

ECOS DO 9EI_EA
REDES DE RESISTÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO



**ENCONTRO
INTERNACIONAL sobre
EDUCAÇÃO ARTÍSTICA**

ARTIGO

Museos Virtuales y Construcción Descolonial de Narrativas Artísticas: Educación, Tecnología y Justicia Epistémica en América Latina

Luís Teixeira ⁺

Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

Roberto Medina ⁺

Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana

Resumen

Los museos virtuales emergen como espacios de resistencia cultural y transformación simbólica en América Latina, rompiendo con estructuras tradicionales y promoviendo nuevas formas de acceso, interpretación y participación en el campo de las artes. Este artículo analiza cómo los ambientes

digitales, orientados por metodologías decoloniales y participativas, contribuyen a la desconstrucción de narrativas coloniales y a la promoción de justicia epistémica a través de tecnologías interactivas. A partir de una fundamentación teórica basada en los aportes de Walter Mignolo, Luciana Ballestrin y Marcelle Pereira, se examina cómo las plataformas virtuales pueden ser instrumentos de resistencia y de alcanzar una re-existencia a partir del desarrollo cultural mediante la democratización del acceso, la inclusión educativa y la importante co-creación de conocimiento con comunidades históricamente marginalizadas. El estudio analiza en profundidad las tecnologías digitales que posibilitan reconfiguraciones narrativas decoloniales, presenta casos paradigmáticos latinoamericanos (Vr(racas) Bogotá, MUSEF Bolivia, MAAC Ecuador), desarrolla pedagogías emancipatorias, problematiza críticamente desafíos éticos de reproducción de colonialidades digitales, y propone perspectivas futuras operacionales, contributivas para una museología insurgente. El artículo responde a los imperativos de descolonización del imaginario instituido planteados por la convocatoria 9ei_ea, enfatizando la resistencia cultural en complicidad y la resistencia cultural como gestos políticos emancipadores.

Palabras clave: museos virtuales, decolonialidad, narrativas artísticas, justicia epistémica, educación intercultural, museología social, América Latina, tecnologías decoloniales

1. Introducción

Los museos, históricamente, han funcionado como aparatos de legitimación del pensamiento eurocéntrico y como espacios donde se jerarquizaban las diferencias culturales

desde perspectivas hegemónicas (Sánchez Fernández & Gutiérrez Pérez, 2023). La conferencia del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en Kyoto, 2019, marcó un punto de inflexión fundamental al proponer una redefinición de museo que enfatiza su carácter democratizador, inclusivo y polifónico. Sin embargo, la mera revisión de definiciones es insuficiente; se requiere una praxis decolonial que implique transformaciones estructurales, narrativas, tecnológicas y pedagógicas profundas.

En este contexto político y académico, los museos virtuales emergen no solo como plataformas de acceso ampliado, sino como herramientas con el potencial de transformar radicalmente la producción y circulación del conocimiento artístico, enfrentando la colonialidad epistémica vigente. La experiencia en plataformas digitales permite superar barreras geográficas, económicas y simbólicas que limitaban el acceso a espacios culturales, posibilitando que comunidades históricamente marginalizadas se apropien de procesos de construcción narrativa. Sin embargo, esta potencialidad no es automática: requiere análisis crítico de cómo las tecnologías digitales pueden reproducir colonialidades bajo nuevos formatos.

Considerando la vigilancia ética constante sobre una participación comunitaria genuina, y propuestas operacionales para la gobernanza compartida de plataformas culturales. Este artículo responde a imperativos específicos de la convocatoria 9ei_ea, que plantea la descolonización del imaginario instituido, y la construcción de formas colectivas de resistencia y acción política como gestos nuevos y necesarios, realizados junto a comunidades antes consideradas subalternas, a las cuales se les da ahora una participación hasta decisiva. Los museos virtuales

descoloniales se posicionan, desde esta perspectiva, como espacios de resistencia simbólica y epistémica donde es posible proyectar imaginarios alternativos y construcciones colectivas del conocimiento. El análisis que sigue articula fundamentación teórica decolonial, profundización en tecnologías digitales como dispositivos epistemológicos, casos paradigmáticos latinoamericanos, pedagogías emancipatorias, reflexión ética crítica sobre riesgos y limitaciones, y perspectivas futuras concretas para una acción transformadora.

2. Fundamentación Teórica: La Triada Decolonial Mignolo-Ballestrin-Pereira

2.1 Desobediencia Epistémica y Colonialidad del Poder (Mignolo)

Walter Mignolo (2013, 2024) conceptualiza la colonialidad del poder como un régimen global de dominación que trasciende el colonialismo histórico, estableciendo qué saberes son considerados legítimos y excluyendo sistemáticamente otros sistemas de conocimiento. La colonialidad opera en tres dimensiones simultáneas: poder, saber y ser. En los museos, esta colonialidad se refleja en la imposición de narrativas eurocentristas y dispositivos curatoriales que restringen las voces comunitarias. La desobediencia epistémica emerge precisamente como una alternativa práctica, política y cognitiva de resistencia.

