los museos colonialistas más allá del lavado de imagen, como las del Tervuren Museum (Museo Real del África Central en Bélgica) y el Tropenmuseum (en Ámsterdam). La narración sobre cómo se formó la colección se enmarca en el ejercicio de definir qué mostrar y cómo hacerlo con nuevas formas de reflexión, decisión y trabajo participativos que procuren la polifonía, considerando que las voces africanas están dentro y fuera del museo, y son muchas y variadas (Bluard 54). La apertura de estos museos reorganizados son vistos como el comienzo de un largo proceso de transformación de las prácticas museológicas y las comunidades de origen.

En el caso de las colecciones de África de los museos estatales chilenos, se trata de conjuntos de objetos que no provienen directamente de expediciones punitivas ni científicas (a excepción de las piezas etnográficas donadas en 1939 al Museo Histórico Nacional [MHN] por el sacerdote Martin Gusinde provenientes de su recorrido por el Congo Belga⁵) y que no son completamente autónomas de las redes que mercantilizan las piezas confiriéndoles valor estético en el sistema del arte tribal de circulación global de los objetos africanos, redes que pueden ser vistas como expresión de los

⁵ El conjunto está formado por fustas (Surdoc 3-34081 y 3-33988), cachimba (Surdoc 3-34082), cestas (Surdoc 3-34228 y 3-34641), arcos (Surdoc 3-24147), martillo (3-34083), brazalete (Surdoc 3-34085), vestido (Surdoc 3-33989), cencerro (Surdoc 3-34084), faja (Surdoc 3-34087) y cinturón (Surdoc 3-34086).

mecanismos contemporáneos del extractivismo cultural que promueve el coleccionismo y el mercado globalizado. No obstante, cabe considerar también que las piezas que han quedado depositadas en los museos chilenos advierten sobre el papel más activo de los coleccionistas en la vida cultural local, pues se trata de prácticas de consumo gatilladas también por procesos de identificaciones y constituyen acciones de mediación de experiencias glocalizadas. La heterogeneidad multitemporal o hibridación que se observa en las culturas del Sur Global, entendidas como diversas modalidades de tiempo combinadas en las prácticas sociales que dan lugar a las mercancías y devienen en tramas flexibles, no jerarquizadas, de múltiples valores, que no se limitan a lo estético (Appadurai 31).

El compromiso que en la actualidad tienen los museos coloniales reorganizados en museos globales (Bakker) como el Tropenmuseum o Teruven está en contribuir con modelar una comunidad global con actitud abierta a la diversidad y el respeto, desde una mirada crítica del pasado colonial, de manera que en la definición de estos museos no solo se limitan a capturar el pasado, sino también se proyectan como lugares para hablar sobre el futuro. Desde este punto de vista, las colecciones de África en los museos estatales y universitarios de Chile revelarían de manera potencial la historia negra global (Olusoga 2022) que también transcurre en un contexto local que involucra al país en la trama transnacional e inter-hemisférica del colonialismo del Norte Global, a lo largo de un eje temporal que alcanza el presente.

2. ESCLARECER LA MATERIA OSCURA DEL PATRIMONIO AFROCHILENO

A diferencia de la creciente claridad de los bordes desde los que Chile y los museos estatales participan en la discusión global sobre los patrimonios africanos, el debate sobre el patrimonio afrochileno se despliega fuera de estas instituciones culturales. Se vive en la calle, en la recreación performática de los afroactivismos que reivindican su existencia en la riqueza de la cultura

latinoamericana y chilena, trascendiendo las limitadas políticas culturales posdictadura (Amigo). Se trata de un patrimonio afrochileno que tiene una existencia nebulosa en los salones y pasillos de los museos cuando supera la negación y el estigma de lo abyecto, asociado a las jerarquías de castas y servidumbre (Cortés 33).

