



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Visuales

Diálogo intercultural en el Museo Pumapungo

Trabajo de titulación previo a
la obtención del título de
Licenciado en Artes Visuales

Autor:

Raúl Esteban Armijos Vintimilla

CI: 0106488430

Correo: canalderaul@gmail.com

Director:

Mgst. Santiago Ordóñez Carpio

CI: 0102206711

Cuenca, Ecuador

06/03/2020



Resumen

Los Museos en la actualidad se han convertido en un espacio catalizador de la escuela (educación) y la realidad, por este motivo las museografías procuran ser más amigables e interactivas con el visitante para desarrollar una experiencia plena; en este sentido Museo Pumapungo se ha convertido en un importante repositorio del patrimonio nacional con un modelo de mediación educativa. Todo este contenido representa un capital cultural relevante en la región, en donde las piezas e información que posee es compartida con los visitantes nacionales y extranjeros, también es un referente trascendente para quienes hacen academia.

Este espacio contiene piezas de múltiples culturas, prehispánicas, coloniales y contemporáneas; la investigación reflexiona alrededor del bagaje de Pumapungo como Museo, espacios, colecciones y sobretodo su modo de exhibirlas, a través de conceptos que ahondan el término intercultural desde lo estético y político. Con los datos recabados, análisis y bajo una intención poética se exterioriza el interior que alberga Museo Pumapungo, creando así una suerte de propuesta para construir otro Museo, desdibujando su espacialidad y expandiéndose a las relaciones directas con la urbanidad; en donde las herramientas de comunicación digitales y la sociedad hipercultural son las bases para crear contenido multimedia que le de otro discurso y/o sentido a la arqueología y etnografía desde los usos artísticos y museísticos.

Palabras clave: Arte. Interculturalidad. Museo. Educación. Identidad. Pedagogía.



Abstract

Museums have become a catalytic space for school (education) and reality, for this reason the museology tries to be friendlier and interactive with the visitor to develop a full experience; in this sense, Pumapungo Museum has become an important national heritage repository with an educational mediation model. All this content represents a relevant cultural capital in the region, where the pieces and information it has is shared with national and foreign visitors, it is also a transcendent reference for those who do academy.

This space contains pieces of multiple cultures, pre-Hispanic, colonial and contemporary; the research reflects on the baggage of Pumapungo as a Museum, spaces, and collections, above all, it's way of exhibiting them, through concepts that deepen the intercultural term from the aesthetic and political. With the data collected, analysis and under a poetic intention the interior that houses Pumapungo Museum is exteriorized, thus creating a kind of proposal to build another Museum, blurring its spatiality and expanding to direct relations with urbanity; where digital communication tools and hypercultural society are the basis for creating multimedia content that gives other discourse and / or meaning to archeology and ethnography from artistic and museum uses.

Keywords: Art. Interculturality. Museum. Education. Identity. Pedagogy.



Índice

Introducción	10
Capítulo I: Antecedentes del diálogo Intercultural en Ecuador.....	14
1.1 ¿Qué es interculturalidad?	14
1.2 El diálogo intercultural en el Ecuador	23
1.3 Museo e Interculturalidad.....	29
1.4 Interculturalidad Contemporánea	31
Capítulo II. Educación intercultural y Arte	35
2.1 La obra de arte como objeto comunicacional	35
2.2 Análisis breve de la educación intercultural en Ecuador.....	43
2.3 Arte y Pedagogía Contemporánea.....	49
Capítulo III: Interculturalidad en el Museo Pumapungo.....	53
3.1 Antecedentes sobre interculturalidad en políticas públicas.....	53
3.3 Actualidad del Museo Pumapungo en Interculturalidad.....	56
3.4 Museografía y educación intercultural en Museo Pumapungo	59
Capítulo IV. Museo y propuesta artística.....	63
4.1 Observaciones sobre las políticas Interculturales y Educativas en el Museo Pumapungo.....	63
4.2 Análisis acerca del rol actual del Museo en la ciudad de Cuenca	66
Capítulo V. Propuesta Artística-Educativa.....	68
5.1 Datos relevantes para la generación de propuesta artística	68
5.2 Proceso creativo para propuesta artística	71
Conclusiones	80
Bibliografía:.....	84
Anexos	87



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Raúl Esteban Armijos Vintimilla, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Diálogo intercultural en el Museo Pumapungo”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 06 de marzo de 2020

Raúl Esteban Armijos Vintimilla

CI: 0106488430



Cláusula de Propiedad Intelectual

Raúl Esteban Armijos Vintimilla, autor del trabajo de titulación “Diálogo intercultural en el Museo Pumapungo”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 06 de marzo de 2020

Raúl Esteban Armijos Vintimilla

CI: 0106488430



Dedicatoria

Dedico este trabajo a todas las personas que me han apoyado de alguna forma durante este proceso y creen en las capacidades que puedo brindar al mundo, a mi familia y amigos que me apoyan, a mis padres Jaime y María Teresa, a mi hermano Jaime, y a las comunidades indígenas y campesinas que alimentan a la ciudad y protegen el agua y la naturaleza.



Agradecimiento

A la comunidad de Río Blanco por su lucha que inspiró este trabajo.



Líneas de investigación

- Metodologías, técnicas y propuestas didácticas para la formación en las artes y el diseño.
- Creación y producción en las artes y el diseño.



Introducción

A mediados del siglo XX (década del 70) Ecuador transformó su economía, las actividades extractivas marcaban una transformación radical en el país, el impacto petrolero prometía cambiar las realidades precarias de ciertos sectores, principalmente de los sectores campesinos e indígenas en los que existieron cambios ambivalentes. Por un lado, el crecimiento y bienestar de la clase media; por otro lado las periferias de miseria producto de las grandes migraciones del siglo XX hacia ciudades como Quito y Guayaquil, además de las afectaciones a los tejidos comunitarios y al ecosistema de las zonas donde suceden estas actividades. Esto genera un debate económico, social y político respecto a que tan beneficioso es ser un país petrolero.

A las petroleras se sumaron durante las últimas dos décadas los grandes proyectos mineros de oro, plata y cobre, principalmente en las regiones de la amazonía y de la sierra sur; todo esto ha generado tensiones y debates sobre el rumbo que toma el país en el contexto del cambio climático, donde la sobreexplotación de recursos naturales es nociva para el planeta, haciéndose necesario proteger el delicado equilibrio del ecosistema global.

Los discursos del poder utilizan distintos recursos para imponer su verdad, el progreso y el desarrollo del capitalismo han sido puesta en duda en los hechos, sin embargo la hegemonía se caracteriza por su aparataje de control, conformado por múltiples instituciones que están encargadas de controlar y regular la reproducción del capitalismo (neocolonialismo).

En este sentido el Museo puede convertirse en un dispositivo de reproducción hegemónica, esto se debe a su historicidad y su dependencia institucional alejado de modelos



de gestión colaborativos o comunitarios; en el caso de nuestro objeto de estudio, Pumapungo, este funciona mayoritariamente por financiamiento del Estado y su estructura burocrática se rige a este modelo, un proyecto que se levantó precisamente durante el *boom* petrolero de la década de los setenta, y que debido a su contexto posee una tensión ideológica que resulta interesante para investigar y ahondar en ciertos aspectos referentes a cómo se hace Museo en el país y la región.

A pesar de la calidad de su forma y contenido, existe incompletud, un problema sin resolver en sus instalaciones, su enfoque intercultural instrumental; ya que no está diseñado para todos los públicos, su contenido es hiperespecializado y no piensa profundamente en los contenidos que transmite desde este concepto. Esta es la hipótesis planteada que se irá esclareciendo en el desarrollo del trabajo.

A modo general, los Museos se han convertido en puntos de atracción turística, esto genera un desafío interesante, ya que se tiende a mercantilizar el contenido que se exhibe, es decir es maquillado para volverlo atractivo a los turistas, convirtiéndolo en un espectáculo y no en un espacio de debate.

El caso de la célebre *Mona Lisa* del artista florentino Leonardo Da Vinci, da muestra de esto; las estrategias de marketing detrás de esta obra de arte la convirtió en una de las pinturas más cotizadas, se ha convertido en una imagen innegable de la cultura popular, sin embargo, esto ha desvirtuado otros trabajos relevantes del artista. Este ejemplo suscitado en el Museo de Louvre refleja los condicionamientos actuales del Museo, ante el último ejemplo evidencia que los Museos no están siendo pensados para formar públicos, sino para entreteneros, produciendo un desdibujamiento conceptual entre entretenimiento superfluo e interactividad.

Siguiendo con el caso de la *Mona Lisa*, además de omitir o minimizar otros trabajos de su autor, descontextualiza el desarrollo de la Historia del Arte, ya que la pintura se eleva a referente durante el Renacimiento cuando jamás fue así, no pasaba de ser una encomienda encargada a *Da Vinci*, creando posteriormente halos de misterios y enigmas estéticos propios de un circo o una feria y no de un Museo, hay que recordar que sus inicios también se vinculaban a exposiciones novedosas, es decir, entretenimiento, sin embargo el Museo se ha alejado de estos principios para ahora crear un objeto aséptico de estudio científico o académico, o en su defecto, emplear de manera intencionada discursos que legitiman miradas particulares.

Es necesario preguntarse qué tipo de historias se replican en estos espacios, el francés *Michel Foucault* había dejado en claro que las instituciones replican una verdad conveniente para el ejercicio del poder, es decir que inevitablemente el Museo está encasillado en una lógica determinada (2007, p 63), que podría ahuyentar públicos objetivos que encuentren en el Museo un espacio de desarrollo intelectual y social integral.

En Ecuador, el acceso al Museo es limitado, no todos los públicos desarrollan herramientas para interesarse profundamente por esta institución, en este sentido cabe también preguntarse si el Museo debe ser ese espacio multitudinario y espectacular al estilo de una *premier* de cine o un partido de fútbol; la masa es diversa y para comunicar un mensaje a esta se debe simplificar, vaciar o transformar su significación. El Museo debe aceptarse como un espacio especializado que desarrolla estrategias para vincular su especificidad con la diversidad de públicos que llegan a acceder a estos espacios y la realidad que lo habita.

El artista argentino *Luis Camnitzer* dice que el arte que no educa o la educación sin arte, poco o ningún tipo de impacto pueden generar en un individuo (2015), eso es también



pensar qué sentidos artísticos y educativos tienen los objetos en Pumapungo para impactar en sus visitantes y así ser parte de un real proceso educativo.

Al profundizar en este tipo de aspectos que envuelven al Museo Pumapungo, permite pensar y/o construir alternativas de gestión de museos, este trabajo de investigación tiene como objetivo profundizar la necesidad de un Museo diferente en el país, al criticar y analizar conceptos desde lógicas decoloniales, vinculándolo a las nuevas formas de hacer Museo a nivel global, para empatarlas con los objetivos de interculturalidad declaradas en la Constitución del país.

En base a lo manifestado, se propone construir una práctica poética para repensar la función del Museo, realizando una propuesta que involucre visibilizar las iniciativas de museos portátiles promovidos inicialmente por el artista francés Marcel Duchamp.



Capítulo I: Antecedentes del diálogo Intercultural en Ecuador

1.1 ¿Qué es interculturalidad?

Se ha afirmado en un comienzo la existencia de grupos humanos sin cultura (...) debemos trazar esta historia despedazada y sangrante al nivel de la antropología cultural.

Frantz Fanon

«Interculturalidad», en términos generales, se refiere al respeto e inclusión entre distintas acepciones culturales, en donde las relaciones de intercambio no se hallan sostenidas por las estructuras de poder dominante, sino por relaciones horizontales para así generar la integración y convivencia entre etnias, donde dicha transacción puede resultar beneficiosa para ambos grupos en medidas equitativas. Este concepto necesita de una compresión histórica, estética y filosófica para una reflexión desde los estudios culturales, artísticos y sociales, por este motivo es importante analizar cómo históricamente los espacios hegemónicos como el «museo» (Tema fundamental en este trabajo), han devenido sus configuraciones narrativas a través de este concepto.

En este sentido, se plantea la creación de una propuesta artística a desarrollarse en el espacio público, a través de la investigación y reflexión estética sobre el Museo Pumapungo, que permita comprender y reflexionar desde la evolución que se genera a través del concepto intercultural y sus posibilidades poéticas desde las artes visuales, vinculando crisis climática y su relación con otras acepciones de la cultura.

El término, pertenece a una corriente de pensamiento contemporánea denominada «Decolonial»¹base teórica fundamental para comprender a que apunta la interculturalidad. Es importante saber que para esta investigación, la decolonialidad se reflexionará desde la perspectiva del cambio climático, ya que según el filósofo argentino Enrique Dussel este se da por la acción humana sostenida por un imaginario transformado en un valor innegable de realidad, el de «plusvalía». Un infinito exponencial que no mide los límites biológicos. (2018). En este sentido, concebir el cambio climático desde las corrientes decoloniales, y desde este enfoque pensar el Museo como espacio de poder (Estatal), encierra la pregunta del por qué de la ausencia de discursos que abarquen este planteamiento como parte del conocimiento que busca ser narrado a los visitantes.

Para Dussel, este es el principal problema del pensamiento moderno, construido desde Europa, que separó sujeto-objeto, mercantilizando a la naturaleza y a lo que sea «ajeno» a su propia lógica capital , ¿El arte y los espacios museísticos han escapado de reproducir estos discursos? es una pregunta constante dentro de esta reflexión que se generará a través de la propuesta artística a plantearse para pensar un nuevo Museo, tomando como uno de los

¹ Pensamiento decolonial se refiere a una corriente teórica filosófico-antropológica surgida a finales del siglo XX por pensadores de todo el mundo como Frantz Fanon (1925-1961), Edward Said (1935-2003), Gayatri Spivak (1942) Boaventura de Sousa Santos (1940), Enrique Dussel (1934), Walter Mignolo (1941), Catherine Walsh (2017), Bolívar Echeverría (1941-2010), Aníbal Quijano (1930-2018) entre otros, su punto de ebullición se dio a partir de la Revolución de mayo del 68, cuestiona la construcción del pensamiento colonial a raíz de imposiciones culturales provenientes de Europa, la cual dividió al mundo en «occidente» y «oriente», estas divisiones recaen en percepciones culturales etnocentristas que explican la injusticia racial, la desigualdad económica, la aculturación, el etnocidio, el calentamiento global entre otros problemas que traen consigo la estructura social, cultural, económica y política pensadas desde y para los poderes centralistas y la dominación cultural, por esta razón los decoloniales proponen construir un pensamiento desde el territorio, donde la ancestralidad y la autonomía cultural permiten frenar un sistema acelerado insostenible dado la finitud del planeta, la propuesta de una deconstrucción del pensamiento colonial trae consigo paradigmas epistemológicos nunca antes vistos en el pensamiento actual, la Decolonialidad niega a los padres del pensamiento moderno cuestionando incluso la propia construcción del pensamiento científico y académico actual, pero no niega los procesos históricos que nos han llevado a las instancias actuales, más bien propone una riqueza y complejidad cultural que da la globalización y que precisamente eso permitirá la construcción de pensamientos autónomos pero articulados que generen una economía global sostenible.

referentes artísticos y teóricos a Luis Camnitzer² debido a su trabajo desde un enfoque educativo de formación en donde el Museo tiene prudencia investigativa.

Lo manifestado, involucra teorizar y producir desde una postura política que atraviesa el academicismo, ya que la interculturalidad significa comprender el pensamiento subjetivado desde lo cultural como primera instancia conceptual. Esto es preguntarse: ¿Qué es pensamiento cultural? Según el consenso académico es la forma en la que nuestra cultura influye en la forma de ver el mundo, por eso se propone como eje de la investigación las posibilidades que brinda la interculturalidad.

Cuando se piensa lo decolonial es importante plantear una epistemología de la liberación, o lo que Boaventura de Sousa califica de «hermenéutica diatópica»³, un concepto fundamental con el cual se abordará la idea de interculturalidad y con la que se desarrollará la propuesta, ya que aunque no se puede negar los procesos históricos, esto no significa que el pensamiento crítico deba ser complaciente con los hechos que constituyen a las clases sociales dominantes y a las instituciones académicas como el Museo, en este caso, el Museo Pumapungo.

Debido a la historicidad del capitalismo, el modelo estructuralista de los sistemas educativos capitalistas ha llevado a una falta de criticidad de los estudios culturales, enfocándose en la reproducción de las condiciones de trabajo (Althusser, 1970). Él afirma

² Luis Camnitzer (1937) es un pintor, artista, crítico y poeta visual originario de Uruguay. Su trabajo artístico tiene relevancia en la producción de arte contemporáneo latinoamericano debido a la importancia que da a la instancia conceptual de sus prácticas, para este artista la “belleza” del arte se encuentra en los mensajes que el artista comunica; para él, el arte es un estado creativo que cualquier humano puede producir, por eso es importante derribar-cuestionar las fronteras de la institución del arte (teóricas estéticas), según sus postulados, la relevancia formativa del arte está en el impacto que un mensaje puede producir en un contexto social.