Mignolo (2013) analiza la exposición *Mining the Museum* de Fred Wilson (1992) como paradigma de desobediencia epistémica museológica. Wilson desestabiliza la autoridad del relato dominante al insertar objetos cotidianos de

comunidades afrodescendientes junto a artefactos coloniales, visibilizando las violencias epistémicas históricamente naturalizadas.

Esta práctica de "minería del museo" —consistente en excavar en sus cimientos para revelar lo reprimido— se convierte en modelo para museos virtuales que se rebelan contra las narrativas hegemónicas, las cuales fueron construyéndose sustentadas sobre formas de vida manejadas social y culturalmente antitéticas, por la explotación colonial sobre la cual se sustentan esas correlaciones. Considerando inferiores a las culturas ajenas desde la perspectiva de las culturas hegemónicas, nombrándolas en tono genérico como "los otros. Sobreestimándose la cultura hegemónica como modelo a seguir por otras, bajo un ego excesivo que embellece cuanto estima de valor en la suya. Conformando una epistemología de corte colonial que busca legitimar todo el tiempo esos delirios estimativos, como un sistema superior, represor de culturas y grupos sociales a los que considera inferiores. Desvalora por contraste las de aquellos respecto a las suyas. Hace como que no los ve, por considerarlos insignificantes en valor. Proyectado ese desvalor al juzgar a esas culturas.

Por el contrario, al comparar desde una mirada crítica esa relación de valores culturales polarizados, siguiendo una marcada postura analítica decolonial, sale a relucir en contraste el valor de los saberes y prácticas culturales de todo tipo, modos de vida y existencia de los subalternos, esos que fueron confinados por las hegemónicas a no hablarse de ellos, y excluirlos de las consideraciones culturales teóricas y prácticas. Evidenciada esta polaridad interpretativa en los museos de acuerdo con la postura seguida, si es una mirada colonial o decolonial. La visión colonial juzga de manera

simplificada los valores de esas otras formas de cultura, en abierto contraste con la exaltación de lo alcanzado por los propios grupos sociales pudientes de las culturas dominantes, al punto de imponerse esos criterios a niveles teóricos y prácticos en el imaginario de sus propios públicos, e imponiendo esa sobrevaloración de sí misma sobre los otros, esos que caen fuera de los grupos privilegiados ejercitadores del poder en cada momento cultural.

Lo decolonial irrumpe con osadía epistémica, deconstruyendo el esquema de valores antitéticos instituidos por la modernidad bajo el lustre de alto valor, afirmatividad y supuesta plena objetividad, poniendo en evidencia lo tendencioso de esas maneras de juzgar los hechos, con el cual se revisten siempre las estructuras ideológicas del poder colonizador, cualquiera fuese la época y lugar, en su afán de dominio excluyente, absolutizado, de situar en los bordes inferiores de ese patrón de escalas, al conjunto de manifestaciones del pensamiento y expresiones materiales de todo tipo de los subvalorados históricamente por aquellos.

Resulta necesario desmontar analíticamente con sumo cuidado los presupuestos de belleza, valores éticos y demás de los encumbrados, con que fueron armándose y construyendo las estructuras narrativas de estos, en su afán manifiesto de legitimación, distinguiéndose como valores prácticamente absolutos, en menosprecio de las culturas que no se basasen en sus presupuestos. Esta es una tarea fundamental, reivindicatoria, de la mirada decolonial. Podría dar la impresión de ser casi una venganza, pero es mucho mejor tratarla como un juicio de valor, que por su dimensión real y simbólica debiera alcanzar el carácter de juicio sumarísimo de la historia, por los crímenes cometidos de exclusión y soberbia. Aunque los representantes oligárquicos

pudiesen alegar, escudándose cuando tratan de no pronunciar directamente sus verdaderas intenciones, el estar llevados en gran medida como una inercia por la altanera costumbre recibida de marcar como sobresalientes en estimación y valor a los modos sociales y culturales de actuar y de ser de esas culturas hegemónicas, y al menosprecio y borrado simbólico de los otros grupos sociales, cuyos valores culturales entraban a ser considerados, en abierto contraste, de bajas categorías.

2.2 Giro Decolonial y Museología Social Crítica

Luciana Ballestrin (2013) sitúa el giro decolonial como un movimiento intelectual y político que cuestiona los fundamentos eurocéntricos del conocimiento moderno y propone alternativas desde perspectivas latinoamericanas. Algo a tener muy en cuenta y sopesar sus estimaciones. Para Ballestrin, la museología social es inseparable de este giro, requiriendo que los museos se posicionen como espacios que centran su atención en dar participación a las comunidades relegadas históricamente en los procesos de producción museal, promoviendo en contraste con los paradigmas pretensiosos hegemónicos, hacer aparecer manifiesta la diversidad, la autonomía y la memoria plural que ofrece el estudio y puesta en valor museal de esas comunidades, estableciendo diálogos interculturales horizontales y no jerárquicos, al valorizar positivamente una diversidad de epistemologías locales e indígenas como saberes plenamente válidos. A ser reconocidos y considerados partes principales del patrimonio cultural de esas poblaciones y regiones, contribuyentes al patrimonio mundial.