La situación de Chile no es aislada y se repite en otros museos estatales de Latinoamérica donde las poblaciones afrodescendientes son completamente invisibilizadas (Risnicoff 296), constituyen una rareza histórica o abiertamente son consideradas poblaciones sin historia (Wolf), aun cuando en muchos países han obtenido reconocimiento legal (en Chile fue en 2019 con la Ley 21.151) y estadístico (en Chile aún no existe). La academia en tanto ha resituado el componente afro en el discurso de las ciencias sociales, humanidades y artes, rebasando el período de la esclavitud e internándose en su participación social republicana y en la dimensión creadora moderna que se extiende en el tiempo, en contextos en que se perpetúa el racismo y la vigencia de las categorías etnoraciales (De la Fuente y Andrews; Carbone), y a la vez se vigorizan las luchas políticas y culturales de los afroactivismos actuales (Wade). Desafortunadamente, con su silencio sobre la historia de la esclavitud y sus consecuencias en el presente los museos en Chile no disputan la arena pública o el espacio de construcción de opinión pública con significados y representaciones que se opongan al discurso racista que circula por los medios de comunicación masivos y, en suma, a la violencia del sistema medial que amplifica viejas y nuevas formas de abuso, odio y discriminación racializadas (Matamoros-Fernández y Farkas 2021), denunciadas ampliamente en 2001 durante la Conferencia de Durban (Sudáfrica).

La ausencia de la narración o puesta en escena de la esclavitud, el origen y desarrollo de la población afrodescendiente y afroindígena en las instituciones museales de Chile, obedecería a la negación institucional o rechazo a romper con la afirmación de las identidades occidentales de la blanquedad diseminadas en la colonización del Nuevo Mundo (Célius 253), pero también a la desigualdad estructural que opera bajo criterios

raciales (Lamborghini). En tanto, la aproximación a las colecciones abre el debate sobre los modos de reconocimiento de los grupos humanos excluidos e invisibilizados en la contribución al patrimonio nacional. Es así que la puesta en orden de los objetos relacionados con las experiencias afrochilenas y afroindígenas delata las formas en que opera la homogenización oficial en la episteme museal que conduce el registro y catalogación de las piezas, acto político controvertible dado que los objetos no poseen nada intrínseco que los sitúe de manera incuestionable en un régimen de clasificación (Turner).

La interrogación sobre las circunstancias y contextos en los que los objetos relacionados con las experiencias afrochilenas y afroindígenas fueron creados, clasificados y catalogados, abre un mosaico de historias sobre la caracterización de las periodizaciones de la historia del país y, en suma, sobre la organización del conocimiento en los museos estatales que no logra objetivar el patrimonio afrodescendiente.

Por ejemplo, no hay objetos del período colonial asociados de manera terminante a la esclavitud, como instrumentos de contención hechos en hierro (cadenas, collares, grilletes, grillos y esposas), de castigo (cepos de madera, látigos y fustas de cuero) y para el marcaje (sellos de fierro), piezas que suelen verse en el Museo Nacional Afroperuano (Lima), en el Museo Afro Brasil (San Pablo) e incluso en la exposición temporal sobre los vínculos entre África y el Río de la Plata en el Museo Nacional del Cabildo de Buenos Aires y de la Revolución de Mayo, donde hay un par de grilletes que se supone fueron usados con poblaciones esclavizadas.

Cabe mencionar una de las pocas piezas claramente vinculadas a las prácticas de la esclavitud en Chile, como la existencia en el depósito del MHN de un guante tejido que posee al lado de la mano una leyenda tejida en hilo metálico que señala “esclava hasta la muerte”, y debajo hay una figura masculina bordada (Surdoc 3-32238). Se cuenta también con algunas representaciones visuales que traslucen elementos que evidencian el carácter esclavista de la sociedad chilena y que se reparten entre el MNBA (Pérez Cuevas y Vidal) y en el MHN. En la colección del MNBA destaca el retrato al óleo con rastros de pan de oro titulado “La devoción de Don

Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante” (1767), atribuida a Blas Tupac Amaru, en el que se observa en primer plano a la pareja hispana junto a su hija y una pequeña esclava negra, arrodillados sobre una alfombra a los pies de la Virgen (Surdoc 2-7).