³ La hermenéutica diatópica supone derribar las interpretaciones históricas y filosóficas que ponen a los modelos imperiales estatales capitalistas como los referentes para la construcción de las sociedades poscoloniales.

“¿Qué se aprende en la escuela? Es posible llegar hasta un punto más o menos avanzado de los estudios, pero de todas maneras se aprende a leer, escribir y contar, o sea algunas técnicas, y también otras cosas, incluso elementos (que pueden ser rudimentarios o por el contrario profundizados) de “cultura científica” o “literaria” utilizables directamente en los distintos puestos de la producción” (p.3). Es decir, el positivismo se convierte en la única estancia de «verdad» con la cual se construye la realidad, desarrollando nuestras habilidades sensibles e inteligibles en un contexto que ignora los factores sociales constituidos por los sucesos históricos.

Es importante señalar que la idea del «Otro» es fundamental al momento de hablar de interculturalidad dentro del enfoque educativo del proyecto, es necesario cuestionar esta figura en los sistemas de enseñanza poscoloniales, reinterpretando a Althusser (1970), Instituciones como: la Escuela, la Iglesia, el Museo, el Ejército, enseñan las "habilidades bajo formas que aseguran el sometimiento a la ideología dominante o el dominio de su “práctica”; “Como consecuencia en el devenir humano ha existido una invisibilización de otras formas de pensamiento no «hegemónicos»⁴, lo que ha construido un conocimiento «universal»⁵ positivista, lineal y exponencial” (Dussel, 2018) que no refleja la compleja

⁴ Concepto desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002), se refiere a la capacidad de un organismo social institucionalizado para ejercer poder contra minorías de la sociedad aprovechando su ventaja estructural, este término es constantemente utilizado por los pensadores decoloniales porque permite comprender donde se sostienen las bases del problema colonial.

⁵ Los pensadores decoloniales cuestionan la idea de universalidad porque precisamente esta noción se construyó desde la centralidad de Occidente lo que lo vuelve una idea algo ingenua y etnocéntrica que no abarca la complejidad del constructo social global.

ramificación de los procesos históricos, políticos y sociales de la humanidad, ya que la «blanquitud»⁶(Echeverría, 2010, p. 57) se enfoca en valores aislados y parciales.

Por lo tanto, la interculturalidad es una idea que se debe comprender más como un fenómeno formativo que como un concepto, porque al hablar de «inter» se puede remitir directamente al transcurso de los intercambios humanos; los diferentes grupos se han movilizado de tal forma que las relaciones entre distintas lenguas, ideas y posturas siempre han estado en constante mutación, por lo tanto una cultura siempre alberga dentro de ella otras culturas⁷, imaginario que no necesariamente empata con las intenciones legítimas de lo intercultural, pero que se encuentra arraigado en el ideario popular al momento de ingresar en el Museo, como se verá en los próximos capítulos.

Serge Gruzinsky en su libro *La Guerra de las imágenes* (1990), analiza la relación histórica entre los pueblos prehispánicos invadidos y el cristianismo que involucró un resultado desigual entre el indígena y el blanco-mestizo, esto se pudo dar gracias a la

⁶ Término acuñado por el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (1941-2011), la cual sugiere que a las distintas etnias del mundo se las ha forzado a pensar de forma “blanca”, es decir que para la sociedad blanca un humano no es racional (civilizado) hasta que adopta posturas y formas de pensar hegemónicas que no corresponden a su origen étnico y que lo sujeta a aspirar parámetros que no van acordes con sus rasgos de identidad, por ejemplo Echeverría menciona la aspiración fallida a poseer un cuerpo con medidas que son recurrentes en la etnia blanca pero que no son un común en las diversidades corpóreas de las culturas del mundo, es precisamente este tipo de frustración (puede pasar lo mismo con la idea de “cultura” que se refiere exclusivamente a expresiones legitimadas por Europa o las creencias religiosas(mito, dios real) lo que permite el aplacamiento moral y mental de las culturas que han sido invadidas y que mediante este “blanqueamiento” se puede establecer el orden social hegemónico blanco colonial.

⁷ No se debe confundir “Otras culturas” con “subculturas” ya que esta última hace referencia a una dependencia intrínseca entre un grupo humano urbano y la ciudad, suposición errónea ya que el individuo está sujeto a su identidad y no a la estructura hegemónica que habita, esto se puede exemplificar con la mal llamada subcultura hip-hop, si bien esta se concibe dentro de las urbes estadounidenses tiene su origen en el fenómeno de la esclavitud negra ligado al conocimiento musical africano y su uso ritual de liberación, por lo tanto esta subcultura no lo es, sino que es una cultura mutada, distinta a la aculturación negra que se ve reflejada en la industria del rap cuya construcción no se sostiene más que en la del mercado, refuerza las ideas de desigualdad y legitima la violencia perpetrada históricamente.

composición sincrética de la iglesia, institución que pudo generar una iconofilia y códigos civilizatorios que pusieran al indígena en un rol de sumisión. La importancia del enfoque decolonial es el cuestionamiento a la institución eclesiástica como el sostén de una epistemología que reproduce las condiciones de producción capitalistas, por ese motivo es importante cuestionar al Museo que se halla atravesado por las relaciones de poder dominantes; dentro de la investigación se analizarán las relaciones existentes o creadas de distintas zonas populares como los mercados con el museo Pumapungo, ya que estos espacios permitirán construir una propuesta artística con un enfoque «hipercultural»⁸, nuevo concepto que aporta al tema en cuanto es un referente de la profundización conceptual de interculturalidad, término que se ahondará en los próximos capítulos.

Es importante aclarar la noción con la que se abordará la interculturalidad, y sobre todo cómo cuestionar la narrativa museográfica y museológica del Museo, ¿Qué nos propone? ¿Entender a la cultura como un elemento aislado o global? ¿Qué incidencia genera en los públicos? Porque comprendiendo a profundidad el concepto de interculturalidad e hiperculturalidad en relación al Museo Pumapungo es posible generar una propuesta coherente con las intenciones holísticas del trabajo.

La interculturalidad reafirma la idea de que los intercambios entre culturas no han sido equitativos, muchas veces siendo estos sometimientos tan violentos que al final han involucrado marchitar una cultura hasta matarla. Existen posibilidades poéticas en las situaciones que se suponen carentes de enfoques interculturales, para la investigación y

⁸ Hiperculturalidad es un concepto creado por el filósofo Byung Chun Hal (1959) derivado del hipertextualismo de Ted Nelson (1937), este concepto se profundiza en los próximos capítulos de la investigación.

propuesta se tomará la problemática minera que refleja un rechazo a formas de vida que no reproduzcan las condiciones de trabajo capitalistas.

“La mañana de este lunes 29 de abril del 2019, Pérez reafirmó que el Gobierno apelará la decisión de la Corte de Pastaza, que el 28 de abril pasado falló a favor de la comunidad Waorani al reconocer que hubo vulneración del derecho a la consulta previa libre e informada y a la autodeterminación de los pueblos, ante la explotación petrolera en la zona.” (El Universo, 29 de Abril del 2019)



Ilustración 1:Lamelas, D. (1969). *Tíme As Activity* [Video]. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/david-lamelas-time-as-activity-dusseldorf>

Dentro de estas configuraciones de reproducción del trabajo, las visiones ancestrales o sus restos son desvalorizados, aquellas prácticas sociales que resaltaban la importancia de lo comunitario, colaborativo y sustentable han sido minimizadas e invisibilizadas⁹; por esto

⁹ Guy Debord(1931-1994) en su libro *La Sociedad del Espectáculo* argumenta que la sociedad burguesa ha creado todo un mecanismo de entretenimiento que construye las verdades, por esa razón para mantener los imaginarios de poder burgués, los medios de comunicación excluyen ciertas realidades que traspasan cuestiones éticas por las dinámicas de la economía y el entretenimiento (1967, pp 3-6)



dentro del contexto artístico latinoamericano se poetiza desde la individualización del ser humano como un conflicto existencial que genera el sistema-mundo globalizado, se han tomado como referentes dentro de la creación de la propuesta artística a trabajos como *Corpus* (2011) de Naufus Ramirez, *Time As Activity* de David Lamelas de la cual se toman aspectos de su discurso respecto a la imagen y el tiempo (2010), *In Depth* de Alice Miceli (2013) entre otras propuestas visuales que cruzan el diálogo entre museo e interculturalidad.

A medida que se explora el concepto de interculturalidad se hace notoria la tarea que implica poder transformarlo en una herramienta artística de conocimiento, «purificarse» de la forma tradicional de pensamiento hegemónico utilitario, racista, jerárquico, colonial, individual, competitivo, etc. Se analizará el contexto histórico del Museo Pumapungo y se comprenderá si bajo sus condiciones históricas podría reproducir narrativas culturales hegemónicas o limitadas desde un enfoque intercultural.

Según Miriam Lang, en su libro *Erradicar la pobreza o empobrecer las alternativas* (2017), al referirse al extractivismo manifiesta que los conceptos de riqueza y bienestar no superan la barrera cultural, es decir, no existe una forma determinada de habitar, sin embargo si entendemos la problemática «extractivismo» de manera global respecto a la «pobreza» como una idea cultural, se comprenderá que esta no es más que una noción que se ha impuesto y crea repercusiones culturales que recaen en un malestar psicosocial al no cumplir con las expectativas que el sistema exige (2017, pp 9-18).

Varios de los espacios museísticos de la región como, El Museo del Oro en Colombia, el Museo Pumapungo o el Museo Nacional de Ecuador, crean imaginarios patrimoniales de riqueza en torno a piezas tangibles cuyo valor estético se encuentra reproducido en las lógicas capitalistas, es decir el aprecio por los metales es un interés del enfoque histórico propiciado

por el colonialismo, según Jaime Idrovo (2019), quien fue impulsor de la creación del Museo Pumapungo, existe un consenso entre los historiadores y cronistas para suponer que la «concha spondylus» tenía más valor económico que los metales preciosos o semipreciosos para los pueblos autóctonos de los Andes, eso se explica en los viajes e intercambios entre las culturas prehispánicas de la costa y la sierra.

Así, la interculturalidad no solo representa un concepto sociológico y/o antropológico, dentro de la coyuntura global, representa una visión para la generación de conocimiento e intercambio cultural, junto con otras propuestas epistemológicas, que permitan entender en totalidad la crisis civilizatoria¹⁰ en la que ha derivado el proceso colonial. Por eso la propuesta pretende abordar otras epistemologías, desdibujando las líneas del academicismo que reproduce los museos, que según las teorías decoloniales también han sido un arma importante para justificar las imposiciones mediante la explotación humana y de la naturaleza (Dussel, 2018)

Una visión horizontal en la creación artística permitirá cuestionar las iconografías y relaciones que generan los Museos actuales en relación a la interculturalidad, concretamente para esta investigación al Museo Pumapungo; el Museo se ha transformado en el espacio ritual contemporáneo que permite reproducir «las relaciones de poder del Estado» (Althusser, 1988, pp. 1-21), su construcción simbólica nos sugiere una parcialización del conocimiento y un aislamiento entre sujeto-objeto que dificulta la tarea de comprender la interculturalidad.

¹⁰ Para Bolívar Echeverría el modo de vida moderno ha desencadenado en una sociedad sujeta al mercado, banal y apática que también podemos vincularla con la idea de modernidad líquida propuesta por el sociólogo Zygmunt Bauman(1925-2017).



1.2 El diálogo intercultural en el Ecuador

El diálogo intercultural en Ecuador se puede explicar con un hecho histórico, en la época de las haciendas en el país (Siglo XVIII, XIX y XX), los capataces eran quienes maltrataban y humillaban a los indígenas que trabajaban en las tierras de los colonos, desprovistos de identidad no tenían más opción que alejarse de sus oprimidos para no sufrir su mismo destino (Adoum, 1998).

Existe un debate acerca de la identidad, es decir de su concepto preciso, esta puede resultar variable, según José María Durán se debe aislar los conceptos de identidad Antropológica y Política (modelo Estado-Nación) ya que esta «cultura circunscrita» se construye para unificar los procesos de colonización y legitimarlos (2009, pp 8-12), esto permite cuestionar los modelos identitarios que el Museo reproduce.

Un ejemplo en relación al espacio del Museo podemos encontrarlo en una obra enaltecida dentro de un contexto de la agenda estatal de la década de los ochenta, la apropiación estatal de la obra de Oswaldo Guayasamín contenida en el museo *Capilla del Hombre*, en el que se legitima que el dolor, el sufrimiento y la injusticia indígena forma parte de nuestra identidad; sin embargo esa identidad construye una noción mesiánica y paternalista para los descendientes de los llamados criollos en la época colonial, quienes reconocen la injusticia pero someten a esta cultura a la iconografía con la cual se inculcó a la población indígena, la idea de sumisión (colonización religiosa)¹¹.

¹¹ El hecho histórico de la colonización se ha constituido como parte de la idiosincrasia ecuatoriana, lo podemos observar en el arte colonial con grandes referentes de la Escuela Quiteña quienes eran de origen indígena, fue el arte religioso una forma de salir de la miseria en la que vivían en el siglo XVIII, es la Iglesia Católica la adoctrinadora del comportamiento de la población indígena del país, prueba de ello es la



Para Jorge Enrique Adoum, en su ensayo *Ecuador: Señas Particulares* (1998), las relaciones históricas de aculturación han derivado en un ecuatoriano que teme verse frente al espejo, idea compartida por Amalina Bomlin en su crítica a la película *Blak Mama* (2009) de Diego Alvear y Patricio Andrade para la revista de cine *Fuera de Campo* (2018).

Reflexiona acerca de cómo un film, cuya construcción estética se asienta en la iconoclastia, sincretismo y aculturación del país, no pueda ser a los ojos de los espectadores nacionales una obra digna de ser la cara del cine nacional; el rechazo se dio principalmente por la crítica cruda acerca de lo intrínsecamente racista que significa ser ecuatoriano.

En contraposición con el largometraje de Sebastián Cordero *Sin muertos no hay carnaval* (2016) trataba una temática antropológicamente muy compleja (las invasiones en la ciudad de Guayaquil) pero fue desarrollado de una manera banal, centrándose únicamente en los aspectos técnicos y de factura del film, a pesar de esto, esa fue la representante ante la Academia Internacional de Cine, mientras que *Blak Mama* fue aclamada en la 55 Bienal de Venecia pero rechazada por buena parte del público nacional. (Bomlin, *Fuera de Campo*, 2018)

Tomando este último ejemplo se cita parte del ensayo de Adoum para entender la medida del racismo en el país: Con ocasión de celebrarse el seminario “Entender el racismo: el caso Ecuador”, Jean Muteba Rahier – profesor de Sociología y Antropología y de Estudios Africanos y del Nuevo Mundo en la Universidad Internacional de Florida- señaló que en nuestro país el concepto de la diversidad ha girado siempre en torno a una sociedad blanca y

cantidad de institutos educativos controlados por la iglesia, la sumisión, se ha convertido en la “forma de ser” del mestizo-indígena urbano, lo podemos ver en novelas como “A la Costa”, “Huasipungo”, entre otras; Adoum habla de la nulidad del indígena en la novela “Cumandá” a pesar de esto es un referente de la literatura ecuatoriana promovida en los sistemas educativos del país.

mestiza, poniendo de relieve la identidad indígena, sin tomar en cuenta al negro [...] Mi experiencia en el país, mis conversaciones con la gente negra en Esmeraldas, en Quito, en el Chota, me hacen decir todo lo contrario. El racismo en el Ecuador es de frente. Hay expresiones diarias de racismo en cuanto a los indígenas y a los negros que son impresionantes. No solo expresiones sino también hechos[...]" (Adoum, 1998)

El racismo en el país se ve reflejado por la nula conciencia de la historia negra que se implantan en los sistemas educativos, ¿Qué referentes históricos negros se conocen? Aparte del escritor Adalberto Ortiz, no existe ninguna formación que genere una conciencia respecto al valor histórico y cultural del pueblo negro, lo mismo sucede con el indígena, ambos pueblos excluidos de la historia oficial. Fue la indígena Dolores Cacuango quien promueve la alfabetización de su pueblo y lo protege de la manipulación maliciosa por parte de mestizos y blancos que sabían leer, resaltando así la importancia de la educación para empoderar identidades, es vital cuestionar si el Museo Pumapungo ha sido construido bajo las luchas históricas inherentes a cualquier pueblo o nacionalidad, o si es un proceso aislado.