La museología social ballestriniana rechaza el mito de neutralidad institucional para abrirse a la politicidad explícita

de la representación cultural en los museos y fuera también de ese marco institucional como terreno de lucha por los significados. Las narrativas culturales de unos y otros han de ser puestos en relaciones discursivas paralelas, haciendo evidente al público cuáles son los comportamientos y roles que las diferentes posiciones juegan en el terreno de esos enfrentamientos. Saliendo lo decolonial en contra de los mitos de exclusión y ocultamiento de los valores de los grupos socialmente menos favorecidos, sobre los cuales se fueron instituyendo maliciosamente durante siglos los presupuestos culturales coloniales.

En la actualidad, desde la Museología Crítica y Social, muchos más museos han pasado a deliberar y esforzarse por superar las manifestaciones coloniales, impositivas, en distintas partes del orbe. La mirada decolonial permite reconocer la existencia y valor de las voces subalternas, como ha sido señalado entre los representantes latinoamericanos por Sousa do Santos, Aníbal Quijano y Walter D. Mignolo. Quienes postulan que elementos coloniales hegemónicos perviven de muchas maneras bajo camuflajes en el día de hoy en la vida social y cultural, por lo que es fundamental desentrañarlos mediante la incorporación de historias culturales heterogéneas que descubran a esas miradas coloniales en cualquiera de las formas de su presentación y las disloquen, porque las relaciones coloniales mantenidas durante siglos se han arraigado tan fuertemente que se ocultan metamorfoseadas en las estructuras organizativas de las instituciones de las sociedades, colonizadas y colonizadoras, y en sus respectivos imaginarios.

La museología crítica se propone precisamente sustentar un marco de interrelación diferente entre el público y la institución de museo, pasando abiertamente a desconsiderar

como obsoleta la aceptación tendenciosamente unidireccional en la interpretación por el público de las mensajes, como resulta acostumbrado en proyecciones de exposiciones de la museología tradicional, para dar un margen mucho más amplio y decisivo a la función activa e interpretante del público a valorar desde ópticas disimiles, como hace por otra parte la teoría de la recepción; y obtener en consecuencia de modo emocional, racional y relacional, informaciones diferenciadas que les parezcan significativas de acuerdo al horizonte interpretativo que poseen. Actitud ventajosa para contribuir a desmarcarse de las interpretaciones que puedan tener escondidos vicios de posiciones culturales coloniales, caracterizadas por relegar prejuiciadamente a inferioridad el valor de colecciones y formas de expresión de grupos minoritarios representados en el museo respecto a las de las culturas asociadas al poder.

Esta línea de reflexión de la museología articula también con la corriente de la pedagogía crítica referida en otra parte de este ensayo a la acción educativa. Así, el museo como un espacio de enseñanza no formal, si está a su vez animado por una postura favorable a lo decolonial, permite crear una comunidad de aprendizaje mediante la negociación en el diálogo activo y crítico con el público en torno a las exposiciones de los museos. Esta postura replantea la función de los museos para la educación, pues supera el antiguo paradigma comunicativo ilustrativo del museo, para dar paso a un modo más activo de concebir la interrelación del público, y su favorecida activación participativa desde posiciones de enjuiciamiento crítico, que si además está aupado por lo decolonial induce a reflexionar y tomar distancia crítica de lo mostrado, para valorar con más tino y en estado de alerta, cómo son articulados los elementos en exposición, y obtener

de eso diversas posibles interpretaciones, no una sola direccional. Por lo tanto, el museo deviene lugar de encuentro, de conflicto e intercambio activo de conocimientos a la hora de juzgar lo social, aprovechable a los fines deconstructivos de lo decolonial.

2.3 Museología Insurgente y praxis Decolonial

Marcelle Pereira (2018) desarrolla el concepto de museología insurgente como práctica política y epistemológica que impacta y quiebra los discursos hegemónicos desde la postura de ejercer una colaboración auténtica de los museos e instituciones culturales con esos movimientos sociales marginalizados. Pereira enfatiza que la museología decolonial no es solo teoría sino una praxis que ha de ser cada vez más sólida, encarnada en los estudios profundos y desprejuiciados de las culturas de los territorios, tantos y diversos, con las peculiares improntas de sus auténticos patrimonios, y no de visiones desvirtuadas de estos, vinculada esa fuerza conceptual de la nueva museología a luchas concretas por la justicia, la memoria y la dignificación de esos patrimonios inmateriales y materiales. Para sacarlos de las sombras coloniales y ponerlos a la plena disposición pública, mostrando los brillos de sus matices culturales, los de unos y otros, y sus contraposiciones.

La museología insurgente --término que denota su carácter belicoso y pujante de afanes libertarios-- opera mediante "puntos o anclajes" de memoria. A ser resaltados, valorados altamente, y puestos en el valor de su mayor significación. Espacios actuantes de las memorias culturales vivas o pasadas de esas comunidades, relegadas desde siempre por las posturas coloniales. Es la reivindicación histórica de esas memorias, oponiéndose a las amnesias promulgadas de

modo deliberado por los procesos coloniales que se ensañaron sobre estas, reprimiéndolas, acusándolas de oscurantismo, baja social y pobreza de valores culturales. Todo lo contrario, es la tarea liberadora de la postura de la museología decolonial.