Entre el conjunto de objetos coloniales de los museos estatales que habrían sido elaborados entre los siglos XVII al XIX está el conjunto de herramientas e instrumentos relacionados con oficios y trajines que desempeñaban las poblaciones esclavizadas (herrería, curtiembre, tintorería, cuidado de animales, minería, actividades agrícolas, tareas de servidumbre) y que representan potencialmente patrimonio afrochileno. De manera excepcional se puede mencionar en el Museo del Carmen de Maipú (que no es estatal sino perteneciente a la corporación privada Voto Nacional O’Higgins) el carruaje tipo Berlina, fabricado en Francia, que solía ser arrastrado a mano por los esclavos de la esclavonía del Santísimo Sacramento de la Catedral Metropolitana, quienes lucían sus esclavinas de lana y oro y portaban hachones (cirios) encendidos (Surdoc 97-130). También cuentan los museos estatales con objetos que por las características de su fabricación están asociados al bajo pueblo, lo que posibilita indagar sobre su ligazón con las poblaciones afrodescendientes urbanas y rurales que convivían con indígenas y blancos pobres, conformando un grupo heterogéneo que compartía la condición subalterna más allá del período colonial y ya avanzado el siglo XX. Se trata de una variedad de objetos de prácticas cotidianas (como alimentación, vestuario, interpretación musical, ocio) donde cabe mencionar los molinos de piedra para la elaboración del aceite de oliva en el Valle de Azapa (Arica), pieza que el Museo Arqueológico de la Universidad de Tarapacá San Miguel de Azapa posee en exposición. Asimismo, los cigarros (semejantes a cachimbas) hechos con brácteas de maíz para fumar tabaco que se encuentran en el Museo de Artes y Artesanías de Linares (MAAL) y en el MHN con sus tabaqueras de cuero (Surdoc 3-37492). Estos objetos establecen una diferencia con las pipas de arcilla o terracota que en Argentina han sido relacionadas con contextos afroporteños y afroindígenas (Schavelzon y Zorzi), sugiriendo la adaptación del consumo

de tabaco al contexto chileno, en el que prácticamente no se han hallado estos objetos en excavaciones arqueológicas urbanas identificadas para los siglos XIX y principios del XX. La variabilidad de la presencia indígena en las ciudades chilenas influyó en las características culturales y sociales de las colectividades afrolatinoamericanas (Bernand), de modo que la problemática de las relaciones interétnicas documentadas por la historiografía se desliza entre los objetos rotulados como propios de los pueblos originarios de manera categórica. Entre ellos podemos considerar también los objetos mágicos, de adivinación y amuletos para atraer la abundancia y la suerte, prácticas compartidas entre indios y negros.

La tradición de las muñecas negras de paño se remonta al *Middle Passage* y la supervivencia en el Brasil portugués con las muñequitas minimalistas *abayomi* (en la actualidad instrumento simbólico de los afrofeminismos latinoamericanos) hechas por las madres afrodescendientes con retazos de tela de sus faldas destinadas a entretener a sus niñas y niños también esclavizados. La fabulosa colección de muñecas de Deborah Neff revela que entre 1840 y 1940 las mujeres afroamericanas también creaban figuras de trapo para sus propios hijos y para los niños que cuidaban, por lo que se trata de artefactos que se inscriben en una larga tradición afrodescendiente y que sustentan la revisión de las relaciones interétnicas racializadas que alcanza plenitud en Cuba con la muñeca negra de trapo, que al invertirla revela una muñeca blanca, y en las muñecas afrobolivianas bailarinas de saya del Museo de Etnografía y Folklore de la Paz (Oros 191). En Chile la elaboración de muñecos de tela de la colonia se mantuvo hasta que comenzaron a llegar al país muñecas de porcelana fabricadas en Europa a fines del siglo XIX, lo que diferenció a la niñez de las élites de las clases populares que usaban las figuras de trapo. El MAAL expone un muñeco negro de tela (Surdoc 3-37530) que le pertenece al MHN, en préstamo en Linares desde la década de 1960 cuando viajó desde Santiago con otros objetos. Se presume fue elaborado a fines del siglo XIX e inicios del XX al provenir originalmente del Museo Histórico Vicuña Mackenna. Mide 20 centímetros de alto y viste una camisa verde que lleva botones metálicos,