¿Por qué al país le avergüenza que Delfín Quishpe sea un referente contemporáneo ante el mundo, o la selección del país esté conformada en su gran mayoría por afroecuatorianos? Aunque el ensayo de Jorge Enrique Adoum tenga ya bastante tiempo de su última edición (20 años), leerlo ahora no dista de la realidad de la época, aún se puede escuchar a gente calificando a “longos”, “runas”, “indios”, “chinas”, “negros”, ”maricas”¹² (El racismo en el país se vincula íntimamente con la homofobia).

¹²Una referencia a esto la hace la película *Blak Mama*(2009) en donde existe una escena homoerótica del personaje *Capi Luna* bailando de manera sensual y sexual con *el Ángel Exterminador* siendo una metáfora de la relación histórica entre el poder militar y religioso, según Amalina Bomlin esta escena por supuesto no agradó a la gente quien la considero “vulgar y ofensiva” ya que también incluía a un personaje trasvestido(*don dance*) que se encontraba alrededor de la pareja bailando, todo esto ambientado como los bucólicos ambientes de los prostíbulos del país. Lo repulsivo se hallaba en una realidad sexual latente en el país y de una relación de poder enfermiza entre lo militar y religioso, pero que a las clases conservadoras incomodan

Según las corrientes de pensamiento posmarxista, la hegemonía ha construido una historia que fortalece los rasgos de identidad que permitan propagar las relaciones de poder del Estado, se puede evidenciar en la legitimación para “civilizar” a las comunidades que se asientan bajo grandes cantidades de recursos naturales (petróleo, gas, oro, cobre, plata, etc); dentro de esta investigación se plantea cuestionar la museografía del Museo Pumapungo que excluye las realidades adversas de las comunidades otras que habitan el territorio ecuatoriano como las culturas Shuar, Tagaeri, Taromenane y las comunidades campesinas-indígenas que son desplazadas de sus territorios, la propuesta reflexionará acerca de esta coyuntura política procurando ligar la problemática intercultural ecuatoriana relacionada con el extractivismo y el museo a través de la propuesta.

“Las cuatro mujeres salieron desde Tiin para exigir que les devuelvan sus territorios. Tiin es ahora una de las comunidades que ha acogido a los desalojados en Morona Santiago.” (Plan V, 6 de febrero del 2017). En la actividad extractiva las mujeres son las más afectadas por la violencia poscolonial.

Para Enrique Dussel existe una mitificación de la verdad dentro de la hegemonía, quien no acepta el hecho de que aún existan culturas que no reproducen sus relaciones de vida del modo que lo hace el sistema capitalista global, su filosofía es distinta, construida a partir de un intercambio espontáneo con su entorno, para el filósofo de la liberación “las ancestrales culturas indígenas comprendían la vida de una manera epistemológicamente distinta a la vida moderna, en armonía con su entorno entendiendo la existencia como una totalidad y no como la contraparte hegemónica que separa el sujeto (ser humano blanco) del objeto (naturaleza, culturas no hegemónicas)” (2018)

El pilar de discusión respecto a la interculturalidad en el país está hecho a partir del modelo de matriz productiva estatal¹³, las imposiciones del modo de vida es lo que marchita las culturas quienes se alejan de su identidad y se dirigen a un *ethos barroco*¹⁴ que los convierte en sujetos urbanos de un modelo hegemónico determinado, en este caso el capitalista global, esto se debe a una tensión histórica, un conflicto que se remite en las relaciones de interculturalidad dentro de Ecuador gestados desde la violencia simbólica que puede perdurar hasta nuestros días.

Esto se puede dar porque el racismo está tan interiorizado que se refleja en una normalización de la violencia étnica, se puede penetrar fácilmente en las comunidades y desalojarlas a través de fuerzas policiales y privadas. Para el ciudadano desprovisto de identidad, indígenas y negros viven mal, pobres, miserables, salvajes, su vida es incivilizada, o falta de cultura (hegemónica) lo que en una visión blanca¹⁵ convierte a la invasión extractiva como una oportunidad de sacar a indios del mundo salvaje, para un proyecto de bienestar inverosímil del materialismo histórico que rige al Museo y otros espacios cotidianos de uso común.

¹³ El extractivismo ha sido el principal responsable del etnocidio mundial. Al Ecuador además del costo social y cultural también le ha costado graves daños ambientales, a pesar de eso la economía nacional se sostiene principalmente en esta actividad.

¹⁴ El ethos barroco es el modo de habitar del urbano moderno, según Bolívar Echeverría lo Barroco radica en un comportamiento lleno de iconografías, simbolismos, simbiosis e intercambios culturales que saturan nuestra percepción de la realidad y nos vuelve seres indefensos, sometidos a un estado de shock permanente que nos deja catatónicos antes los problemas de nuestra sociedad, un encuentro de contradicciones.

¹⁵ Cuando hablamos del “blanco” nos referimos al concepto de blanquitud(Imposición cultural) de Bolívar Echeverría

El proyecto modernista¹⁶ está constituido por varios mitos que permiten reproducir sus relaciones de poder, la «blanquitud» descontextualiza las realidades biopolíticas de los sujetos, transformando al individuo en un ser dependiente a un sistema que no tiene el deber de reproducirlo, este tipo de afecciones se pueden ver en los pueblos de la sierra centro, en donde la alta tasa de desnutrición no se da por problemas económicos sino educativos (imposición) ya que estas comunidades han abandonado su soberanía alimentaria (tubérculos, verduras y granos de la región) para cambiarlo por productos sintéticos y de comida chatarra.¹⁷ (Lang, 2017)

Este no es un caso aislado, se puede ver en muchas comunidades rurales, cuyas principales afecciones actuales se deben a la imposición del mundo moderno. Existen una gran cantidad de conductas que evidencian el profundo racismo del país, la educación es la única vía para deconstruir estas prácticas culturales y generar un diálogo intercultural a través de los Museos y otras plataformas que se apegan a la realidad local, la propuesta se piensa para abordar de manera implícita dichos temas desde una reflexión intercultural.

¹⁶ Para *Enrique Dussel* el proyecto modernista se da a partir de las ideas expansionistas de Europa ante el cerco del Imperio Otomano que en el siglo XIV controla las vías de comercio del continente debido a la periferia que representaba ese territorio en la época, volviendo a la modernidad como una visión unilateral y singular que no representa el contexto geopolítico de otros territorios colonizados.

¹⁷ Para *Miriam Lang* este tipo de prácticas se debe a que la modernidad genera una idea de status (relacionadas al consumo) que las comunidades aculturadas las reproducen, consumir lo indígena es inferior, la comida chatarra es el referente del mundo moderno, así demuestran alejarse de “lo salvaje”, afectando su nutrición que podría ser subsanada con los alimentos que las propias comunidades producen.



1.3 Museo e Interculturalidad

El Museo, históricamente, se ha gestado como el espacio de las verdades, Michel Foucault en su libro *El Poder de la Psiquiatría* (1971) afirma que la realidad se crea por las relaciones de poder que constituyen las estructuras institucionales (hegemonía), idea ligada también al filósofo Gilles Deleuze quien consideraba que las estructuras sociales que condicionan al sujeto son las que generan su subjetividad.

El Museo en Ecuador, no fue gestado bajo un pensamiento de soberanía cultural, es decir que no se enseña a valorar nuestras raíces, sino a exotizarlas, precisamente la propuesta artística se construirá a partir de estos cuestionamientos. El arqueólogo Jaime Idrovo, apoya la idea de trabajar respecto a cómo se debe seguir deconstruyendo el Museo para que sea un espacio intercultural y de aprendizaje soberano (2019).

Para Foucault la soberanía es una relación de poder que condiciona al soberano-súbdito (2007 p. 72), el intercambio es injusto pero el soberano tiene reciprocidad al súbdito por la supervivencia de esta determinada relación de poder, en este caso se puede vincular con los presupuestos que brinda el Estado a sus Museos como el Museo Pumapungo, bajo este postulado se puede afirmar que el inevitable gesto “súbdito” del Museo es producir un discurso patrimonial al soberano (agenda política del Estado).

En el caso del Museo en Ecuador, este está apegado a un programa gubernamental que responde a intereses económicos del gran capital, a través de la propuesta se hablará del trayecto del término interculturalidad en los espacios públicos condicionados a la reproducción implícita de discursos, debido a la heterogeneidad con la que se trabajará, se

vinculará dos espacios, uno virtual y otro físico que vincule al museo como un espacio de aprendizaje.

Dentro de la visión del estudioso de las culturas prehispánicas, Esteban Lozano, afirma que: “Lo que he visto del museo en el país no ha cambiado mucho su visión desde su creación, no entiende los procesos de la revolución cultural, su visión es estática, colonial, no hay una visión propia de nuestro proceso cultural”. (Lozano, 21 de mayo del 2018)

Para el arqueólogo Jaime Idrovo, “el Museo es un espacio vital de aprendizaje, lo que se enseña y cómo se enseña se ve reflejado en lo social”, al igual que Lozano, él comparte las dificultades históricas que ha representado levantar un Museo independiente en Ecuador, que promueva rasgos identitarios alejados de replicar imaginarios coloniales, alegando que el Estado ecuatoriano nunca ha dado las facilidades para levantar proyectos y museos etnográficos (como Pumapungo) a pesar de la pertinencia de preservar el patrimonio nacional, estos proyectos se han sostenido en su mayoría con programas privados (Idrovo, 13 de Junio del 2019).

Boaventura de Soussa Santos sugiere que ha sido la propia Europa la que gesta las primeras luces de la interculturalidad, y eso nace ante un «reconocimiento de incompletud»¹⁸

¹⁸ Existe un consenso científico acerca de las relaciones sociales que se gestan a partir de las condiciones económicas y políticas que han vuelto a la humanidad un peligro autodestructivo, por eso es complejo comprender como se construye relaciones realmente interculturales, ya que toda cultura posee una «incompletud»(Boaventura) pero el proceso histórico ha convertido a la cultura moderna (transformada por Europa) como la dominante, y superando esa barrera se halla en una práctica histórica que se ha impregnado en el nervio cultural global, pero que ahora no pertenece a la realidad geopolítica cuando Estados Unidos y China son las principales potencias en disputa con Rusia y otros países latinoamericanos emergentes como Brasil o Chile. Todos estos países impregnados de un profundo racismo. (véase el caso de las petroleras en Brasil, o la xenofobia promovida por el principal líder gubernamental de Estados Unidos Donald Trump ejemplificado en *Distinciones* de la artista Daniela Ortiz (2011).



(2013, p 20), dentro de estas identificaciones se reconoce el deber de devolverle al sujeto su libertad de identidad, por eso la interculturalidad es el desafío del Museo del siglo XXI.

A diferencia de grandes museos como el Louvre de París, Reina Sofía de Madrid, La red de Museos Guggenheim, el MoMA de New York, el Museo de Historia natural de Londres entre otros, la recurrencia al Museo en el país es escasa, pero al mismo tiempo es necesario pensar si el Museo debe ser un espacio espectacular masivo, o un intersticio para la identificación, descubrimiento y transformación de los conocimientos cotidianos; sobre todo pensando en que el Museo en Ecuador responde a otros procesos, en rasgos generales vinculados a la precariedad de infraestructura y a un descuido en la generación de políticas públicas que garanticen su desarrollo¹⁹, conservación y fortalecimiento que aporten a la formación comunitaria y sus procesos autónomos.

1.4 Interculturalidad Contemporánea

Se ha analizado brevemente aspectos fundamentales de interculturalidad, cómo se ha ido desarrollando este concepto y bajo qué contexto en relación al Museo, pero en la actualidad ¿bajo qué parámetros se la concibe?

Este análisis se vuelve vital cuando se quiere reflexionar a partir de ligar dicho concepto con el espacio museístico, hay que recordar, las discusiones decoloniales surgieron hace más de 20 años y esto se debía al avance de la lucha social y el aporte de distintos actores culturales, logrando transformar ciertas nociones que se concebían en el Museo producto de

¹⁹ Apenas en el 2017 entra en vigencia la Ley Orgánica de Cultura producida durante varios años, garante del patrimonio y con la conservación de sus museos.

la visión exótica que fue normalizada desde la época de la colonia, hoy en día el Museo busca ser sobre todo un sitio de aprendizaje; la interculturalidad e hiperculturalidad han permitido reflexionar sus contenidos.

El proyecto nacionalista que se dio simbióticamente con varias corrientes estéticas literarias y visuales que se encasillaron dentro del realismo social, logra ver las falencias con las cuales se han ido construyendo las nociones de interculturalidad, una evidencia de ello es la excesiva manipulación propagandística del término, que en la actualidad sirve como un dispositivo más del aparato propagandístico estatal y que autores como Jorge Enrique Adoum cuestionan debido a sus raíces coloniales.

La agenda intercultural no rebasó sus propias expectativas teóricas y llegó a ser el «*caldo de cultivo*» de las nuevas ventajas semióticas de la hegemonía, como la apropiación de motivos y usos ancestrales sin reciprocidad hacia las comunidades donde se toman dichos conocimientos²⁰, o el utilitarismo de discursos inclusivos y/o indígenas en plataformas electorales.

Finalidad o función, esta misma riqueza polisémica propicia que la función original del objeto, su función práctica de uso cotidiano y/o comercial, no siempre permanezca igual en diferentes contextos. Un ejemplo claro es la publicidad, donde el objeto es útil y funcional, a partir de esto se genera sentido, convirtiéndose en signo; ahora dicho objeto se convierte en ese referente cultural adaptado anteriormente mencionado, como ideológico e identitario. La finalidad y función principal de la imagen de difusión masiva se va transformando en

²⁰ Alberto Acosta (1948) sugiere que el Ecuador pierde miles de millones al año en propiedad intelectual, vinculado principalmente a las prácticas y saberes de pueblos ancestrales que no poseen protección legal ante la apropiación de sus conocimientos por parte de grandes instituciones académicas que funcionan en países que son potencias económicas.

diferentes contextos, y puede ser significada como un resultado de los procesos de producción, un referente y al mismo tiempo productor y reproductor de cultura, e inclusive, como una crítica al mismo “sistema” que la ha configurado; dentro de esos términos se puede comprender que lo hipercultural rebasa las propuestas o idearios surgidos en los orígenes de la teorías decoloniales, ya que el símbolo en la época de la «hiperconectividad» ha generado dinámicas de difusión y reconstrucción conceptual distintas a las formas de comunicación del siglo XX.

Dentro de la construcción de una propuesta contemporánea de interculturalidad se puede sobrepasar al tema de hiperculturalidad, las relaciones sociales y culturales actuales, se han visto atravesadas por otro tipo de imaginarios colectivos. Deshacerse de la idea de folclor o de lo exótico es un menester necesario dentro de la hiperconectividad, por ser recursos semióticos obsoletos en la hipercultura.

La interculturalidad bajo esos términos llega a fortalecerse al plantear lo «hipertextual»²¹ como las derivaciones que vienen del trabajo producido por las dinámicas de comunicación que pueden ser horizontales en la era del hipertexto, el internet se ha convertido en una herramienta para estos imaginarios, en donde a través de los nuevos medios de comunicación se puede profundizar cualquier tipo de conocimiento.

²¹ La hipertextualidad es un concepto desarrollado por el filósofo, sociólogo e informático estadounidense Ted Nelson donde propone romper los discursos de linealidad, defendiendo la idea de redes, demostrando su argumento a través de la internet (haciendo referencia a *http*:) para él esta concepción mental de lo trasversal responde a una propia ley de la naturaleza (física) en su nivel de comunicación, conectando la idea de la web con la forma en que funciona la comunicación de la vegetación terrestre a través de conexiones que se asemejan al funcionamiento neuronal, por esta razón el filósofo coreano Byung -Chul Han concibe a la hipercultura como la dinámica de las relaciones culturales que al comprender su funcionamiento se las puede preservar.

En ese sentido se puede plantear que el Museo debería ser la especificidad física de la hiperconectividad, un espacio destinado a educar, no a adoctrinar; por eso es importante reflexionarlos y concebirlos como espacios hipertextuales, en donde se puede comprender los conocimientos desde los contextos que atraviesan a cualquier sociedad y territorio sujeto a los procesos coloniales.

El internet es una herramienta destinada a fortalecer los procesos museísticos (Cagigal, 2017), la importancia de la hiperculturalidad al pensar el Museo es la discusión devenida de la interculturalidad, por esto la propuesta se enfocará dentro del diálogo de los espacios de comunicación (Museo Pumapungo, Mercado 10 de Agosto, Internet (Plataforma Virtual)).

Gracias a los nuevos usos del Museo²² y la comunicación estos temas han adquirido relevancia actualmente al permitir una mejor comprensión y profundización acerca del otro, comprendiendo así que el Museo Pumapungo ha brindado las herramientas educativas con las cuales se plantea cuestionar sus nociones interculturales a través del trabajo artístico.