En el aprovechamiento de lo ventajoso de utilizar los contextos virtuales en las nuevas proyecciones museológicas y museográficas, esta aproximación se traduce en nuevas plataformas organizativas, buscando ante todo no quedarse en crear las espectacularizaciones de las presentaciones por alardes tecnológicos. No es usarlas con ese fin, sino para atraer a los públicos más diversos y llevarlos a comprender de manera esclarecida los aspectos materiales y espirituales de las diferentes culturas, especialmente de las antes invisibilizadas, a partir del uso de las nuevas oportunidades ofrecidas por lo digital, para así evidenciar con precisión y fuerte atracción sensorial y emocional, los contrastes de los valores y la extraordinaria riqueza de matices que estas culturas preteridas por lo colonial, son poseedoras. Antes invisibilizadas tendenciosamente por la despreciativa mirada colonial.

Descolonizar los museos implica encontrar proyecciones viables desmarcadas de las formas occidentales, caracterizadas por posiciones coloniales directas o encubiertas, con la apariencia inocua de rezagos interpretativos de las prácticas museográficas precedentes, entre los cuales sobresale la falta de contexto de las piezas en las exposiciones, que transmite la idea de atemporalidad de las culturas representadas, en vez de presentarlas al público como comunidades vivas, cuya muestra es tan solo un momento en su evolución de acuerdo a los cambios sociales que estas han sufrido. O también cuando se hace evidente la

idea subyacente de ser tratadas como la “otredad” cultural, distanciándolas de aquellas que ocupan en el discurso museográfico, explícito o latente, las ideas de mayor jerarquía y valor cultural, denotando una mirada colonial por el énfasis puesto en jerarquizar las culturas.

No se trata de mostrar los panoramas culturales de las comunidades o periodos como igualmente importantes, porque los desarrollos históricos evidencian lo contrario. Se trata de dignificar las piezas, la oralidad, los comportamientos y las ritualidades pasadas o contemporáneas, como modos diferentes de hacer, de expresar el multi-diverso comportamiento humano a través de los siglos, tal como haría una muestra de especímenes naturales, deseosa de exaltar la diversidad de formas y manifestaciones de la vida, en este caso de la sociedad a lo largo de la historia. Sin tener por eso que poner en primer término estudios museográficos comparativos de desarrollo y valor jerárquico entre estos, para valorarlos desde un enjuiciamiento preestablecido de antemano.

No se trata tampoco de dar equivalencias a todas las piezas y a los comportamientos culturales, sino enmarcarlas con propiedad en la corriente de pensamiento y acción humana de las poblaciones que las caracterizan. Esa dignificación permitiría clarificar mejor el por qué son tan diferentes los pueblos del mundo a través de las épocas, y a la vez dejar al público el margen de activación de su pensamiento para encontrar posibles lazos de interrelación entre ellos, que denotan los grandes esfuerzos humanos por salir al descubierto en cada momento de su historia, y el modo en que pudieron y quisieron hacerlo. Eso permite al público comparar de modo crítico los modos de ser de cada una de las áreas geográficas distribuidas de la exposición. Al término

de la visita debe obtenerse un cuadro antropológico-cultural general de esas zonas en sus posibles cercanías y distancias, especialmente en los museos de corte antropológico, transparentándose el esfuerzo humano, en la vitalidad de la vida social y cultural emergiendo como formas diversas aquí y allá, y desapareciendo en otros momentos. Significa dar a sentir los ritmos de la vida humana en el fluir de los tiempos. Hacer sentir el palpar de los tiempos y su vitalidad.

Ese respeto a no dar por sentado una jerarquización entre las culturas es fomentar y potenciar el ser de los grupos y sociedades como se ha sido en cada momento. Encontrar resonancias entre diferentes culturas y a la humanidad como su gran productora de formas. Situación que da a entender el poliglotismo de las sociedades, y las múltiples formas de ser que va adoptando a lo largo del tiempo. Ese que es pasado, pero también el tiempo histórico del presente donde estamos, y desde el cual observa el público. Algo que enlaza con los modos de concebirse lo cultural como un mar de alternativas posibles, sin poner acento en asomo prejuiciado de jerarquía de valor entre ellas. Así ha de ser concebible antropológicamente la sociedad, y los museos decoloniales pueden contribuir a mostrar plenamente la diversidad de ese caleidoscopio de la cultura y las sociedades.

Es necesario pasar de una manera más generalizada a hacer una museografía no solo crítica sino rebelde, libertaria. Que difiera y rompa con los moldes desarrollados desde determinados ejercicios de poder, excluyentes de otros e intolerantes a incluir otras visiones del mundo ajenas a las defendidas por los delirios de sobrevaloración de las actitudes coloniales, que se hicieron claramente manifiestas en los museos formados durante la modernidad, especialmente en los siglos XIX y primera mitad del XX,

coincidentes con los desmanes de los patrimonios que hicieron las naciones colonizadoras sobre las colonizadas, y que se fueron amalgamando, insertando y entronizando en las visiones del museo en todo ese largo periodo, del que se heredan sus sombras, a ser sacudidas por el museo con proyección decolonial.