pantalón y gorro, y junto a la descripción manuscrita de la recepción del muñeco, se le presenta en el registro como ejemplo de los juguetes populares chilenos de raíz colonial (MAAL) y pone en tensión la categoría cultura popular y la expresión del componente afrodescendiente.



Figura 1. Muñeco de tela. Museo de Arte y Artesanía de Linares

Fuente: Fotografía de la autora

Como complemento de las colecciones de muñecas, las fotografías y daguerrotipos exhiben la construcción visual de la niñez y el lugar que

ocupan los juguetes, en especial las muñecas negras. De manera semejante al registro fotográfico que acompaña la colección de Deborah Neff, el MHN dispone de un archivo de retratos de la niñez posando con este tipo de juguetes racializados; son imágenes que expresan la compleja relación de la niñez con el universo de las muñecas negras a las que trataban con afecto pero también castigaban imitando en alguna medida los comportamientos que veían entre los adultos (Philippe y Willis). El MHN tiene en depósito muñecos negros tipo lactantes (Surdoc 3-42566), hechos en cerámica, procedentes de la colección de María José Tagle, así como una pareja de bebés blanco/negro que yacen en una canasta (Surdoc 3-24875) y en un coche de mimbre (Surdoc 3-42563). Hasta los años setenta circulaban en el comercio de Santiago muñecas negras con cabello rubio fabricadas en plástico provenientes de Taiwán. Asimismo, en los museos globales con posturas decoloniales como el Tropenmuseum las muñecas afrodescendientes masculinas y femeninas son objetos muy demandados en la tienda de recuerdos o *souvenirs*.

En conexión con el cosmos de los juguetes, la tradición de las miniaturas hechas en Chile en cerámica y arcilla que se remontan al siglo XIX fueron artefactos que cumplían tanto funciones decorativas como de entretención y revelan los imaginarios sobre el componente afrochileno, como se observa en las escenas de mujeres en el confesionario con la figura de un diablo arriba escuchando, motivo de inicios del siglo XX presente en los MHN (Surdoc 3-38657) y recogido en la década de 1960 por las artesanas de Linares María Luisa y Olga Jorquera en el MAAL (Surdoc 13-1103). Se agrega a este conjunto la miniatura del diablo negro de principios del siglo XX que está en el Museo Regional de Rancagua (Surdoc 10-711). Las miniaturas que representan a la población afrodescendiente corresponden tanto a manufactura popular como suntuaria, instalándose como iconografía de un imaginario racializado transversal, tal como lo revela la delicada colección de miniaturas de cerámica de inicios del siglo XX de Álvaro Flaño Amado en la que hay un conjunto de pequeñas mujeres negras tocando diversos instrumentos musicales y algunas portando a su

bebé en la espalda (investigación que realiza la historiadora Alejandra Fuentes⁶).