Dentro de las reflexiones que brinda la recolección de información alrededor de la idea de interculturalidad actual, se puede llegar a la conclusión que el término intercultural se aleja más de las esferas disidentes para transformarse en un concepto estático, mercantilizado y manipulado para ser convertida en una definición débil y simple a merced de la cultura hegemónica.

²² En la evolución del Museo se han considerado usos distintos a sus orígenes donde su función básica (y única en sus principios) era la de organizar sistemáticamente la recolección de objetos que compartían criterios comunes, por ejemplo recolección de relojes, zapatos, taxonomía entre otros; pero con el transcurrir de los años se comprende al Museo como un espacio educativo y de conocimiento, lo podemos encontrar en cualquier curaduría contemporánea donde toda exposición debe tener un enfoque educativo y no sólo informativo, por esta razón los museos se han renovado a este enfoque, un espacio de recolección sistemática de objetos actualmente se entiende a una Sala de Reserva o de Colección que puede estar incluido dentro de la planificación de un Museo, comprendiendo que actualmente el Museo es un organismo y no un espacio concreto.



Capítulo II. Educación intercultural y Arte

2.1 La obra de arte como objeto comunicacional

En el primer capítulo se analizó ciertos parámetros que tienen una relación directa o indirecta con las acepciones interculturales, comprendiendo el panorama económico y político con el cual se cuestiona al Museo como un espacio intercultural, toda esta información recabada sirve de base para la propuesta artística.

Al momento de comprender cómo se va realizando la propuesta también es importante saber que las problemáticas e ideas mencionadas son el «material plástico» de la «obra», precisamente dentro del proceso creativo se usa de referente al artista argentino Luis Camnitzer ya que sus modos de concebir al arte permite jugar con las ideas decoloniales que también se han analizado.

El arte es una manera de afectar a la cultura y a la sociedad (...) Me he dado cuenta que el arte no es una disciplina, es una metadisciplina, es una forma de pensar, una forma de resolver y de formular problemas (...) el arte es el campo donde uno puede imaginar lo posible y lo imposible, es el campo que todos deberíamos estar ocupando sin dejárselo a un monopolio de personas llamados artistas (...) el arte sirve cuando el individuo ya no necesita del artista (...) la creación que no es educativa es mala creación y la educación que no es creativa es mala educación. (Camnitzer, 2015)

Las ideas de Camnitzer al momento de plantear lo hipercultural como una propuesta artística son pertinentes, el Museo ha catalogado las acepciones del arte a través de la historia, por eso las categorías de colección del Museo nos permite entender

los cuestionamientos que plantea el artista al hablarnos de que el arte se lo debe comprender como un proceso enmancipatorio, y no como una acepción netamente de «belleza» o «deleite», un enfoque recurrente en las curadurías de objetos arqueológicos prehispánicos y etnográficos; en la prácticas artísticas contemporáneas una línea se ha propuesto liberarse de dichas ideas, traspasando la experiencia mística a una realidad concreta que eduque políticamente, por este motivo los objetos etnográficos deberían ser descategorizados, o al menos, es una de las poéticas que plantea la obra mediante la investigación, cuestionando los dispositivos (Museo) de subjetividad que regulan la economía y política global.

Cuando se plantea tres momentos en la propuesta se pretende ligar a los referentes, el discurso de Camnitzer, en este caso se vincula al Museo, ya que para el artista la educación a través del arte es fundamental y viceversa, para este autor, la idea de lo artístico es un concepto holístico²³, preciso cuando hablamos de la época de la hiperconectividad y de herramientas de reproducción técnica tan sofisticadas que los creadores de contenido poco a poco desdibujan las barreras del arte, en donde existen estéticas tan diversas a la hora de producir experiencias sensibles, se debe cuestionar al Museo en general y a Pumapungo particularmente, porque en el caso concreto de la ciudad de Cuenca, es el custodio de los valores artísticos y patrimoniales de la ciudad. Qué objetos guarda o prioriza el Museo cuando existen expresiones o discursos escondidos en sus reservas que son de difícil acceso para el público, como las Salas de Reserva Etnográfica y Arqueológica; siendo objetos invisibles en la construcción

²³ Joshep Beuys (1921-1986) propuso en su obra que todos los seres humanos son artistas, por esto Camnitzer plantea que el arte es una posibilidad que se le ha arrebatado a la mayoría de la población, precisamente porque es el propio término “arte” la que limita las posibilidades de creación humana.

identitaria nacional. El quehacer artístico de Arunanondchai es un soporte conceptual para la propuesta debido a la noción estética que maneja el artista.

Hemos llegado a un momento en la historia del arte en el que el cuerpo digital disperso se ha convertido en primordial, a diferencia de cualquier tipo de centrado en un cuerpo corpóreo literal, pero el trabajo de Arunanondchai nos permite considerar las incertidumbres de la existencia dentro de un mundo postdigital.

(William J Simmons, 2017)



Ilustración 2 Arunandonchai , K. (2016). *Painting With History In A Room Filled With People With Funny Names 3* [Instalacion-Performance]. Recuperado de <https://www.artinamericanmagazine.com/news-features/interviews/burning-denim-at-ps1-korakrit-arunanondchai/>.

Korakrit Arunanondchai, artista visual de origen tailandés y radicado en Nueva York, se ha convertido en un referente para este trabajo, ya que con su propuesta audiovisual (subida a una plataforma virtual), es posible relacionar su propuesta performática (que la produce conjuntamente con músicos) con la idea de No Lugar mediante el empleo del videoinstalación, rebasando las

concepciones de Arte Visual y de espacios determinados, coincidiendo con las ideas del francés Marc Auge sobre el concepto antropológico de no lugar, como espacios de transición construyendo intersticios o puntos de encuentro a través de internet. Varios de sus trabajos están subidos en la plataforma de videos *YouTube* a manera de video musical²⁴, mismos que suelen vincularse con el discurso de sus instalaciones llenas de colores, luz y pintura

²⁴ (*Painting with history in a room filled with people with funny names 3 (Bangkok city)*)
<https://www.youtube.com/watch?v=68kFbY4HV0c&t=29s>



derramada caóticamente, sin embargo al instante se puede percibir que su trabajo posee nociones performáticas relacionadas con la era de lo hipercultural y las identidades que nos atraviesan como humanos.

Su trabajo es ecléctico, en un caos ordenado, donde invita a reflexionar cuales son los valores de la sociedad contemporánea, por eso se pretende utilizar la mezcla caótica de distintos sentidos que envuelven a la problemática intercultural, y las lecturas que esta posición realiza frente a temáticas como la crisis climática, el medioambiente, etc, incluyendo además a esta propuesta elementos sonoros influenciados por Arunadundchai en ciertas propuestas de video como *Painting with history in a room filled with people with funny names 3 (Bangkok city)* en donde intenta brindar un retrato audiovisual de la capital de Tailandia, o acercarnos a una identidad visual de esta ciudad en el mundo globalizado.

En el contexto de la globalización es imprescindible pensar a las prácticas artísticas desde este sentido, las implicaciones éticas detrás de los procesos «homogeneizadores» se convierten en un pilar estético fundamental en el arte actual y la significación de la obra de arte, por esto el proceso investigativo invita a pensar otras maneras en las que las expresiones de arte y cultura pueden dinamizar la economía y política.

El debate en torno a la mercantilización de la obra de arte y el surgimiento de las llamadas “industrias culturales”, que desde la escuela de Frankfurt esgrimieron pensadores como Max Horkheimer y Theodor Adorno (1998), no hicieron más que poner en evidencia las implicaciones del capital en todas las esferas de la vida cotidiana, lo que Jürgen Habermas (1997) denominaría la “colonización del mundo de la vida”. (Albán.A, 2008)

El arte no ha podido escapar de estos encasillamientos que se dan en el transcurso de los procesos colonizadores por esta razón en la contemporaneidad se piensa en otras maneras de abordar las herramientas comunicacionales artísticas.

También se ha mencionado otros referentes citados en el primer capítulo de este trabajo, autores como el artista argentino David Lamelas proponen poetizar los modos en que operan las subjetividades en la cultura hegemónica, el tiempo es una noción tan relativa que no se la puede concebir sin el condicionamiento de la colectividad, por eso Lamelas utiliza un video registrado en película de *16mm* para evidenciar cómo el tiempo se va construyendo por las sociedades, en el caso de *Time As Activity*, invita a pensar sobre las prioridades del tiempo en la vida londinense, donde el trabajo ocupa la mayor parte de la vida de sus habitantes. El video contiene paisajes grabados sin trípode pero manteniendo cierta quietud en cada plano, los videos son contemplativos, contrastados con una ciudad muy activa, planteando que la realidad es un consenso social que brinda la cultura y no algo medible y cuantificable de manera homogénea.

La obra de arte, si se la aborda desde lo intercultural resulta paradigmática, la carga simbólica y las configuraciones del Museo que son sostenidas por un modelo histórico-político burgués, lo aleja e imposibilita de ser un espacio de construcción simbólica autónomo²⁵ y transformador de las realidades sociales que se han sostenido durante ya 500 años. En todo este tiempo se podría decir que el arte hegemónico ha servido para dicotomizar

²⁵ Como referencia artística encontramos *Si las paredes hablan* (2011) de Amalia Pica (1978).

las expresiones y discursos ideológicos, políticos y culturales que no se apegan a las normas de la «oficialidad»²⁶.

El «apropiacionismo»²⁷ ha sostenido la construcción del «arte hegémónico»²⁸, y ha propuesto estrategias de mercadotecnia, por eso la primera instancia comunicativa del símbolo, aquella que ya está construida desde la «historicidad»²⁹ y que se asocia automáticamente a una idea específica, aquella primera sensación se encuentra «vaciada de contenido»³⁰ para así poder resignificarlo con propósitos comerciales y ornamentales. Durante las primeras etapas de formación se refuerza este modo determinado de lectura simbólica hacia la cultura, algo que sucede con las piezas arqueológicas y etnográficas, se toman motivos, diseños, pero se destruye sus sentidos mágicos, sus patrones lógicos vinculados a la espiritualidad, cuyo valor se remite a contextos muy específicos, llegando así a cuestionar los procesos de selección curatorial al momento de plantear la sala permanente de arqueología en Pumapungo, donde la importancia de la mayoría de objetos expuestos

²⁶ El Estado necesita de recursos simbólicos que puedan mantener el *statu quo*, ejemplo claro son los símbolos patrios que son reforzado durante las primeras etapas de formación escolar, los museos de arte e historia no se escapan de ser uno de sus recursos.

²⁷ El apropiacionismo es una corriente estética surgida a inicios del siglo XX promovida principalmente por el artista francés Marcel Duchamp (1887-1968), que consiste en tomar deliberadamente símbolos de cualquier índole sin ningún tipo de reciprocidad por dicha acción, aunque pertenece a la corriente de la posmodernidad, esta práctica ha sido usada durante toda la existencia humana y en cierta forma ha podido constituir a la hegemonía cultural, lo podemos hallar en el cubismo donde Pablo Picasso(1881-1973) se inspiró en los diseños y visión africana para deformar sus figuras entre otros ejemplos artísticos y culturales.

²⁸ Los discursos hegémónicos históricamente han reforzado la idea de superioridad europea, los encontramos en las narraciones de los primeros exploradores del *Nuevo Mundo* o en las pinturas de paisaje del siglo XVII y XVIII, esto también se halla relacionado con la idea de “incivilizado” que promovió históricamente las masacres hacia las etnias minoritarias de todo el mundo, incluido la misma Europa.

²⁹ Durante la colonia la Iglesia Católica transformó con el paso del tiempo la simbología e iconografía originaria, por ejemplo, el plato de la Fanesca recoge granos en su mayoría originarios de los Andes para representar a los apóstoles de Jesús de Nazaret.

³⁰ “Vaciado” la hallamos en la «Esvástica» de origen hindú que fue el símbolo del partido Nacional Socialista Alemán, a pesar de que para la primera cultura, ese signo simbolizaba la renovación y la inherencia cíclica de la existencia, para los nazis simbolizó su matanza, cuando en este trabajo se menciona la palabra vaciado hace referencia a una transformación simbólica resultado de las relaciones coloniales aun persistentes en las sociedades actuales.

radican en los usos rituales o utilitarios de las noblezas prehispánicas, ignorando las tecnologías, usos e importancia de la cultura que desarrollaban los campesinos, artesanos y mujeres (Idrovo, 2019), compartiendo, mediante la museografía un discurso de superación civilizatoria o paternalismo cultural para los grupos étnicos oprimidos en el país, dejando de lado su lucha histórica contra el aparataje que los ha oprimido (Colonia - Estado).

Las nocións de arte y cultura actuales distan de sus raíces históricas debido a un proceso de tergiversación de significados y significantes, esta «contaminación» se halla expandida en casi todos los significados implícitos que damos a los objetos cotidianos y no cotidianos (Obra de arte), que permiten reproducir la cultura dominante, desprovista de su sentido mágico-histórico.

A priori, lo difícil es evitar generar aquellas relaciones de poder que permiten reproducir la hegemonía cultural, ya que la construcción de la «estética occidental» reproduce la separación objeto-sujeto dentro de los imaginarios colectivos urbanos y rurales, por eso se pretende conectar dos espacios que se vinculan por las formas opuestas de relacionarse con la cultura y su patrimonio material e inmaterial (Museo, mercado).

¿Cómo se atraviesa la interculturalidad en un objeto artístico, si la propia idea de arte (no confundir con la «noción» estética) surge desde un pasado europeo que niega sus otredades? Además, sin contemplar que las lecturas sensibles han sido reguladas por la homogeneización del sistema educativo³¹ surgido desde la colonialidad.

³¹ La actualidad del sistema educativo en Latinoamérica y otros países del “Sur Global” es un híbrido de la escolástica católica y la industrialización protestante, evidenciado una estructura de la educación consolidada desde la radicalización, sectorización y elitización de los grupos humanos.

El primer discurso es el ilustrativo³² en donde todo objeto contiene una “verdad incuestionable” fruto del conocimiento universal del «hombre»³³, por esta razón existe una carga previa en el objeto considerado de naturaleza intercultural, los imaginarios detrás del sentido de lo tecnológico corresponden a la industrialización de la vida, poniendo en detrimento herramientas y usos prehispánicos que podrían ser útiles hasta nuestros días. Un claro ejemplo son los sistemas de conservación de alimentos desarrollados por las culturas pertenecientes al imperio Inca, así se puede tomar de ejemplo el indicador que transforma simbólicamente a un objeto en arte o artesanía y que está sostenido por los discursos raciales del poder y las nociones de lo sofisticado.

Por eso resulta difícil la idea de romper los preceptos comunicativos del objeto artístico desde la comprensión de la interculturalidad, sin embargo Jacques Derrida propone la idea de «deconstrucción»³⁴, , recurso fundamental para la resistencia cultural ya que su origen es sobretodo disidente y ha propuesto una instancia estética que invita a romper los dogmas del arte para transformarlos en objetos sensibles que comunican mensajes complejos, idea asumida desde el arte por Luis Camnitzer.

En materia de arte, Europa atravesó por varios rompimientos formales respecto a las artes plásticas, sin embargo su mayor intensidad fruto de la simbiosis de su época se dio en

³² Se hace referencia a la época de la Ilustración (Siglo XVIII) en donde se reforma las estructuras políticas de la vieja Europa, precisamente las primeras luces de esta corriente “cultural” son las que dan paso a la “Revolución Francesa” donde la burguesía toma el poder de Europa y desde entonces replica los discursos que la legitiman.

³³ Hay que recalcar que el conocimiento universal (hegemónico) se ha construido históricamente bajo preceptos machistas y excluyentes, que refuerzan las ideas de violencia, expansión y destrucción que han permitido a los imperios perpetuarse.

³⁴ Este concepto armoniza con el materialismo histórico y permite replantear el quehacer artístico sin negar a su pasado como sucedía en la modernidad, ya que la deconstrucción plantea rearmar y no romper como eran los principios vanguardistas surgidos antes del movimiento decolonial pero que a su vez era un síntoma de los cambios epistemológicos que se constituyen en el siglo XXI



el siglo XIX, inicio de la transformación estética del arte europeo de dicho siglo que terminaría en las vanguardias³⁵ y que ha expandido las posibilidades cognitivas y comunicativas que la obra de arte nos brinda al momento de producir la propuesta.

2.2 Análisis breve de la educación intercultural en Ecuador

La educación intercultural ha sido un tema que ha estado presente en las agendas políticas actuales, se habla mucho del tema en debates académicos, y en discursos políticos, pero resulta incierto hacia dónde apunta nuestro sistema educativo en términos de interculturalidad en las esferas institucionales, donde tiende a «inmovilizarse» debido a la correlación con otras leyes y con el Estado.