La descolonización en los museos y la esfera general de análisis del patrimonio cultural ha pasado a ser de hecho una temática relevante para el siglo XXI. Se ha ido colocando en los centros de atención en estudios y proyectos sobre el patrimonio cultural. Es un tema actual de interés donde se enrolan nuevos investigadores para tratar de desentrañar sus pormenores. Algo muy importante es superar ese anclaje de un momento histórico en los museos bajo una nueva actitud de los vicios heredados de la modernidad y los enjuiciamientos sobre el patrimonio cultural, rama mayor de la cultura donde estos son considerados, incluyendo igualmente como parte fundamental la producción material edificada y monumentos de las naciones, los cuales participan igualmente de los menosprecios coloniales y ahora de los esfuerzos por redimir y exaltar sus verdaderos valores, despojándolos de los prejuicios de las visiones con filiaciones coloniales.

La apuesta por narrativas menos eurocéntricas se da gracias a la participación, la inclusión social y la incorporación de nuevas voces con distintas visiones que ha ido conformando un giro en la práctica museal, dando importancia a la generación de nuevos espacios dialógicos gracias a procesos participativos diseñados con objetivos transformadores más radicales en la gestión de los museos. Este tipo de participación inclusivista permite dar voz a las comunidades locales o de origen, al presentar no solo objetos sino

cualquier forma de sus manifestaciones, con el aporte directo de los representantes portadores de las voces de esas otredades (para las visiones coloniales), proclamando con orgullo su condición otra, no en afán de presentación folklorista, sino voces auténticas pletóricas de valores elevados, de los que se consideraron por las visiones coloniales por mucho tiempo, culturas de menos valor respecto a aquellas que se consideraron superiores.

La gama de contribuciones comunitarias puede ser diversa: en la exhibición, como consultores, como participantes y hasta como administradores gestores, considerando que involucrar en una participación directa a las comunidades en estas instituciones aumenta la vinculación y preservación con sus patrimonios culturales y los ayuda a enorgullecerse de sus pasados y de su legado en sus identidades actuales.

El grado de sentimiento de participación de esas comunidades crece en actitudes favorables pues sienten que les escuchan y los visibilizan en modos de presentación más acordes a cómo esas prácticas culturales materiales e inmateriales inherentes a ellas han jugado roles en la vida de esas comunidades en el pasado, y cómo de algún modo continúan ejerciendo acción en sus imaginarios culturales. Con eso los museos se enraízan a sus territorios y sus gentes. Las comunidades comienzan a sentir suyos esos museos porque saben que se han abierto a escucharlos, hacerles participar y ser parte intrínseca en el modo de ser reflexivo acerca de su identidad y hacer de estos.

Una práctica que se ha ido efectuando con aciertos es formar con sentido de conocimientos en Curadoría a aquellos miembros de las comunidades que se disponen y tienen mayor claridad para formar parte colaborativa directa con el

equipo de museólogos en el trazado de nuevas exposiciones y de recolecciones metódicas para la ampliación de las muestras de las colecciones. Esto contribuye a que los pueblos de origen participen activamente en la selección de todos esos elementos con el aporte de sus interpretaciones y con eso contribuye a prácticas que acercan a los museos a lo decolonial.

El enfoque participativo al dar entrada a voces alternativas en el discurso museográfico, dejando un lado el discurso de posiciones jerárquicas, ha dado ingreso en las concepciones organizativas del museo a representantes de comunidades, que están ligadas a las formas de expresión desaparecidas en la actualidad, o que tienen grupos herederos de algún modo de esas tradiciones antiguas, lo cual permite mostrar un amplio diapasón de valoraciones a ser tenidas en cuenta en la proyección y diseño de las exposiciones. Eso arraiga al museo en la puesta en valor del patrimonio cultural de esas comunidades. Se acerca a las voces originarias y los legados en la memorias de sus descendientes, sin el propósito de alcanzar matices esencialistas, porque las generaciones recuerdan, pero también modifican esos recuerdos de acuerdo a las maneras en que han sido sus condicionantes en el transcurso de sus vidas.

3. Tecnologías Digitales como Dispositivos Epistemológicos para Descolonización

Los museos virtuales operan mediante tecnologías específicas que, cuando están orientadas por principios decoloniales, permiten reconfiguraciones narrativas, imposibles en espacios físicos convencionales. Es

fundamental comprender que estas tecnologías no son neutrales, Pueden servir de dispositivos epistemológicos para reproducir la colonialidad como posibilitar desestabilizaciones de los relatos hegemónicos, de acuerdo con las intenciones comunicativas del discurso museográfico. La clave reside en cómo se orientan, quién controla su diseño, y a qué epistemologías sirven. Eso implica considerar a las tecnologías como instrumentos nuevos para una aplicación más sobresaliente de las exposiciones. Se ha de tener muy en cuenta para qué se emplean, con qué fines sociales y culturales.