Las visualidades afrodescendientes en Latinoamérica constituyen prácticas políticas y culturales que codifican, clasifican y difunden el componente afro (Brea 12), y en el caso del banco social de imágenes de los museos estatales sostienen un proceso dual de permanente inclusión-exclusión sobre la población afrochilena, basado en la acción de ver a las y los sujetos, en el verse a sí mismos y en el tenor de las representaciones (Arriaga, Wade). En esta perspectiva cabe detenerse en las obras de Pedro Subercaseaux en el MNBA, que narran de manera lateral la vida de servidumbre de los afrodescendientes en Santiago, al poner el por foco la cotidianidad de la élite criolla, donde, incluso, se muestra su participación en las batallas de la emancipación de la monarquía hispana en cuadros épicos de la lucha con carne de cañón afrodescendiente. En contraste está la escena pintada por monseñor Huidobro en 1952 que posee el Museo Histórico Militar, que narra la participación afrochilena en el bando de los patriotas con Bernardo O'Higgins en la Fundición de Armas y Cañones junto a fray Luis Beltrán y un hombre afrodescendiente que manipula un contenedor metálico. En tanto, la integración de las poblaciones afrochilenas al paisaje social republicano se manifiesta en el grabado *Passage du rio Quillota* (1840) de Louis Jules Arnout (1814-1868) que se encuentra en el Museo Nacional de Historia Natural de Valparaíso (Surdoc 4-3145), en el que dos hombres afrodescendientes con el pecho descubierto prestan servicio en el cruce del río a caballo. También la pintura de Thomas Somerscales (1842-1927) *Antiguo Muelle de Valparaíso* (Surdoc 51-131), del Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso (Palacio Baburizza), muestra una escena en que dos hombres afrodescendientes vestidos de blanco con pañuelo rojo en el cuello dialogan con otro que dormita en un bote, mientras en el horizonte hay un conjunto de personas vestidas con elegancia que se alejan en sus

⁶ Investigación realizada por Alejandra Fuentes, Alexandrine de la Taille, Thiare León, Constanza Cáceres. "Miradas analíticas acerca de una artesanía chilena, femenina y afroestiza: Colección Legado Álvaro Flaño", Fondart Nacional 2023 (Proyecto Afrocoquimbo 00:53:35-01:11:24).

embarcaciones. El incipiente movimiento afrochango de la región de Valparaíso realza estas piezas como archivo histórico y de la memoria de su propio devenir en la costa (comunicación personal con la historiadora y afroactivista Licette Carrasco).

El régimen de visualidad sobre lo afrodescendiente en la sociedad chilena se manifiesta como un campo en disputa en las década de 1960 y 1970, en la que participaron artistas visuales desde un posicionamiento antirracista. En esta vertiente se pueden considerar la escultura de Marta Lillo (1914-1997) *Cabeza de niño negro* (Surdoc 13-452) y el dibujo de Carlos Dorlhiac (1880-1973) *Cabeza de niño Aliro Chico de la feria* (Surdoc 13-86), que retrata a un adolescente de origen popular con rasgos afroindígenas, ambas obras entregadas al MAAL por sus autores en el contexto de recepción de préstamos y donaciones para consolidar la colección de esta institución cultural (fundada en 1966 por los artistas e intelectuales Emma Jauch y Pedro Olmos). Es preciso notar que Dorlhiac utilizó la fotografía como herramienta auxiliar para sus retratos, por tanto cabe considerar que se trata de la imagen de un niño presente en su cotidianidad y que estimula el recorrido por los archivos fotográficos que poseen muchos de estos museos estatales y universitarios, que recogen escenas y personajes de ascendencia fromestiza que pasan desapercibidos. En el Museo Regional de Iquique hay un conjunto de fotografías de inicios del siglo XX en el que se reconocen a jóvenes y niños afroiquiqueños sirviendo a un grupo de hombres como encargados de las mulas en un recorrido por el interior, participando de una banda local o divirtiéndose junto a un río. En el Museo de Talca también hay un conjunto de imágenes de grupos veraneando en las playas de Constitución de la década de 1950 en la que se reconocen hombres afrodescendientes.

La movilización de la memoria histórica, de los regímenes de visualidad y el fortalecimiento de la cultura política deben al grabado el reconocimiento de su valor como instrumento de una epistemología decolonial al aportar con narrativas descentradas, disidentes y antirracistas. El Museo Universitario del Grabado de la Universidad de Playa Ancha posee la serie de cinco retratos de *Mujeres negras* hechos en 1972, en el contexto de la visita a Chile de

la afroactivista Angela Davis recién salida de su encarcelamiento político en Estados Unidos. Carlos Hermosilla creó un manifiesto antirracista en el que reflexionaba sobre el componente afro aún palpable en la sociedad chilena de la década de 1970.