Las «Escuelas del Milenio»³⁶ son una clara muestra de la contradicción respecto a la praxis del discurso Intercultural, varios procesos de formación «autónoma» y decolonial fueron clausurados por el Estado, un ejemplo es el proyecto histórico de las escuelas comunitarias³⁷ obligadas a cerrarse:

“*Inka Samana* fue una de las primeras escuelas comunitarias cerradas por el gobierno de Rafael Correa (2007-2017), a raíz de la decisión de implantar un modelo escolar único en el país: las llamadas Unidades Educativas del Milenio (UEM).” (María Torres, 2016)

³⁵ Se podría decir que las vanguardias fueron los primeros movimientos que plantaron las primeras semillas para llevar al arte fuera de la servidumbre de los sistemas hegemónicos.

³⁶ Estas estructuras promueven la idea de «panóptico» de Michel Foucault, regulando y normalizando los cuerpos.

³⁷ Las escuelas comunitarias fomentan el dialogo intercultural, ya que, sostienen sus propios procesos socio-culturales, sin estar sujetos a los discursos hegemónicos, lo que permite crear pensamiento crítico al academicismo, fortalecer estos procesos fomentaría la transformación de las estructuras (modelos) impuestos en la educación urbana.



Vincular educación e interculturalidad requiere de herramientas artísticas, ya que las intenciones interculturales hacen referencia a identidades enmancipatorias y no a imaginarios folclóricos o exóticos, de ahí la importancia de comprender los valores estéticos de las sociedades capitalistas respecto a la idea del otro (indígena, negro, etc).

Cuando se cuestiona al sistema educativo hegemónico intercultural (en donde el Museo se convierte en otro dispositivo educativo/artístico) se debe yuxtaponer con otras formas de educar como la educación zapatista (enfoque con la que se desarrolla este trabajo) que posee un mayor acercamiento teórico y práctico con las nociones de interculturalidad y con herramientas de emancipación a través de lo estético-político.

Las escuelas autónomas (zapatistas) se han ido fortaleciendo como un elemento vertebrador a pesar de la guerra “invisible” del gobierno porque han sabido adaptarse a las necesidades de las comunidades. Con gran trabajo, el sistema educativo autónomo ha ido descolonizando el pensamiento y resituando “las escuelas” como espacios integradores, llegando a convertirse en una estructura al servicio de la vida indígena en re-existencia en contraposición a la escuela oficial, al servicio de intereses ajenos a la colectividad.

Este modelo educativo se ha ido diseñando y estructurando lentamente en el territorio rebelde a través de ese cuestionamiento del sistema educativo oficial pero, sobre todo, centrándose en responder colectivamente a la necesidad de una educación real y acorde con los ritmos campesinos. Como se afirma en la página web del sistema de educación de Altos de Chiapas (una de las cinco regiones), se trata de crear una educación sembradora de conciencias. No sólo este proceso se

desarrolla sin ningún tipo de apoyo del Estado mexicano, sino que las escuelas son objeto de ataques por parte de actores militares y paramilitares.

La estructura creada hasta el momento se divide en dos bloques: el que compone el conjunto de escuelas primarias ubicadas en los propios pueblos en resistencia (EPRAZ) y el configurado por las escuelas secundarias, generalmente ubicadas dentro del espacio físico de los caracoles (ESRAZ). Las escuelas están organizadas por niveles pero sin división estricta según edad. Aunque esta división se da a veces por necesidades materiales reales, la filosofía es que las escuelas traten de adecuarse a las diferentes etapas y necesidades de las jóvenes zapatistas, que no están necesariamente ligadas a la edad. Como resultado, hay una convivencia en las aulas de estudiantes de diferentes edades que refuerza el principio de que nadie educa a nadie y nadie se educa solo. (*Revista Pueblo*, 2013)

El Estado ecuatoriano durante los últimos 10 años ha clausurado pequeños centros del saber³⁸ cuyos procesos si bien no eran similares a los zapatistas muchos de estos proyectos se vinculaban con la autonomía colectiva como en el caso Saraguro, los procesos autónomos se han homogeneizado para un deterioro de las comunidades rurales (Lang, 2017), generando imaginarios urbanos ajenos a sus construcciones identitarias y significaciones de sus culturas. Por eso surge el planteamiento de cuestionar cómo el Museo, un espacio que se gesta desde el Estado, puede escapar de la estructura que lo rige, el devenir de los territorios actuales provienen de los conflictos históricos que aún comunican discursos

³⁸ El principal problema para el Estado presidido por Rafael Correa era la uni-docencia (Un solo profesor para varios «niveles») que imperaba en estos lugares, por falta de apoyo económico de los gobiernos anteriores.

desde su hegemonía y que la educación por su condicionamiento coercitivo no puede abordar, siendo el arte una posibilidad para la educación desde un enfoque de cuestionamiento al sistema que se reproduce.

Con estos eventos se resume brevemente la situación de los últimos años de la educación en el país, para esto se debe comprender que existe un bagaje histórico que ha determinado las relaciones de poder que generan los discursos del sistema educativo hegemónico. Un factor claro del antecedente homogeneizador de la educación se halla en su origen religioso³⁹, permitiendo así reproducir las relaciones culturales imperantes en Europa. Así se inició un proceso de imposición cultural que perdura hasta la actualidad, y que, sumado a la violencia cotidiana, crea los imaginarios que legitiman el racismo y que limitan las posibilidades no solo teóricas sino también prácticas interculturales en la hiperculturalidad.

La interculturalidad es una práctica que resiste pero que no se ve reflejado en los organismos sociales urbanos, en las provincias del centro del país (Chimborazo, Cotopaxi, Bolívar, Tungurahua) cuya demografía es mayoritariamente mestizo-indígena, están permeadas por una violencia simbólica colonial. La teoría de la blanquitud de Bolívar Echeverría se inspiró en el «habitus» de este territorio, cuyas prácticas culturales-estéticas se tornaron en una realidad de disidencia, tal es el caso de las poblaciones de Tungurahua que se desprendieron de las actividades agrícolas para dedicarse a la artesanía.

Para el cristianismo europeo del siglo XVI, el indígena es el diablo por su condición de salvaje, purificarse requería abandonar ciertas creencias, el castigo es y ha sido por el

³⁹ Al igual que en el arte, la religión absorbió los modos de comunicación de las sociedades prehispánicas (eclecticismo).

pecado de habitar⁴⁰ un mundo distinto, no se puede negar que estas ideas son nociones estéticas de la cultura dominante y por lo tanto, devienen de un método educativo determinado diseñado para reproducir un discurso (hegemónico).

La Mama Negra en Latacunga y la *Diablada de Píllaro* en Tungurahua reflejan cómo los indígenas idearon formas creativas de resistir a la extinción de su cultura, por ejemplo, el diablo posee otra connotación⁴¹ para la resistencia indígena, como símbolo opuesto al dios cristiano, su riqueza se sostiene sobre lo que representa dios y el diablo en la colonia y cómo este se utilizó como herramienta de dominación.

La escolástica ha sido la «culpable»⁴² de normalizar conductas de violencia simbólica racista (que puede derivar en física), las prácticas educativas eran rudimentarias en el país hace apenas 20 o 30 años, en lo rural la precariedad era evidente debido al proceso colonial (2017, p 10), se volvía imposible vincular a la educación con herramientas enmancipatorias que puede brindar el arte, debido a esto no se ha podido legitimar del todo la crítica contra el modelo educativo propuesto por el Estado.

Esta precariedad ahora satisfecha parcialmente (infraestructura, material pedagógico, laboratorios, etc.) ha tenido un costo social, la pérdida de prácticas y saberes ancestrales, sobre todo desde sus contextos históricos, mercantilizándolo al uso del capital, adaptándose

⁴⁰ El cuerpo es el principal elemento identitario, es un bagaje cultural del cual no se puede desprender (este es uno de los motivos por los cuales la cirugía estética es uno de los negocios más lucrativos del capitalismo-blanqueamiento “un informe de la Sociedad Americana de Cirujanos Plásticos revela que en 2018 EE.UU gastó en cirugía plástica cosmética más de 16.500 millones de dólares, más del PIB de países como Malta, Jamaica y Bahamas.”) (RT, 2019).

⁴¹ Para los estudiosos de la cultura el Hanan pacha (Dios) y Uku pacha (Diablo) se vinculaban a entes que gobernaban otros niveles de la realidad (cielo, inframundo) pero no se los consideraba jueces morales, ya que el Inca (Hijo del Dios Sol) era el encargado de dichas acciones netamente humanas.

⁴² La culpabilidad como apología a un proceso histórico que derivó en las instancias culturales actuales, es decir que fueron las circunstancias del fluir social que desembocaron en las problemáticas que atraviesan la interculturalidad y la educación en el país.



a las lógicas del mercado global, normalizando las nociones urbanas hegemónicas y generando imaginarios en donde se desprecia el modo de vida del campesino o el indígena.

Si bien todos merecemos una formación que permita entender el sistema capital, esta no debe ser reemplazada por preceptos culturales que motiven las prácticas patriarcales y racistas, existe un proceso de evolución dentro de la educación en Ecuador, pero del mismo modo existen problemas estructurales dentro de los modelos educativos (incluyendo el Museo) hegemónicos que se deben cuestionar y resolver en los proyectos nacionales.

En ese contexto el Museo se transforma en una posibilidad de reinvención de las miradas críticas culturales mediante prácticas artísticas, como un espacio de intersticio en dónde se puede construir una propuesta decolonial que nos replantee la forma en que la hegemonía reproduce su propia cultura:

[Los museos portátiles ya no exportan las formas de la imaginación frente a las cuales deberíamos reconocernos sino que, por el contrario, operan como dispositivos de escucha y de acción para que la heterogeneidad de la esfera pública canalice sus imaginarios, autogestione su representación, formalice sus emergencias y articule sus propias expresiones.] (Perán, 2011, p. 10).

Por esta razón las propuestas actuales dentro del Museo usan como eje al espacio público, comprendiéndolo como una contraposición a las nociones hegemónicas, es decir que el Museo es un espacio necesario que permite una propuesta artística contemporánea que visibilice otras posibilidades a partir de los «desusos» de las instituciones, enriqueciendo los procesos pedagógicos y enmancipatorios. En resumen, el arte contemporáneo mira a la



movilidad como herramienta de crítica institucional para procesos pedagógicos que puedan discursar sobre interculturalidad y pensamiento crítico.

2.3 Arte y Pedagogía Contemporánea

En los últimos años se ha reforzado la idea acerca de la importancia, y la relación directa que el Arte y la Pedagogía han creado, o mejor dicho, han tenido durante el desarrollo de la humanidad. La sensibilidad es un recurso mental y corporal que viene dado desde la infancia y es el único modo en el que se puede comprender y concebir el mundo como lo hacemos, por eso se dice que el arte no puede escaparse de la vida y la naturaleza.

Sin embargo a través de los procesos de colonización se ha intentado catalogar los procesos estéticos, separándolos de lo político para así crear esferas herméticas que dan fragmentos alterados de la realidad, impidiendo desarrollar personas de pensamiento crítico al desproveerlos de las herramientas pedagógicas que brindan las nociones artísticas, como empatía, reflexión y crítica.

Existen varios conceptos cuantificables al momento de calificar una obra de arte, sin embargo, los conceptos estéticos se han transformado a medida que nuestra sociedad lo ha hecho. Luis Camnitzer ha dedicado su trabajo a reforzar la idea de que no puede existir un arte sin procesos de transformación política, sin un “corto circuito” estético (deconstruir los simbolismos espaciales) que refuerce o debilite los usos simbólicos hegemónicos, un arte

debilitante solo es posible mediante los procesos pedagógicos sostenidos desde las propuestas artísticas que inevitablemente sean críticos a la institucionalidad y al *statu quo*⁴³.

Los movimientos vanguardistas más radicales como el dadaísta y el surrealista rechazaban la idea propia del arte, “*la fontaine*”(1917) de Marcel Duchamp⁴⁴ causó debate desde su primera exhibición hace más de un siglo atrás, ya que su primer gesto, cuestionaba la idea de “ese”⁴⁵ arte dentro de un productor de imaginarios (Museo, Galería), cambiando así paradigmas que hoy, se pueden asentar cuando se habla de interculturalidad y deconstrucción del Museo.

La contemporaneidad ha demostrado desde distintas realidades, que el Museo es un espacio en desuso (hecho que no descalifica la utilidad del Museo en el mundo globalizado), sobre todo si lo ponemos en el contexto latinoamericano, en la década de los noventa la institución museística se propuso transformar al Museo como un espacio de reflexión artístico-cultural crítica y de estimulación creativa; sin embargo estos preceptos no han sido del todo efectivos en Latinoamérica, y en el caso de Ecuador, han sido proyectos «inutilizados» que no han democratizado la relación pedagógico-artística-política, sino que

⁴³ Las propuestas artísticas contemporáneas no deben ser temerosas a la “incoherencia” ya que estas prácticas nos reconocen como sujetos del sistema capital, esto nos obliga a cuestionar constantemente la construcción del sistema-mundo que habitamos ya que la institución del arte se ha constituido por y para tener esta posibilidad.

⁴⁴ Marcel Duchamp fue el primer artista de las vanguardias europeas en proponer la idea de un museo móvil, con su obra *Caja en una maleta*.

⁴⁵ El valor simbólico del gesto de Duchamp adquiere importancia debido a la “mutación” del objeto museístico; la transformación del discurso respecto a la materialidad hizo que intelectuales europeos de la época se cuestionen los discursos emanados por el objeto en sí y por los usos semióticos que se proyectan en los espacios institucionales.

las ha alejado de los imaginarios populares, volviendo al Museo un espacio de gentrificación⁴⁶ que garantiza su acceso a un reducido sector de la población⁴⁷.

Pareciera que el Museo está condenado a replicar las relaciones de poder que coartan la interculturalidad, sin embargo, también se debe entender que su desuso es un devenir para la generación de propuestas que apoyen sus procesos contemporáneos desde este espacio, pedagógicamente hace referencia a deconstruir los símbolos de enseñanza y la dicotomización del pensamiento⁴⁸.

El arte acción nace como un planteamiento estético sobre los usos y valores simbólicos del espacio público ante las nuevas formas y prácticas artísticas que circulaban en los circuitos de arte posmoderno, su cuestión principal no es el total rechazo al Museo y su institucionalidad, sino que plantea y replantea las posibilidades reflexivas en torno a las estéticas del espacio público y su relación con lo privado⁴⁹.

Lo público como espacio pedagógico-estético posee una riqueza simbólica que difícilmente se podría lograr en un museo *per se*, sin embargo debemos tomar a este espacio como una posibilidad de sistematizar y reflexionar acerca de las posibilidades y

⁴⁶ En la ciudad de Quito, la instalación y el proceso de “mejoramiento” del museo “Casa del Alabado” ha terminado por excluir sistemáticamente de la actividad económica del sector a sus propios moradores, apuntando a transformar este espacio como un lugar “cultural” llenos de cafeterías, bares y locales que reproduzcan el capital y su discurso hegémónico.

⁴⁷ Sin asentar la realidad del Museo Pumapungo, se puede apreciar a simple vista, que los visitantes más recurrentes a los museos son los extranjeros, sobre todo los caucásicos, esta es una de las razones por la cual al museo le resulta difícil transformar su origen “servil” que lo lleva a reproducir discursos exotizantes y no netamente antropológicos, ya que en Ecuador, la recurrencia de público es uno de los temas más complejos.

⁴⁸ Los valores culturales son tan subjetivos, que el Museo se convirtió en el sistematizador de valores de las sociedades modernas.

⁴⁹ La relación público-privado no solo hace referencia a la sinonimia entre Estado-Capital, sino a las simbologías sutiles entre lo que es público (comedor, cocina, parque) y lo privado (dormitorio, baño, oficina, museo)

subjetividades que se encuentran en la calle; y nunca ver al Museo como una legitimación de la realidad porque este concepto es opuesto a los principios interculturales.

Los dispositivos «paramuseísticos»⁵⁰ nos pueden brindar pistas de cómo construir artefactos artísticos que puedan discursar y comprender la interculturalidad, ya que desarraiga el espacio de legitimación para crear un enfrentamiento simbólico en donde todo vale, este precepto del rompimiento de valores es lo que más molesta al proyecto modernista, ya que pone en tela de juicio sus mitos fundantes⁵¹ cuestionando la estructura económica desde las percepciones culturales de resistencia.

La propuesta artística tomará estas nociones investigadas, pensando en una espacialidad que permita educar al público desde un sentido no tradicional, es decir, desde sus propias capacidades cognoscitivas para reflexionar acerca de la realidad de las sociedades en el sistema mundo del capitalismo tardío.