Implica esta postura por los proyectistas de la museología decolonial el hacer uso de las nuevas tecnologías digitales, entre otros múltiples procedimientos, con un fin esclarecedor y altamente justiciero. Debe sentirse que sin estar llevado por el odio y la venganza tácita, implique poner en una balanza el actuar de los condicionantes de construcción de la vida material y espiritual de esos segmentos sociales altaneros frente a los relegados. Ese contraste de valores no implica rechazar los alcanzados por las culturas hegemónicas. Pero sí situarlos en sus contextos históricos. Manejando a todas luces las operatorias de exclusión que siguieron para silenciar o literalmente borrar a los que consideraron inferiores.

Las técnicas digitales pueden al efecto mostrar de un modo comparado los cuerpos y los atuendos, además de los gestos anímicos de ambas partes. Buscando contrastar los modos en que la sociedad en todas sus capas sociales fue generando sus modos de ser y hacer cultura, sus contrastes y el por qué histórico de estos. Resaltando los valores patrimoniales, aquellos que durante mucho tiempo fueron acallados por la soberbia epistemológica de los que se consideraron dominantes.

Entre los recursos digitales de nuevo tipo que han ido ganando terreno en los museos está, entre otros, el uso de la realidad aumentada (AR), la cual resulta ventajosa por permitir superponer múltiples capas de significado sobre determinados espacios físicos o representaciones digitales. Y así revelar lo escondido, lo subyacente, mostrando la sospecha de cómo se fueron conformando históricamente ambos modos contrastantes de ser y pensar, de las diferentes capas y grupos sociales.

En museos decoloniales, AR posibilita que la narrativa oficial institucional coexista con variadas interpretaciones comunitarias, y hasta de las voces indígenas, que sufrieron el peso aplastante de menosprecio y exclusión, ante la equivocada mirada colonial. Los modos de concretar las presentaciones museológicas de sustentos decoloniales pueden ser múltiples. Aprovechando dar presencia y voz material y oral a esas comunidades excluidas por la colonialidad-modernidad.

El sistema de contrastes de las figuraciones y los modos de ser y hacer de unas y otras culturas, resulta eficaz para ver cuán rico y diverso es el panorama cultural de una misma época histórica, sea del pasado lejano, reciente o en la

actualidad. Con eso de desestructuran las hegemonías de los relatos únicos y se hace visible la pluralidad epistemológica que la colonialidad busca afanosamente suprimir. Puede decirse que AR funciona como una herramienta de "minería del museo" digital, donde múltiples lecturas excavan simultáneamente diferentes capas de significado, y las ponen en interrelación contrastante, revelando lo que los discursos dominantes reprimen.

Otra tecnología digital, en este caso la de la realidad virtual (VR), posibilita por su parte, la inmersión en perspectivas alternativas, permitiendo las inmersiones del público en las experiencias coloniales hegemónicas y también no-eurocéntricas del conocimiento. Pues mientras los museos físicos tradicionales por muy famosos y excelentes que estos sean, imponen recorridos lineales donde el visitante es apenas un espectador distante de objetos arrancados de sus contextos de origen situados en vitrinas o de modo directo en vacíos y abstractos espacios de presentación, las tecnologías de la VR permiten al espectador en un mundo de percepciones multisensoriales, la experiencia de un nuevo modo de estar en el mundo. Esa es una de sus cualidades distintivas que permite hacer convivir perceptivamente de una manera cuasi-inmersiva, aunque no del todo, dos tipos de realidades distintas, la conciencia física del sujeto perceptor con la visual proyectada, sin necesidad de auxiliarse obligadamente de informaciones que expliciten lo evidente, sino centrarse en aspectos sensoriales a resaltar en la realidad virtual incorporada.

Por otra parte, la utilización del recurso tecnológico digital del modelado en 3D de zonas arqueológicas y de espacios ceremoniales permite recuperar la relación territorial que los museos convencionales excluyen al abstraer los objetos de

sus contextos vivos. El modelado 3D, al ser contextualizado, permite reconstruir estas redes relacionales. Dan cuenta de las íntimas relaciones ecológicas entre las comunidades, la tierra, el agua, la vegetación, la fauna y las montañas. Es crucial reconocer no obstante sus limitaciones: el modelado 3D privilegia lo visual, pero el conocimiento de las poblaciones indígenas choca frecuentemente con esa aprehensión porque es multisensorial, al incorporar en sus concepciones los sonidos, olores, texturas, que las tecnologías audiovisuales no capturan. En ese caso, lo audiovisual, al ser sobredimensionado en las plataformas digitales, excluye al público sensibilizarse de las relacionales perceptivo-emocionales que proporcionan los otros órganos y medios sensoriales.

Por su parte, el recurso de la inteligencia artificial (IA), aun cuando puede ser muy ventajosa utilizarla en los museos decididos a manifestar una postura interpretativa decolonial, resulta realmente provechosa cuando se emplea instrumentalmente unida a dar la participación colaborativa de las comunidades bajo estudio, en el análisis de grandes corpus de memorias orales, facilitando rapidez y efectividad en identificar patrones narrativos, conectando historias dispersas, sugiriendo vínculos entre testimonios, que los académicos no hubiesen de otro modo percibido, pues expansiona el sistema relacional. Sin embargo, IA también reproduce modos coloniales, por lo cual se ha de estar atentos, porque en ese caso los algoritmos son entrenados con datos eurocéntricos, y no con informaciones de solidez decolonial, si las comunidades no participan en el diseño de sistemas, y si los resultados además son interpretados sin la contextualización cultural requerida.