No sorprende que uno de los rasgos que caracterizan a los patrimonios afrodiaspóricos en los museos del Norte Global como sea la *materia oscura* que emerge también entre los museos estatales de Chile y alude a la diversidad y gran cantidad de objetos sin contabilizar (restos humanos, objetos culturales y especímenes naturales), obstáculo para comprender cómo las piezas de África aportaron para el desarrollo de las disciplinas científicas occidentales, en el desplazamiento de pueblos, en la acumulación de riqueza y, en definitiva, las piezas desaparecidas se vuelven incapaces de informar debates públicos relevantes (Savoy). Una reflexión semejante sobre la opacidad de todo lo existente en los museos se puede proyectar también hacia el patrimonio afrochileno.

3. CONCLUSIÓN

Al finalizar esta primera aproximación al inventario del patrimonio afrochileno en los museos estatales y universitarios de Chile se plantean múltiples desafíos en el desmontaje del modelo teórico predominantemente hispano-indígena que conduce el orden clasificatorio de las piezas. Este modelo ha sido visto como una de las limitantes para el estudio de la cultura material afro, particularmente en la arqueología histórica que se enfrenta a contextos coloniales y republicanos tempranos (Uribe). Los cuerpos asociados a estos períodos interrogan a la comunidad científica, a las organizaciones afrodescendientes e indígenas y a la sociedad chilena en general, sobre las relaciones interétnicas, tanto en el sur del país con los afropenquistas (Andrade y otros) y los afroaymaras en el extremo norte (Báez). La lectura de la colonialidad de las colecciones también introduce el escenario de la reparación histórica en la que pueden participar los museos hacia ambas comunidades sometidas a la violencia colonial y del Estado (afrodescendientes

e indígenas), que en el caso del pasado esclavista de Estados Unidos condujo al re-entierro de cuerpos provenientes de plantaciones que poseía el Museo de la Universidad de Harvard y de la Universidad de Pennsylvania en el trabajo conjunto con las organizaciones afroamericanas.

En síntesis, entre las preguntas que emergen de las colecciones de los museos está el pensar en la cultura material utilizada y/o generada en contextos de esclavitud en Chile y en la formación de poblaciones afrodescendientes que trascienden en el tiempo y dan forma a un cuerpo social afroindígena. La tarea implica repensar algunas figuras centrales de los estudios sobre la cultura popular y el folklor como el gañán, los bailes chinos, y considerar la apertura de los museos hacia la calle que recoja el dinamismo del patrimonio vivo o inmaterial que promueven los afroactivismos chilenos y afrolatinoamericanos, gatillados por los flujos migratorios de la década de los 2000, encarnados en niñas y niños nacidos en Chile, descendientes de poblaciones afrolatinoamericanas migrantes que participan de la recreación de la vida cultural local.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO CORNEJO, MANUEL Y THIARE LEÓN. “Vicente Huidobro, coleccionista de arte africano”. *Informes. Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2021*, Santiago: Ministerio de las Culturas, de las Artes y el Patrimonio, 2021.
- AMIGO DÜRRE, RICARDO. “Apuntes sobre la patrimonialización y popularización de la cultura afroriqueña en Chile contemporáneo”. *Revista Páginas*, vol. 14, n.º 34, 2022, pp. 1-26.
- ANDRADE, PEDRO, MARY ANN ARGO CHÁVEZ Y ALONSO SOTO-CERDA. “The presence of Africans and their descendants in colonial Concepción, Chile: a first approach”. *Revista de Historia de América*, n.º 162, 2022, pp. 13-56.
- APPADURAI, ARJUN. “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”. *Modernity at Large*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996; 27-47.
- ARRIAGA, EDUARD. “Visualidades, afro-descendencia y políticas de la representación en Colombia. Violencia simbólica y lucha por la representación”. *A Contracorriente*, vol. 20, n.º 1, 2022: 151-71.
- BÁEZ, CRISTIAN. “Relaciones interétnicas afro-indígenas en el Norte de Chile. Desde la negación al reconocimiento”. *Proyecto Afrocoquimbo, historia afro-indígena en Chile, Perú y Bolivia*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2022; 31-42.
- BAKKER, FREEK Y OTROS. “The Global Museum: natural history collections and the future of evolutionary science and public education”. *Peer J*, n.º 8, 2020, e8225.
- BENAVENTE, CAROLINA. “En el Centro Cultural La Moneda: la exposición ‘África’ y la cuestión colonial”. *El Ciudadano*, 1 ag. 2013. www.elciudadano.com.
- BERGERON, YVES Y MICHÈLE RIVET. “Introduction”. *Decolonising Museology*. París: International Committee for Museology/ICOFOM, 2021; 10-18.
- BERNAND, CARMEN. *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Madrid: Fundación Histórica Tavera, 2001.
- BERTIN, MARION. “Que signifie ‘décoloniser’ les musées?”. *Decolonising Museology*. París: International Committee for Museology/ICOFOM, 2021; 43-47.
- BLUARD, CHRISTINE. “AfricaMuseum, Tervuren. Une ‘réorganisation’”. *Decolonising Museology*. París: International Committee for Museology/ICOFOM, 2021; 53-57.