⁵⁰ Los objetos para-museísticos se construyen desde cuestionar al museo y se enriquecen simbólicamente a partir de su crítica, al transformar el espacio público como el quiebre de la narración histórico simbólica de nuestra sociedad, generan cargas polisemánticas que pueden enriquecer los procesos de aprendizaje interculturales. (2011, p 23)

⁵¹ Es importante señalar los mitos fundantes de la sociedad occidental ya que estas se ven replicadas en el museo, y prácticamente es este mito el que sostiene toda su estructura, la principal idea del proyecto modernista según Dussel, es el cientificismo, idea promovida y construida por y para los museos, en donde la verdad circundante es el crecimiento del capital, ya sea político, económico o cultural, la idea principal de este ente es el de acumulación, impidiendo otras posibilidades cosmogónicas y culturales por el temor de volver obsoleto el espacio museístico.

Capítulo III: Interculturalidad en el Museo Pumapungo

3.1 Antecedentes sobre interculturalidad en políticas públicas

Cuando se habla de interculturalidad como una definición política devenida de una lucha histórica de las minorías globales, se puede entender que este es un proceso que se ha dado evidentemente en relación con la historicidad colonial, en la propuesta se plantea un seguimiento de dicha resistencia, es decir cuáles son las problemáticas de los grupos humanos históricamente oprimidos e invisibilizados desde una realidad cercana vinculada a la crisis climática, los proyectos mineros en la provincia de Azuay son un ejemplo de la disputa de discursos y territorios, atravesados por el cuerpo político.

Todos los autores que se mencionaron en el primer capítulo provienen de esta conciencia con sus raíces y proceso histórico, en donde se ha reconocido la injusticia detrás de estos pueblos, incluso masacrados por miles, humillados, torturados, perseguidos, es una realidad palpable detrás de la interculturalidad y sigue en constante tensión.

Cabe mencionar dentro de este capítulo las realidades que vuelven evidente la necesidad de construir sociedades que entiendan la complejidad conceptual detrás del término intercultural y su necesidad de constar dentro de políticas públicas de toda índole como el Museo.

Países hoy azotados por una violencia intensa que incluye decenas, centenares e incluso miles de muertes diarias como Siria, Palestina⁵², Libia, Irán, El Salvador, Honduras, Colombia, Venezuela, Chile entre otras decenas de países, por solo mencionar las más

⁵² Es importante mencionar la negación por determinados organismos internacionales para Palestina como un Estado soberano, este caso en particular se debe a una tensión histórica fruto de disputas ideológicas y de intereses geopolíticos por parte de otras potencias económicas del norte global, es un ejemplo donde podemos comprender que la interculturalidad es vital al momento de construir sociedades equitativas y no violentas.

importantes; viven conflictos tensionados por su permanencia en el tiempo, es innegable que estas naciones sufren brechas sociales enormes como resultado del proceso colonial y a la lógica criollista que sigue funcionando dentro de las esferas de poder del sur global.

La lucha ha sido liderada por los pueblos indígenas y autóctonos del territorio, quienes han sufrido las injusticias más fuertes como se menciona en los capítulos anteriores, sus organizaciones han liderado un proceso jurídico para que la interculturalidad se discuta dentro de las esferas de la opinión pública, en ese sentido el Museo es un dispositivo que la moldea, construir una propuesta que trabaje desde esa perspectiva histórica al comprender que dentro de los campos legales se exige a las instituciones públicas como Pumapungo que su enfoque sea intercultural.

Varios colectivos indígenas aún siguen luchando para que se respete sus logros constitucionales, aún consideran que la interculturalidad en la construcción de dispositivos expositivos sigue siendo objeto de cuestionamientos respecto a qué discursos reproduce; *Desmarcados*⁵³ fue una exposición en donde se recopiló arte indigenista realizado a lo largo de 100 años, a pesar del visto bueno de varios sectores artísticos y políticos, habían visiones fuera de la oficialidad que cuestionaba el proyecto que de cierta manera, representa trazar la historia del arte ecuatoriano actual desde una nueva visión.

En mayo de este año, cuando culminó la muestra pictórica *Desmarcados* realizada en el Centro Cultural Metropolitano de Quito, que entre sus objetivos pretendía realizar una “*reflexión crítica sobre los modos presentes y latentes de mostrar y mirar al indígena [...]*”, simplemente fue un recorrido histórico sobre

⁵³ Exposición realizada en el Centro Cultural Metropolitano de Quito en el mes de diciembre del año 2017, que consistía en una reinterpretación de la pintura indigenista y de la historia del arte ecuatoriano.

indigenismo, y nunca planteó ningún ejercicio de “demarcación”, por el contrario, se volvió a repetir el imaginario existente sobre el indígena.

Respecto a esta muestra - y en general - cabe preguntarse ¿no existen artistas indígenas que promuevan una representación contemporánea sobre los pueblos y nacionalidades? La respuesta es clara, sí existen, pero ¿por qué estas nuevas propuestas de los pueblos y nacionalidades, no circula e ingresa en los circuitos oficiales de arte, literatura y cine nacional?

Lo que se observa es que la autorepresentación de los indígenas no circula; existe, pone en tensión a la representación hegemónica que existe sobre el indio, pero no logra reemplazarla ni difundirse, podríamos decir que no es permitida. Silvia Rivera señala que existe un “indio permitido” (Hale 2004), mientras que aquello que va por fuera de los cánones establecidos no sale, no se ve o se invisibiliza. (Kowi, 2017)

Lo mencionado por Iinkarri Kowi, Magíster en estudios de la cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar, pone en tela de juicio como se ha estado construyendo la interculturalidad en las instituciones públicas, es una frontera invisible que impide comprender cómo se reproduce los discursos coloniales, todavía se debe pensar la forma que se aborda la corriente indigenista en el país, cómo se va trazando una historia que no contempla la evidente exclusión de artistas provenientes de comunidades indígenas que pudieran contar, incluso es válido las rectificaciones en relación a la trascendencia que determinados artistas podrían haber tenido en la historia del arte, sigue siendo un tema que no sucede y que el Museo no ha podido contemplar dentro de sus sistemas.

Conforme señala la Federación Ecuatoriana de Indios dirigidos por el compañero José Agualzaca, indica que el Ecuador es un país de gran diversidad étnica; pero sólo en los últimos años se ha reconocido como multiétnico y multicultural, los derechos colectivos indígenas, afroecuatorianos y montubios.

Pero el problema real es lograr que estos avances vayan más allá de los enunciados, para hacer elementos centrales del desarrollo de la democracia y la justicia social, que promuevan una verdadera integración surgida del equilibrio entre la diversidad y la unidad (...)

(...) Debemos ir más allá de la aceptación de la realidad multiétnica y multicultural del país, para construirlo sobre bases nuevas. Una de ellas es la interculturalidad. No es suficiente constatar la heterogeneidad del Ecuador. Hay que realizar los cambios que permitan una relación de equidad entre los grupos que lo componen. (García, 2010)

Lamentablemente, la realidad que atraviesa el país respecto a avances reales en el respeto y la integración de los pueblos y nacionalidades del Ecuador sigue siendo bastante escaso, todavía no se han podido desdibujar las líneas del racismo en el país, indicando que aún falta trabajo por hacer.

3.2 Actualidad del Museo Pumapungo en Interculturalidad

En capítulos anteriores se habló del enfoque conceptual con el que se aborda este trabajo de investigación y su devenir en una propuesta de intervención, se ha señalado ciertos imaginarios o condicionamientos que poseen los objetos arqueológicos y etnográficos en relación a como son expuestos en espacios institucionales vinculados con el Estado.



Su fecha de creación data del año 1979, un aspecto interesante de observar debido a que las ruinas arqueológicas que circundan las instalaciones poseen siglos de su existencia, atribuido a Incas y Kañaris. La demora en su creación se debía a un descuido estatal según uno de sus fundadores Jaime Idrovo, por este motivo la obtención de recursos para su levantamiento y funcionamiento fue una tarea compleja que tomó años de gestión. (Idrovo, 2019)

En este trabajo se planteaba analizar al Museo Pumapungo debido a que sus orígenes registran intenciones interculturales, levantar los grandes Museos del país fue un proyecto gestado desde profesionales de ramas sociales y ciudadanía, aspecto que se rescata al momento de pensar los Museos desde la interculturalidad.

Durante cuatro décadas el Museo Pumapungo ha formado distintos públicos, su aporte a la ciudad es innegable, motivo por el cual la propuesta se ha ido creando desde datos o perspectivas que pueden brindar sus instalaciones. Aunque desde el principio se lo concibió como un proyecto arqueológico ambicioso, durante estos años ha tenido mejoras, remodelaciones y readecuaciones.

Las salas expositivas, los recorridos y elementos a exponerse han ido cambiando y siempre se planifica para readaptar las salas en base al presupuesto menciona Eduardo Ulloa, coordinador de la Sala Comunitaria de Pumapungo que ha brindado información para la investigación, de igual manera las salas de reserva han tenido ampliaciones y mejoramiento para sistematizar las colecciones del Museo.

Para Ulloa el presupuesto ha sido un límite pero el personal administrativo siempre apunta a mejorar las condiciones y servicios de la instalación; el personal es amable⁵⁴ y los espacios están totalmente abiertos al público (con excepción de las Salas de Reserva). Como se menciona antes el aspecto económico es importante cuando se reflexiona acerca de cuan intercultural puede ser un Museo.

Aunque existe una colección en la reserva etnográfica esta casi nunca ve la luz, motivo por el cual en 2018 la artista ecuatoriana Pamela Cevallos realizó para la XIV Bienal de Cuenca *HISTORIA TESTIS TEMPORUM EST* propuesta que visibilizó ciertos elementos de Pumapungo que usualmente no son expuestos tradicionalmente al público.

Es importante pensar qué elementos se esconden en la Salas destinadas para públicos muy específicos, o por qué estas Salas no son de interés general, ¿Lo etnográfico y arqueológico tiene una división artificial o necesaria? ya que la Sala de reserva etnográfica de Pumapungo no dista mucho en apariencia a las tiendas de antigüedades, aspecto que el trabajo no descalifica sino cuestiona, desde una visión intercultural el Museo ha estatizado varios objetos interculturales, como pinturas Naif o elementos híbridos entre la modernidad y las haciendas.

Desde un principio el trabajo fue planteado por una impresión personal acerca de Pumapungo, en donde el recorrido expositivo enseña aspectos de culturas prehispánicas que poco se vinculan con las problemáticas interculturales, siendo datos muertos y volátiles para la población en general.

⁵⁴ Existió una diferencia en el trato que recibí al solicitar un permiso de investigación y cuando realicé parte de la propuesta en Pumapungo sin burocracia, el trato fue hostil, a pesar de que en ambos casos no se incurrió a ninguna falta de respeto a la integridad del Museo o su personal.

Un aspecto que el Museo Pumapungo muestra es la importancia de las plantas medicinales, incluyendo en sus instalaciones una huerta propia con varias especies de plantas endémicas usadas durante siglos en el territorio, aspecto intercultural que evidencia las intenciones legítimas de Pumapungo de enseñar a su comunidad, pero en los recorridos realizados la vinculación con las problemáticas o conflictos culturales son escasamente visibilizados, algo que no ha cambiado mucho desde su creación.

La crisis climática es un aspecto fundamental que debe proponerse en los enfoques educativos de los museos, ya sean arqueológicos, históricos o científicos, sin embargo los Museos en Ecuador se encuentran cohesionados por políticas insuficientes para ser interculturales y un Estado que opprime⁵⁵ con mayor fuerza a los pueblos que expone en sus museos como Pumapungo.

3.3 Museografía y educación intercultural en Museo Pumapungo

El desarrollo de la investigación ha permitido brindar directrices en donde el Museo Pumapungo no se convierte en el tema central para el desarrollo de la propuesta, sino en el detonante para reflexionar acerca de la creación de discursos desde los espacios estéticos-institucionales.

Sin embargo, es importante dar algunas observaciones que también han permitido la construcción polisémica de la propuesta artística, en especial por ciertas directrices

⁵⁵ Es usual dentro de la propaganda gubernamental usar declaraciones de personas que se autodeterminan parte de las nacionalidades y pueblos, si sus discursos son a favor del Estado, dicho sujeto pertenece a una nacionalidad, si sus declaraciones son desfavorables al Estado, dicho sujeto es un disfrazado.



museográficas. En el inicio de la investigación, la antropóloga Támara Landívar, Directora zonal 6 del Ministerio de Cultura comentaba que los cuestionamientos del enfoque intercultural por parte de la administración en este espacio existían, pero debido a la estructura estatal que permite su funcionamiento, estos no pueden sobreponerse al discurso oficial, un discurso evidentemente colonial.

Por esto el Museo Pumapungo no ha podido trabajar arduamente en la creación de una museografía que abarque a cabalidad el concepto intercultural, ya que los presupuestos también llegan a ser un problema cuando se debe gestionar el cuidado y mantenimiento de la exposición arqueológica y etnográfica permanentes, la sala numismática, las exposiciones itinerantes, la cineteca y las salas de reserva (Arqueológica, Etnográfica, de Arte Republicano) entre otros espacios que comprenden la totalidad del complejo Pumapungo.

Por esta razón se explican ciertas características que se han tomado en cuenta para la creación de la propuesta, al visitar el MuNa (Museo Nacional) es evidente cómo se mantiene una línea narrativa que romantiza a las culturas oprimidas por la hegemonía, por ejemplo a las afueras de este lugar reposa la escultura de una afrodescendiente vendiendo productos cosechados en su territorio, la cuestión, según la cédula de descripción es enaltecer el sacrificio del pueblo negro para poder superarse, una cuestión que en lo personal, pareciera aplaudir la explotación, la injusticia no puede ser validada como dignificante.

Este tipo de imaginarios lo comparte Pumapungo en su sala etnográfica, donde sus esculturas enaltecen valores que deben ser cuestionados por la manera en la que se reproducen, algo vital en el contexto de blanqueamiento, el uso de esculturas para llenar prendas o usos de ciertas herramientas disponen a un cuerpo que no existe, el cuerpo explotado no está ahí.

En el museo Casa Juan León Mera, hacienda de familias de descendencia criolla (entre ellos Luis Martínez, conocido por su novela *A la Costa*) se explica la vida opulenta de la oligarquía de Ambato y sus nexos con los poderosos de la época (el poder religioso está muy presente) en dónde se tenía tiempo para explorar y vivir, en esta familia surgieron escritores, científicos y pensadores, pero toda su narrativa omite la injusticia indígena, incluso en una escena histriónica, existe una instalación en donde posa una escultura de un miembro de la familia conquistando el Chimborazo, mientras los indígenas (esculturas de menor factura) cargan todos los materiales y están descalzos, para finalizar el recorrido con una sala de fotografías de los descendientes de esta familia, que más allá de financiar un espacio que enaltece su propia egolatría, no existe nada relevante que sus descendientes hayan hecho en beneficio de quienes explotaban, siendo este espacio un rincón de admiración a la explotación de los pueblos originarios.

Este tipo de narrativas es común en casi todos los Museos del país con honrosas excepciones⁵⁶, dónde se aplaude al poder, y se ignora las viles estrategias que permitieron llegar a ello, por ejemplo en Pumapungo jamás se habla de la colonización Inca y la aculturación que ciertos pueblos sufrieron y que facilitaron la invasión española, o al menos no lo dice de manera directa.

Pumapungo es un homenaje a la banalización ritual prehispánica, convirtiéndose en un lugar importante por el supuesto nacimiento de la nobleza en estos territorios, es decir que la cuestión étnica y arqueológica en Museo Pumapungo tiene marcados rasgos clasistas

⁵⁶ El Museo comunitario de Jipijapa presenta una propuesta de gran interés, ninguna de las piezas tienen mayor relevancia arqueológica, su valor radica en que las piezas expuestas las producen artesanos de la comunidad para luego ser vendidas a precios accesibles sin intermediarios, creando una propuesta muy interesante para mirar al Museo más allá de la simpleza objetual y replantearnos la noción de tangible e intangible. (Centro de Arte Contemporáneo, 2019)



ignorando u omitiendo a posibles líderes que se oponían a la invasión Inca y los indígenas que resistieron por siglos a los embates de la colonización, aspecto crítico con el que se ha trabajado el desarrollo de la propuesta artística.