IA manejada con la intencionalidad decolonial requiere la transparencia sobre los datos que se usan, quién controla los algoritmos, y de manera especial cómo las propias comunidades validan o rechazan interpretaciones generadas automáticamente. Es cuando adquieren un alto valor en su uso para los estudios y proyecciones museológicas decoloniales. Es decir, estas tecnologías digitales democratizan la mirada y se afirman en ofrecer posibilidades epistemológicas decoloniales cuando son puestas al servicio están al servicio de las comunidades para acercarse a sus imaginarios sociales y culturales, y sus prácticas patrimoniales, cuando se auxilian los museos de las propias comunidades quienes participan de modo directo con los especialistas del museo y otros colaboradores, en la proyección, intereses e interpretaciones asumidas de los resultados obtenidos en la aplicación investigativa de esos empleos tecnológicos.

La descolonización tecnológica requiere mucho más que el acceso a las herramientas: demanda especialmente la autodeterminación colaborativa sobre el diseño, la gobernanza compartida de plataformas, y el reconocimiento de que las tecnologías mismas pueden estar atravesadas por epistemologías de la colonialidad que deben ser constantemente desafiadas y descontaminadas de una manera alerta.

4. Estrategias narrativas decoloniales en los museos

La colonialidad del poder significa el arrastre a niveles profundos de vestigios coloniales que permearon a la sociedad moderna basada en la extensión imperial europea

sobre vastos territorios de otros continentes. La sociedad contemporánea hereda esos rasgos en lo interno de los procesos, imaginarios, categorías y sistemas de pensamiento. Se provocan necesidades actuales de liberarse de esas antiguas sujeciones ante la emergencia de nuevas fuerzas, voces y valores de la sociedad contemporánea, que tienen otros imaginarios y aspiraciones.

La colonialidad es un tema a debate y se manifiesta entre otros aspectos en que los museos han ido construyendo históricamente sus colecciones (no solo de los países que fueron poseedores de colonias en los pasados siglos, sino también de aquellos otros que han asumido esos paradigmas) y sus presentaciones museográficas, estableciendo metódicamente sistemas jerarquizados de esos bienes culturales, ordenados en una multiplicidad de tipologías, lo mismo respecto al modo implícitamente comparado entre culturas diferentes que hacia lo interno de una misma. Algo muy significativo es la manera genérica de anonimato del término empleado de "los otros" y "la otredad" para referirse a esas culturas que los centros hegemónicos del poder consideran inferiores, subalternas, primitivas, poco desarrolladas, bautizadas a veces de exóticas para marcar abiertamente las diferencias con relación a la cultura hegemónica, que es la que se arroga el derecho de definir cuáles son los respectivos valores y la naturaleza de estos, de los suyos y de los demás, sin atenerse a considerar de manera respetuosa las peculiaridades de la axiología de los portadores directos de esas culturas.

Los museos en la modernidad en distintas regiones pusieron mayormente énfasis en destacar la valía de las producciones tecnológicas, científicas, sociales y culturales siguiendo el modelo seguido por los países desarrollados, especialmente

de aquellos que poseyeron colonias o ejercieron fuertes influencias sobre los demás. El peso de la altanera visión etnográfica, incluido los menosprecios a otras procedencias raciales, sigue actuando desde la lógica colonial, la cual en su prepotente visión adscrita al legado y trayectoria intelectual de la época moderna se niega a reconocer los vicios y lastres que condicionan a todo cuanto tocan, en sus supuestamente sólidas fundamentaciones. Es a partir de los grandes movimientos de descolonización aparecidos tras la segunda guerra mundial y décadas inmediatas, que la construcción del cuadro de valores universalistas occidentales empieza a mostrar fisuras, a revelar claramente su carácter tendencioso y manipulador.

Las visiones del otro, desde los museos que han ido asumiendo tradicionalmente la mirada colonial, tienden a valorar a esas "otredades" culturales con rezagos étnicos, en un racismo de diverso grado, y a sus producciones culturales las matizan como artísticas, aun cuando sean producciones manuales y seriadas, aunque con un grado y cualidades menores que las producidas por las desarrolladas sociedades coloniales. Abstrayéndolas sobremanera del contexto de origen, o de hacerlo, envolviéndola en relatos no de un fondo profundamente historicista y radical. Bajo una forma de misterio o dulzor. No revelando los auténticos valores que son portadores y les distinguen como producciones auténticamente legítimas, con la carga de ser producciones nacidas de lo interno de esas naciones y grupos, según sus respectivos contextos históricos, sociales y culturales, con valores que a pesar de no tener las expresiones de las grandes culturas occidentales, son y deben ser puestos en estimación en rangos cercanos, en cuanto modos

diferenciados de la actividad humana que es lo que los acerca y los distingue.