- BREA, JOSÉ LUIS. *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En Estudios visuales*. Madrid: Akal, 2005.
- CARBONE, VALERIA LOURDES. “Investigar racismo, raza y etnicidad en América Latina. Una aproximación”. *Haciendo historia*. Buenos Aires: CLACSO, 2020; 213-32.
- CARMONA JIMÉNEZ, JAVIERA. “Esculturas africanas de Chile: lecturas de un patrimonio nacional en el escenario de la diferencia cultural”. *Comparative Cultural Studies - European and Latin American Perspectives*, vol. 3, n.º 6, 2018, pp. 41-56.
- CÉLIUS, CARLO AVIERL. L’esclavage au musée: Récit d’un refoulement. *L’Homme*, vol. 38, n.º 145, 1998, pp. 249-61.
- CENTRO CULTURAL DE LA MONEDA. “África. Obras de arte del Museo Etnológico de Berlín”. *CCLM*. 2013, www.cclm.cl.
- CORTÉS, GLORIA. “De aquí a la modernidad. Colección MNBA”. *De aquí a la modernidad*. Santiago: MNBA, 2020; 9-15.
- FUENTE, ALEJANDRO DE LA Y GEORGE REID ANDREWS. “Los estudios afrolatinoamericanos, un nuevo campo”. *Estudios Afrolatinoamericanos. Una introducción*. Buenos Aires: CLACSO 2018; 11-37.
- GAVILÁN, JIMMY. “El artista y coleccionista recuerda a amigos como el surrealista español y Roberto Matta”. *EMOL*. 15 en. 2018. www.emol.cl.
- GONÇALVES, RODRIGO. ““Pensar alto” o el arte de no limitarse. Un documental sobre Malangatana Ngwenya Valente”. *Revista Meer*. 25 mar. 2021 www.meer.com/es.
- JUNGE, PETER. “Arte de África”. *África. Obras de arte del Museo Etnológico de Berlín*. Santiago: CCLM / Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, 2013; 13-35.
- KREPS, CHRISTINA. “Changing the rules of the road: post-colonialism and the new ethics of museum anthropology”. *The Routledge Companion to museum ethics*. Londres: Routledge, 2012; 70-84.
- LAMBORGHINI, EVA. “Antropología de los museos y representaciones afrodescendientes: perspectivas teóricas, debates y propuestas”. *Revista del Museo de Antropología*, vol. 12, n.º 3, 2019, pp. 61-72.