Capítulo IV. Museo y propuesta artística

4.1 Observaciones sobre las políticas Interculturales y Educativas en el Museo Pumapungo

Se ha podido realizar un escaneo superficial sobre Museo Pumapungo y su interculturalidad, una de las observaciones más importantes dentro de la investigación fue cuestionar cómo accedían los públicos al Museo Pumapungo, la importancia de analizar el espacio es por la accesibilidad de los públicos ya que, según el portal web del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador el Museo Pumapungo representa el 60,22% de visitas totales en la ciudad de Cuenca. (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019)

El acceso según la edades son diversas, es importante reconocer el trabajo museográfico y de mediación establecido en el Museo Pumapungo, sin embargo respecto a directrices interculturales quedan cuestionamientos, eso arrojó una encuesta realizada entre los públicos, desde los 10 hasta los 70 años, locales, nacionales y extranjeros como parte de la investigación, en donde solo 1 de cada 10 desconocía la palabra interculturalidad sin embargo al preguntarles acerca de su visión sobre interculturalidad 8 de cada 10 tenía conceptos limitados del mismo.

En general el concepto intercultural concebido por los públicos es algo limitada, remitiéndose a la noción de simple intercambio: “Este museo es intercultural porque tiene diferentes culturas del país, de hace mucho tiempo” es una de las afirmaciones que menciona un adulto de formación secundaria, concepto compartido por un joven de 19 años, proveniente de Azogues.



Por lo tanto se debe recalcar la importancia del Museo Pumapungo en la región del Austro, ya que en promedio cada dos horas acceden personas locales, extranjeras y sobretodo nacionales de edades variadas, quienes consideran a estas instalaciones como un referente; (turístico y cultural de la ciudad), sin embargo al terminar el recorrido no veían afectados sus nociones de interculturalidad, solo 1 de 12 encuestados mostraba preocupación por los etnocielos que suceden a nivel global, ¿el Museo debe deslindarse la responsabilidad de abordar las problemáticas actuales de la cultura relacionadas a la crisis climática, en dónde el etnocidio es un denominador importante para la homogeneización capitalista?

Los instrumentos revisados en la sala etnográfica no poseen mayores cambios a cómo se concebía su interculturalidad hace 10 años con la nueva Asamblea Constituyente, ¿Por qué no ha existido un progreso respecto a estos temas? Parece que el Museo en Ecuador se halla condicionado en una contradicción histórica, ya que los contenidos no promueven el pensamiento crítico en relación a las problemáticas reales que atraviesan las culturas de las que se hablan en los Museos.

Cabe hacer un análisis apartado de la Sala Etnográfica, por ejemplo el ritual de la Mama Negra se halla comprimido en un ritual “asociado a la religiosidad” o como un producto de “mezclas culturales”, omitiendo los discursos ideológicos que atraviesan al festival de la Mama Negra y que está relacionado con la disidencia hacia los procesos coloniales que perduran hasta la actualidad.

Otro aspecto que se cuestiona de esta Sala es también la omisión de las problemáticas respecto al abuso del poder intermediario que atraviesan agricultores y artesanos como el pueblo Otavalo al momento de comercializar sus productos, impidiendo tener una información total acerca de lo que implica esta cultura que resiste a la globalización.



Resulta imposible generar interés en los objetos más allá de sus formas estéticas y contenidos simbólicos, pero si se puede producir una profundización al hablar sobre las dificultades que atraviesan los grupos humanos diversos que enriquecen a las actuales sociedades, resaltando el valor de sus saberes y su constante lucha contra un sistema hegemónico-estatal que sistemáticamente los va desapareciendo a través de proyectos que aparentemente resultan inofensivos, como infraestructura inadecuada para el clima de la zona, como los complejos de viviendas construidos en algunas zonas petroleras del oriente ecuatoriano que han calentado mucho estos sectores.

Por este motivo la propuesta se construye como una invitación para revisar y repensar las formas de hacer Museo en la actualidad, espacios que poseen una contradicción intercultural y que pueden construir modelos de enseñanza hiperculturales.

En el caso del Museo Pumapungo los avances deben continuar hasta construir conversaciones y debates serios y profundos con todos los públicos que acceden, por eso dentro de la propuesta artística se consideraba pensarla desde un espacio de esta importancia para la formación de la ciudadanía, dejando una clara intención de proponer un nuevo Museo en el país y la región.

4.2 Análisis acerca del rol actual del Museo en la ciudad de Cuenca

Tras la investigación realizada a partir de la idea de interculturalidad podemos dejar algunas observaciones en relación al rol actual del Museo en la ciudad de Cuenca. En los capítulos anteriores, se deja claro que el Museo en la región necesita continuar desarrollando programas relacionados con la interculturalidad e hiperculturalidad, la intención no es desmerecer el trabajo desarrollado, muchas veces por actores ajenos a las agendas gubernamentales, que han sentado las bases para el actual Museo en el país.

Como en el caso de Pumapungo que inició como una iniciativa ciudadana y que en la actualidad es considerado como una de las reservas arqueológicas y etnográficas más importantes del país, dónde se recopilan una cantidad importante de información respecto al desarrollo histórico del territorio.

También es importante incluir la importancia que el Museo tiene en la ciudad con los sectores educativos, muchas veces los acercamientos a estos espacios se dan durante las primeras etapas escolares, siendo este un momento crucial para que el/la niño/a genere interés por las posibilidades de conocimiento que pueden brindar, o al contrario generar un rechazo al considerarlo un espacio para el cual no está capacitado.

Por este motivo el trabajo no descalifica el aporte que el Museo Pumapungo tiene para la ciudad, al contrario intenta fortalecerlo como se establece en los capítulos anteriores; se podría considerar que el rol del Museo Pumapungo en la actualidad es desarrollar identificaciones con los artículos y discursos que se promueven en estos espacios.

El Museo por su propia condición no puede excluir orgánicamente a las realidades hiperculturales más cercanas, sino que más bien debe realizar esfuerzos para así encontrar



formas de vincularlas con espacios que al igual que el Museo, generan discursos determinados por sus condiciones espaciales.

Las discusiones y debates más calurosos deben desarrollarse en estos espacios, en dónde la pluralidad nos permite generar síntesis más diversas para afrontar las problemáticas humanas globales, ya que también este espacio, al reservar un patrimonio importante del territorio debe impulsar al pensamiento crítico respecto a la misma, transformándose en el catalizador entre la formación que se recibe entre la escuela y la familia. Un conocimiento que no se encuentre atravesado por el pensamiento crítico es de poca utilidad, sobre todo el referido al conocimiento que nos puede brindar la arqueología y etnografía como en Pumapungo.

Los procesos educativos y de mediación deben encontrarse en constante evolución para adaptarse también a las maquinarias propagandísticas de la hegemonía cultural, que como ya se ha analizado arrebata identidades culturales bajo lógicas coloniales de usurpación sin retribución, formas de relación opuesta a la interculturalidad e hiperculturalidad.

Al comprender el rol del Museo en la actualidad se invita a desarrollar un espacio más cuestionador y reflexivo, refugio y protección ante los tiempos de convulsión política y social que precisamente se derivan de los procesos coloniales surgidos hace 500 años.

Si los museos en el país, incluyendo Pumapungo, sistemáticamente continúan omitiendo ciertos planteamientos en sus relatos oficiales, se vuelve más difícil la tarea de convertir al Museo en un espacio educativo, ya que permitir pasivamente los discursos homogeneizadores convierte a esta institución en un dispositivo de adoctrinamiento, en donde la verdad se encuentra condicionada.



Brindar herramientas para que el público se enfrente al mundo real es la verdadera tarea y labor que realiza y ha realizado el Museo a través de su historia, y el Museo Pumapungo es uno de los más importantes de la región, un espacio en donde las visitas y los programas educativos han aumentado pero que todavía existen falencias para vincular todo su acervo con las problemáticas que aquejan al país.

Capítulo V. Propuesta Artística-Educativa

5.1 Datos relevantes para la generación de propuesta artística

La reflexión alrededor del Museo brindó una cantidad importante de información, como parte del proceso se recorrieron varios Museos y complejos arqueológicos además de Pumapungo, entre las visitas más importantes se encuentra el Museo Nacional del Oro de Bogotá en Colombia y los museos y complejos del Cusco, Machu Pichu y Ollantaytambo.

También el MuNa de Quito fue un espacio que ha brindado varias luces acerca de cómo el proyecto del Estado ha ido moldeando estos espacios según sus intereses discursivos, desde una perspectiva muy personal lo que comparten todos estos espacios son realzar valores alejados de una idea intercultural, ya que, la transversalidad de este concepto permite comprender que desde la noción hipercultural, la étnica también está condicionada por la clase y género.

Sin embargo, se dedica la mayoría de importancia para la admiración al poder y a las lógicas imperiales relacionadas con las élites, reforzando un mensaje de superioridad que no pasa de ser una construcción social y cultural.



Existe poco espacio para hablar de las minorías y su importancia en la historia de la República, o para vincularlas con las realidades de hoy, sobretodo en el caso de las actividades extractivas en donde siempre se la recalca como una herramienta fundamental para la evolución humana pero que, sin embargo, en la actualidad comienza a representar más problemas que soluciones para la sociedad y las culturas originarias.

Los objetos escasamente comunican la historicidad que los contienen, en una forma por cómo se la prescribe, de tal manera que sea condescendiente con los procesos coloniales, desvalidando implícitamente el valor de la disidencia y la rebeldía actual, por no ser “museable”, una palabra importante dentro de la propuesta, ¿Qué objeto es digno o no? Pensar que el oro era un objeto común y la spondylus lo más valioso, se transforma en algo surrealista que permite entender la subjetividad que encierra cada objeto tras los discursos totalizantes hegemónicos.

Esto convierte a las prácticas artísticas en un acervo de la libertad creativa que luego de la modernidad encerró y limitó el arte (esto explica la trascendencia de las vanguardias del siglo XX que desafiaron los modelos rígidos de la cultura hegemónica) y artesanía según sus usos simbólicos, el Museo y su objetividad radica en una subjetividad impuesta a través del proceso colonial, es un aspecto que la investigación ha permitido proponer para la creación de la propuesta.

Es necesario recalcar que al momento de realizar una de las propuestas, en donde se hizo una limpia energética afuera del Museo Pumapungo existió un hecho lamentable, los guardias de seguridad imposibilitaron realizar este acto, indicando que ellos recibieron órdenes específicas de impedir cualquier tipo de manifestación sin un permiso escrito previo, la pregunta es ¿Es intercultural solicitar permiso para expresarse en una entidad pública a



través de una práctica ancestral que forma parte de la idiosincrasia del territorio? La propuesta planteada no incurría en ninguna violación al uso del espacio común, no se afectaban inmuebles, ni se interrumpía el desarrollo normal de las actividades; a pesar de los tintes políticos de este trabajo no existía ninguna clase de ofensa simbólica hacia ningún sector ni comunidad específica (se trataba de una limpia tradicional realizada por una curandera con experiencia), sin embargo la censura fue evidente; algo distinto ocurrió en el Mercado 10 de Agosto, en donde bastó un acuerdo verbal para realizar la propuesta en este espacio.

La manera en la que los guardias de seguridad desplazaron la propuesta artística evidencia el desconocimiento total sobre interculturalidad por parte del personal administrativo, quienes, desde un principio intercultural deben permitir cualquier tipo de expresión que suceda en sus instalaciones sin ningún tipo de permiso previo, siempre que no altere el funcionamiento normal del Museo, afecte infraestructura o promueva mensajes de odio; ya que expresarse en el espacio público (incluye instituciones del Estado) es un derecho cultural.

Por este motivo se pretende construir un No-Museo bajo la misma idea del No-Lugar un espacio donde los cuestionamientos que nos brindó el Museo Pumapungo sean puestos en escena para una propuesta que invita a la conversación de la historia y lo histórico.

5.2 Proceso creativo para propuesta artística

El desarrollo de la investigación ha permitido que el trabajo pueda oscilar a través de varias posibilidades, aunque sus primeras intenciones eran teóricas, poco a poco el proceso creativo sugería proponer otra posibilidad, más allá de los datos concretos que el Museo Pumapungo pudiera brindar en relación al tema intercultural.

Pensar lo intercultural es pensar en varios aspectos de la cotidianidad, tratando varias problemáticas que se esconden detrás del término, o el por qué la necesidad de su uso; el conversar con varias personas me ayudaba a dilucidar lo que se buscaba, resultó interesante el entender varios puntos de vista acerca de un tema.

Poco a poco, todo se fue atravesando en la propuesta, por eso la idea de hiperculturalidad resultaba más atractiva para abordar el tema que se quería hablar desde cuestionar la interculturalidad en el museo Pumapungo.

El primer dispositivo a cuestionar fue el objetual, ¿Qué es una obra de arte y qué no lo es?, tensionar el pasado y el presente permite preguntarnos a qué objeto significamos como arte, y a qué objetos como artesanía; el pensar un objeto en dos espacios distintos es lo que más me interesaba, con la preocupación de sentir que dichos objetos mostrados en el Museo Pumapungo no hablan sobre las difíciles realidades que tienen actualmente los pueblos expuestos en sus salas.

La minería, el ecocidio y genocidio se escapa del discurso oficial para la conservación de las culturas indígenas, o al menos no es una prioridad dentro de la formación de públicos, la pregunta que se planteó fue ¿Esa es una “tarea” del arte? ¿En qué espacio entra el Museo como un espacio de formación cuando posee fuertes rasgos de gentrificación?

Por eso se necesitaba conectar los espacios con un problema que subyace en la hipercultura, la sobreexplotación de recursos naturales y humanos actualmente, una era de extinción que se ha ido construyendo a través de una educación concebida de formas coloniales, pensadas para el sometimiento y dominación.

Los usos de nuestra sociedad actual quizás algún día descansen en un Museo como restos de una era pasada, es una idea que a medida que se comprendía el proceso histórico de este espacio era interesante ligarlo, jugando con la subjetividad presente en cualquier grupo cultural.

La intención principal fue abordar el problema minero en Azuay, siempre estuvo concebida desde ese enfoque, proponer una reflexión para educar sociedades más conectadas con sus entornos próximos, para esto realicé un performance en la bocamina del proyecto minero Río Blanco, rompiendo 11 tejas de barro, jugando con la idea de los objetos prehispánicos, realizados en su gran mayoría con arcilla; resultando de esto dos propuestas de video que han sido colocados en internet.



Ilustración 3 Armijos, R. (2018). Rio Blanco,Rio Negro [Videoperformance]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FPxmzbVDrmc&t=105s>



Pensar al mercado como un espacio político es complejo, sobre todo al querer una propuesta que resulte educativa para quien tenga acceso al espacio virtual dónde se detalla en qué consiste el proyecto y qué aborda, para invitar a los públicos a reflexionar sobre los diferentes espacios políticos que atraviesan a cada individuo en la sociedad neoliberal.

Tomando el trabajo de Arunandunchai ha resultado importante desdibujar una intención concreta a partir de lo investigado en el Museo Pumapungo, esto ha resultado en abrirse a los conceptos de la hiperculturalidad como un proceso educativo para comprender los panoramas económicos y políticos, algo que el Museo no aborda con profundidad (la intención de la propuesta también consiste en reflexionar si este es un deber de dicho espacio) olvidando que al ser concebidos actualmente como un espacio educativo debería comprender la importancia de la transversalidad desde cualquier enfoque y también ser partícipe implícito de lo que sucede fuera del Museo.

La intervención en el mercado ha sido concebida desde el performance, mediante la investigación desarrollada en el esquema del trabajo se realizó una propuesta conceptual de una lona de 4x2 metros recubierto por cabezas de distintos líderes en distintos colores (amarillo, azul y rojo), el presidente de China Xuan Jiping, el expresidente de Ecuador Rafael Correa y Domingo Ankuash líder Shuar perseguido por oponerse a actividades extractivas en sus territorios. La estrategia consistió en jugar con los imaginarios patrios cuya carga simbólica resulta interesante si analizamos las brechas culturales que rigen en la sociedad por los procesos coloniales y que el museo Pumapungo implícitamente replica al ser parte de un aparato estatal.



Ilustración 4 Armijos, R. (2018). *Hora Cívica* [Gráfica]. Recuperado de <https://canalderaul.wixsite.com/armijosrauldossier/copia-de-proyecto-9>



Ilustración 5: Armijos, R. (2018). *Hora Cívica* (Detalle) [Gráfica]. Recuperado de <https://canalderaul.wixsite.com/armijosrauldossier/copia-de-proyecto-9>

Esta bandera toma como referente el trabajo del colectivo de arte guayaquileño “La Artefactoría” que trabaja a través de los procesos estéticos y políticos que sucedieron en el país, sobre todo en los hechos ocurridos durante los 80s y 90s dónde la censura era común en el arte político emergente, en este caso se proponía una bandera contenida de símbolos y

objetos religiosos, *Bandera* es una clara reflexión acerca de las bases coloniales que han intervenido en la idiosincrasia ecuatoriana.