- MATAMOROS-FERNÁNDEZ, ARIADNA Y JOHAN FARKAS. "Racism, hate speech, and social media: A systematic review and critique". *Television & New Media*, vol. 22, n.º 2, 2021, pp. 205-24.
- MONTOYA-AGUILAR, CARLOS. *Colección de esculturas africanas Vicente Huidobro*. Santiago: MNBA, 2006
- _. *Esculturas del África Central*. Santiago: Ocho Libros, 2013.
- MUSEO DE ARTE Y ARTESANÍA DE LINARES. Manuscrito registro 4870-11544.
- OLUSOGA, DAVID. "Prólogo". *El libro de las culturas negras*. DK/Penguin Random House, 2022; 9-10.
- OROS RODRÍGUEZ, VARINIA. *Muñecas: personajes del tiempo*. La Paz: Musef, 2014.
- PHILIPPE, NORA Y DEBORAH WILLIS. *Black Dolls. La collection Deborah Neff*. Lyon: Fage, 2018.
- PHILLIPS, BARNABY. "La extraordinaria historia de una valiosa escultura africana que solo debía ser vendida 'en caso de un nuevo Holocausto'". *BBC News Mundo*, 28 mar. 2021. www.bbc.com.
- PÉREZ CUEVAS, JAIME Y MILENCKA VIDAL. *Catastro y visualidad de afroestizos en Chile*. Santiago: RIL, 2019.
- PORTO, NUNO. "African Collections in Times of Restitution". *Under Different Moons*. Vancouver: Museum of Anthropology of UBC, 2021; 187-210.
- PROYECTO AFROCOQUIMBO. "Conversatorio: Artes y Afrodescendencia en Hispanoamérica y Chile". *Youtube*, 26 diciembre 2023. https://youtu.be/PAGrWzH-tCg?si=ri7_dJkRs86ZLo7F.
- RISNICOFF, MÓNICA. "Afro-descendent heritage and its unacknowledged legacy in Latin American Museum Representation". *Museums, Ethics and Cultural Heritage*. Londres: Routledge; 296-303.
- SAVOY, BÉNÉDICTE. *Africa's Struggle for its Art. History of a Postcolonial Defeat*. Princeton: Princeton UP, 2022.
- SCHAVELZON, DANIEL Y FLAVIA ZORZI. "Arqueología Afro-Argentina: Un caso de miopía racista en el mundo académico al inicio del siglo veinte". *The Journal of Pan African Studies*, vol. 7, n.º 7, 2014, pp. 93-107.
- SEATTLE ART MUSEUM (SAM). *Art from Africa. Long Steps Never Broke a Back*. Seattle: SAM, 2002.

- SHELTON, ANTHONY. "Introduction". *Under Different Moons*. Vancouver: Museum of Anthropology of UBC, 2021; 3-15.
- TORRES VERGARA, ANDREA. "Museo de Arte y Ciencia de Los Choros: 'La comunidad nos ha ido llevando a hacer las cosas'". *Revista Museos*, n.º 36, 2017, pp. 18-25.
- TURNER, HANNAH. *Cataloguing culture: Legacies of colonialism in museum documentation*. Vancouver: UBC Press, 2020.
- URIBE, ALFONSO. "Clasificación y discurso sobre la cultura material de los afro en los museos de Córdoba". *Esclavos. Una subjetividad negada. Estudio interdisciplinario en territorios periféricos de la antigua Monarquía hispánica: siglos XVII a mediados del XIX*. Córdoba: Báez Ediciones, 2019; 221-53.
- WADE, PETER. "Estudios afrodescendientes en Latinoamérica: racismo y mestizaje" *Tabula Rasa*, n.º 27, 2017, pp. 23-44.
- WARNE MONROE, JOHN. *Metropolitan fetish. African sculpture and the Imperial French invention of Primitive Art*. Nueva York: Cornell UP, 2019.
- WOLF, ERIC. *Europa y la gente sin historia*. México: FCE, 2022.