Ilustración 6: Colectivo Artefactoria. (2002). *Bandera [intervención]*. Recuperado de <http://www.paralaje.xyz/la-artefactoria-en-contexto-fue-inutil-sublevarse-en-los-ochenta/>

Con la apropiación de esta obra se intentó reinterpretar los procesos neocoloniales, es una clara crítica a las actividades extractivistas en dónde se evidencia las lógicas coloniales que aún imperan en las grandes empresas transnacionales, en este caso ciertos símbolos se adaptan al discurso del oficialismo para desviar la obviedad del

materialismo histórico que cobija a las ideas de desarrollo y progreso que tiene el Estado.

Al mismo tiempo esta lona se diseña para pensar acerca de lo que no se habla, o lo que no se dice en las ideas de patria, el significado detrás de una nación, cuestionamientos planteados en *Bandera* y que se adapta al mismo tiempo como un cuestionamiento a la construcción simbólica del Museo, en este caso a esta lona se la plantea como una metáfora acerca del discurso nacionalista que reproducen los museos del país.

También durante el proceso creativo se produjeron dos propuestas de video-performance, *Doña Vero* consiste en una limpia tradicional realizada en el Mercado 10 de



Ilustración 7: Armijos, R. (2017). *Doña Vero* [Videoperformance]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OKo6Z8UIso>.

Agosto, esta limpia fue realizada con una máscara que alude al significado de patria (padre), la intención es hablar acerca de una renovación sobre

nuestros cuerpos y cultura, en dónde los espacios populares se convierten en ejes de

transformación al ser lugares dónde las relaciones de poder tienen condiciones distintas a las del Museo.

Liberando es otra pieza de video-performance que indaga sobre los espacios que institucionalizan a la cultura (como los museos), en este caso es el cuerpo performático que realiza la limpia a la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, en una intención de buenos augurios para estos espacios que minimizan y/o reducen los acervos culturales del territorio, pero sobretodo la intención de juxtaponer distintas concepciones que produce la definición de cultura.



Ilustración 8 Armijos, R. (2018). *Liberando* [performance]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qeUjlCTSNZw>

La última propuesta de performance desarrollada en el proceso creativo se denomina *Ansí los Indians*, en dónde se realiza un performance en la plaza de La Merced en la ciudad de Cuenca, la acción consistió en leer en voz alta las primeras 30 páginas de *Nuevas Corónicas y Buen Gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala* debajo de la estatua erguida en honor al Padre Julio Matovelle, ilustre personaje de la cuencanidad, precisamente la intención de este

performance es ironizar sobre los imaginarios coloniales, ya que a 30 metros de esta escultura se encuentra el Museo Casa Remigio Crespo en dónde se exhibe con un orgullo “Digno de análisis” la variedad de objetos lujosos y parafernalia ostentosa que poseía la familia Crespo, sin embargo en ninguna sala se menciona la injusticia y el abuso de poder que tenían las élites económicas y sociales de la ciudad hacia los indígenas, sujetos invisibilizados en el relato oficial. Así, entre las clases populares se recuerda a las familias elitistas de Cuenca como grupos asociados a contextos de estafa, usura, engaño y violación, que afectaron a miles de personas durante siglos. Sin embargo, este es un imaginario que nunca ha sido abordado desde la museología por el Museo Remigio Crespo, debido a las tensiones históricas y políticas que permiten la existencia de dicho espacio. En este sentido, la intención del performance fue la de cuestionar los relatos oficiales del Museo.



Ilustración 9 Armijos, R. (2017). Ansí los indios [Performance]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7uOkRO9MiD0&t=362s>.

Por otra parte el trabajo investigativo arrojó otra propuesta, *Longo Style* es una pintura que tiene como marco un cartón de pizza reciclado, en esta propuesta se toma como referente el

trabajo del artista Patricio Ponce quién a través de la pintura ironiza la realidad del país, este trabajo pretende criticar cómo se ha ido escribiendo la historia del arte ecuatoriano en relación a los intereses hegemónicos y coloniales, preguntando a través de enormes letras que dicen LON-GO! ¿Qué es arte en el contexto ecuatoriano?



Ilustración 10 Armijos, R. (2018). *Lon GO!* [Acrílico sobre lienzo y cartón]. Recuperado de <https://canalderaul.wixsite.com/armijosrauldossier/proyecto-1>

Estas son las propuestas más importantes que resultaron del proceso creativo, todas se complementaron a través de ideas y bocetos que a veces no tenían conexión aparente, pero que permitieron canalizar los conceptos que aborda este trabajo. Cada pieza aporta conceptualmente para el resultado final que consta de dos intervenciones de performance, una en el Mercado 10 de Agosto que consiste en un ritual ecléctico de limpieza usando una lona tricolor, botellas de licor intervenidas (puestas en catálogo dentro de la página web de la propuesta) y un balón de indor tomado como referente la obra de José Luis Macas titulada *Ecuaterrestres*. La otra performance se desarrolla en los alrededores de Pumapungo con una



limpia más sobria, haciendo uso de las tejas destrozadas en la bocamina de Río Blanco, ambas acciones se realizaron sin permisos burocráticos. Todo el contenido está en una página web cuyo acceso se realiza a través de un código QR, que se colocó en espacios ocultos dentro del Museo Pumapungo y del Mercado 10 de Agosto con la intencionalidad de que sean descubiertos y usados por los visitantes.

Las nociones poéticas que se plantean, sirven para generar más preguntas acerca del encierro de la cultura y la estatización de la historia, aspectos que se evidencian en Pumapungo y en casi todos los Museos de la región.

Link de la página web y el código QR correspondientes a las propuestas artísticas:



Ilustración 11 Propuesta final

<https://canalderaul.wixsite.com/proyecto horario tricolor?fbclid=IwAR0Py2rxejk0csb07-i86hXVYaltzW2ZAFFw3bfhlD0FTG0f2sYypKCbcTU>



Conclusiones

La investigación sobre interculturalidad y su relación con el Museo arrojó posibilidades interesantes, ramificándose en varias problemáticas tras estos dos conceptos, permitiendo pensar en una propuesta que complemente los vacíos que se consideraron en este trabajo.

El Museo existe gracias a su contradicción permanente, sin esta sería imposible su evolución, los condicionamientos del poder y su estructura limitan este espacio para ser intercultural pero al mismo tiempo permite plantear renovaciones de este concepto en otros espacios como los mercados populares por sus dinámicas relationales en las que se puede vincular ambos lugares.

Pumapungo no ha transformado significativamente sus discursos desde sus inicios, existiendo una constante parcialización de los datos históricos y la noción de interculturalidad que recubre las políticas museográficas desde un sentido ambiguo, pero del mismo modo esto se refleja en los escasos avances políticos del partidismo electoral y de la sociedad ecuatoriana en general.

Las nociones de arte en el país y Latinoamérica están sujetas a los procesos coloniales, el Museo Pumapungo refuerza implícitamente la normalización de las sociedades jerárquicas, omitiendo o minimizando a los grupos humanos del territorio que no tenían organizaciones imperiales; básicamente todo el complejo arqueológico está relegado al proceso de invasión Inca y Española, sin resaltar, valorar y discutir a profundidad los procesos de resistencia fallidos, se valora el proceso independentista que responde a la búsqueda de poder criollo y no se habla de los pueblos y nacionalidades que apoyaron estos

procesos y fueron pieza fundamental para este suceso; dejando en relieve a su filosofía y política con ideas e imaginarios romantizados que no empatan necesariamente con sus realidades.

La Sala Etnográfica es simplista, no abarca en totalidad las expresiones disidentes (pueblos en resistencia), incluso omite las realidades de injusticia que aún afrontan varios de estos pueblos. Dentro de una visión intercultural se debe priorizar el contexto o sentido de quienes han construido la cultura que hoy forma parte del patrimonio intangible del país; muchas de las formas en las que se muestran a los pueblos responde a una postal turística y no al devenir de estas culturas que han creado sujetos hiperculturales; es decir que el Museo Pumapungo sigue planteando una narrativa histórica sujeta a los imaginarios coloniales.

Las prácticas artísticas permiten abordar estas problemáticas mediante una propuesta educativa integral que genera preguntas; una educación pedagógica no da respuestas (datos muertos), en ese sentido el arte es vital para comunicar incertidumbres que permitan el desarrollo intelectual individual y colectivo.

Una buena parte de los públicos que ingresan al museo Pumapungo carecen de una noción real de interculturalidad y al salir del Museo esta visión sigue siendo pobre. Esto no se debe explícitamente al espacio, sino a los procesos de mestizaje intrínsecamente racistas.

¿El Museo tiene la obligación y/o necesidad de formar e interactuar con los públicos o está destinado a ser un mausoleo de la cultura y la historia? Las prácticas artísticas contemporáneas pueden ser un canalizador para el desarrollo de estas preguntas que permitan construir un guion museográfico intercultural.



El internet se convierte en una pieza importante de transición entre las ficciones y metaficciones, así desestabiliza los mitos fundantes para formar públicos con pensamiento crítico, entender la era de la hipercultura desde el sentido de la web 3.0 permite abordar de manera más amplia lo que implica el concepto intercultural.

El Museo brinda herramientas semióticas valiosas para la generación de propuestas artísticas, al igual que los mercados o espacios populares; por eso a estos espacios siempre se los debe plantear como creativos, generadores de preguntas y cuestionadores al poder.

El Museo Pumapungo no es un espacio intercultural, el Mercado 10 de Agosto sí lo es. Esto se debe a las dinámicas de sus espacios, es decir que si los Museos no sufren alteraciones estructurales, la premisa de interculturalidad quedará reducida a una palabra de legalidad.

La interactividad debe ser pensada para profundizar los conocimientos adquiridos y no para simplificar o parcializar información, o para que un Museo tenga una cantidad de público que justifique su permanencia, si estos espacios no pueden ser orgánicos en su afluencia, es un síntoma de que su existencia ya no se adapta a las sociedades actuales.

Con esta propuesta se espera generar reflexión en los públicos que accedan al portal web, la intención no es agradar sino cuestionar, permitir distintas lecturas y ser un elemento educativo, la intención fundamental es generar una narración histórica sin hablar directamente de ella, esperando un esfuerzo del participante para ligar los contenidos de Pumapungo con las realidades del país.

Es complicado trascender esta propuesta hacia políticas públicas, sobretodo en el contexto político en la que se halla Latinoamérica, sin embargo, se espera que algunas



observaciones dejadas puedan convertirse en un aporte para pensar un Museo Pumapungo diferente y plural.

También con el portal web se espera que estas reflexiones y poéticas planteadas puedan ser vividas por distintos grupos, la idea es que el No lugar que se ha construido esté habitado por las diversidades que forman el entramado hipercultural.

Los medios audiovisuales son recursos fundamentales para el aprendizaje intercultural. Así, los museos pueden abordar distintas formas ver el mundo, pero no pueden oficializar ninguna, si su principio es intercultural.

El internet no puede ser utilizado únicamente como un Museo Virtual o Museo Aumentado (Realidad aumentada), la web es otra forma de exportar el Museo, los símbolos de la cultura popular son útiles como recurso educativo intercultural si se liga a las nuevas formas de comunicación.

Los recursos creativos para explorar al Museo desde el internet puede combinar varias formas para volverse atrayente, utilizar herramientas del arte es fundamental para generar debates sociales y políticos interculturales.

Conclusión final, el Museo está limitado en sus paredes por su condición social e histórica, pero crear nuevas formas de exportar el Museo amplía las posibilidades de impacto en la ciudadanía.



Bibliografía:

Albán. A. (diciembre, 2008) Arte y Espacio Público: ¿Un encuentro posible? Lugar de publicación: Calle 14. <http://www.redalyc.org/pdf/2790/279021515011.pdf>

Althusser L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión

Árenos, Domenec & Peran. (2011). *Artefactos móviles al acecho*, Barcelona, España: *Colectivo Roulette 09*

Betancur, K. (26 de Julio del 2019). El mapamundi de la cirugía plástica: ¿Qué país de América Latina practica más liposucciones? *RT Actualidad*.
<https://actualidad.rt.com/actualidad/322271-donde-mas-aumentan-busto-liposuccion-infografia>

Camnitzer, L. [Fundación telefónica Madrid]. (2015, marzo 16). Escuela Disruptiva Sesión II: Luis Camnitzer [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=-5hL9_1SJpg (*Luis Camnitzer*)

Debord, G. (1967). *La sociedad del Espectáculo*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones La Flor



Duran J. M. (2010). *Iconoclasia, Historia del Arte y Lucha de clases*, Madrid, España: Trama

Echeverría B. (2010). *Modernidad y «blanquitd»*, D.F, México: Era

Foucault, M. (1974). *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica

García, J. (Octubre 18 del 2010). *Principio de Interculturalidad*. Quito, Ecuador: DerechoEcuador. (<https://www.derechoecuador.com/principio-de-interculturalidad>).

Gruzinsky S. (1990). *La Guerra de las imágenes*. D.F, México: Fondo de Cultura Económica

Kowi, I. (2018). La imagen secuestrada del indio. Quito: <https://www.revistacrisis.com/debate/la-imagen-secuestrada-del-indio>

Lang, M. (2017) *Erradicar la pobreza o empobrecer las alternativas*, Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar



Ministerio de Cultura y Patrimonio (Octubre 19 del 2019). Sistema de Ingreso de visitantes y estadísticas. Lugar de publicación: Ministerio de Cultura y Patrimonio. http://www.portalcultural.culturaypatrimonio.gob.ec/DCG_IVE/webpages/consultaVisitas.php

Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmoderne © Edition de Seuil, 1992
Collection La Librairie du XX^e siècle

Romero. D. (29 de abril de 2019) 'La minería en Ecuador va porque va', dice el Ministro de Hidrocarburos. Lugar de publicación: El Comercio.
<https://www.elcomercio.com/actualidad/mineria-ecuador-ministro-hidrocarburos-waorani.html>

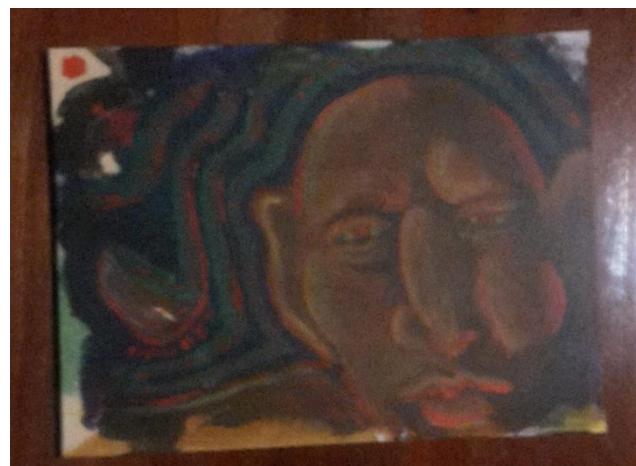
Torres, M. (2016). Ecuador: El cierre de la escuela comunitaria Inka Samana. Loja: *Otra Educación*. <https://otra-educacion.blogspot.com/2016/11/ecuador-el-cierre-de-la-escuela-comunitaria-Inka-Samana.html>.

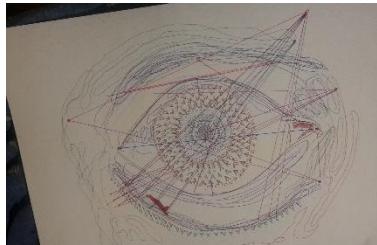
Varios autores. (2014). *Cuadernos interculturales*, Quito, Ecuador: Ministerio de Justicia

Zema de Resende A. C. (2016). *Franz Fanón y la enajenación del negro*. Brasilia, Brasil: Estudios y pesquisas sobre las Américas.

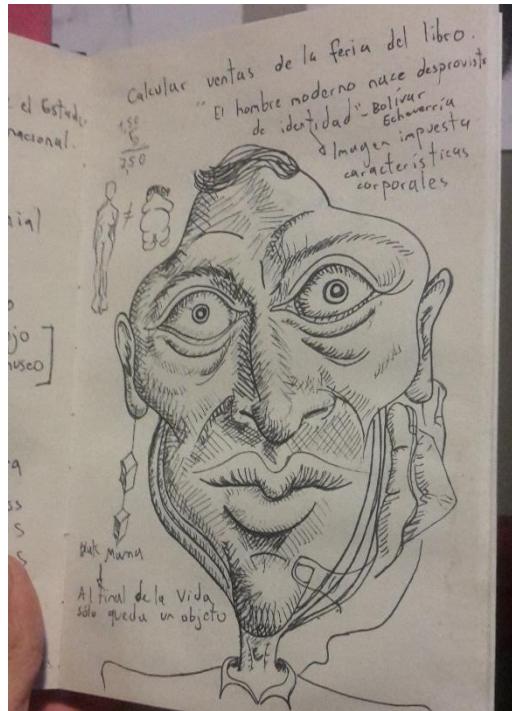
Anexos

Anexo I: Proceso artístico gráfico previo









Anexo II: Desarrollo de la propuesta