Los tiempos actuales, después de varias décadas de procesos de descolonización, con el surgimiento intelectual de la posición decolonial, se propone esclarecer y fundamentar espacios de nuevo entendimiento, desde los cuales diversas memorias culturales puedan entrar en diálogos horizontales de poder, y no en actitudes excluyentes, menospreciadoras unas de otras. Es arrojar un cuadro del mundo diferente donde se acentúe la convivencia de seres y razones culturales múltiples, en el alcance de un mapeo sincrónico de coexistencias que es hacia donde mejor pudieran direccionarse los estudios museológicos, dejando a un lado por inoperante y falsificadora a las pretendidas jerarquizaciones, las cuales tienden a opacar, menospreciar y mirar por encima del hombro a las poblaciones con grados menores de desarrollo económico, al cual le adosan la condición por extensión de ser de menor valor cultural.

Han de ser visibilizadas de forma rigurosa, no complaciente, pero tampoco prejuiciada, las manifestaciones de los diferentes grupos sociales, para redimirles de los actos de exclusión y silenciamiento a que fueron sometidos por los ejercitadores del poder simbólico y real en la sociedad, o de auto-engreimiento altanero por las supuestas culturas hegemónicas. Para lo cual, las tecnologías actuales, digitales y otras, ofrecen posibilidades de hacerlas relucir ante el público en pro de hacerle comprender la naturaleza de los procesos sociales y culturales a los que estén referidos los temas tratados, a partir de un tratamiento decolonial en los museos. Con el propósito de sacar a flote a las sociedades y grupos excluidos de la visibilidad en el pasado y hasta de los actuales repliegues y confinamientos que aún perduran de formas

muy diversas, donde han sido aislados y separados, sometidos para restarles fuerza y valor por los poderes colonizadores, siguiendo las concepciones unilineales de la modernidad, fuera de las líneas energizantes de las dinámicas de la historia que se entronizaron con fuerza extrema, intentando aplastar a muchísimos grupos y poblaciones en distintas partes del mundo a los cuales veían con retraso a partir de acentuar en sus visiones hegemónicas a los desarrollos tecnológicos como los que establecen e impulsan la línea unidireccional de desarrollo y progreso de la sociedad humana.

¡Que para sorpresa del mundo y del imaginario colonizador, esas fuerzas sociales y modos culturales otrora aplastados, aparecen ahora bajo una nueva perspectiva en un periodo histórico activado desde mediados del siglo XX y cada vez con más fuerza en el presente siglo, dispuestas al afán de sobresalir, de hacerse notar públicamente! Visibilizando con notorio y manifiesto empuje sus patrimonios y legados culturales, tratados esta vez con la autenticidad y la potencialidad de poder ser hasta para escarmiento de sus opositores, verdaderos agentes sociales y culturales actuantes de modo vigoroso y efectivo en el mundo real actual, como esclarecidas y favorables conductas y cambios de mentalidad en los diferentes tipos de público hacia los fenómenos que se propone abarcar, y no quedarse sembradas como presentaciones arqueológicas fijadas y sin acción de futuro de esas épocas pasadas, como fue y aún sigue siendo la intención colonial.

Una cualidad peculiar de la vieja museología o museología de aire colonizador es el sustancialismo con que se acostumbraba y aun da muestras en muchos lugares al presentar los testimonios patrimoniales, los suyos y los

ajenos, como si ellos existiesen aisladamente por sí mismos, y se bastasen con eso, siendo por el contrario necesario ponerlos críticamente en relación contrastada con otros fundamentos culturales; distantes en la naturaleza de aquellos, para revelar otras capas informacionales, que del modo anterior de presentación quedarían invisibilizados en sus modos tan diferenciados y estimables de producir cultura y manifestarse las sociedades.

Esto caracteriza de modo bien diferenciado la perspectiva decolonial frente a narrativas de las epistemologías cerradas y unitarias de lo colonial, porque se propone la museología decolonial contribuir a activar esas fuerzas emergentes, y a connotar públicamente a sus voceros. A cuyo propósito, el empleo de las tecnologías digitales posibilita ampliar y enriquecer la visibilidad y el marco de acción de estas fuerzas emergentes, reconociéndose como nuevas oportunidades para el conocimiento brindado por los museos asentados en ese tipo de práctica, abierta a utilizar recursos tecnológicos más actuales de atracción pública, incluso de los jóvenes, y proponer un cambio de pensamiento y una comprensión más esclarecida y certera en los públicos visitantes, llegados a ellos en visitas directas a los museos, o por la vía de las redes sociales empleadas por estas instituciones, en el enjambre de modos proyectados a los públicos on-line.

Lo decolonial es una formulación metodológica de sacar a la luz comparaciones de las formas culturales, asumidas desde lo ideológico y contrastadas con suma agudeza crítica, para explorar las relaciones que en la historia han estado operando y marcando los avatares de existencias y experiencias disimiles asentadas sobre concepciones basadas en jerarquizaciones: de confrontar lo supuesto elevado según la perspectiva colonizadora, y lo supuesto prejuiciado con que

son mirados los universos culturales ajenos, y cómo esos juicios de valor son tendenciosos.

Debe cuidarse, no obstante, en el mareo de las sacudidas epistémicas decoloniales, en querer pasar literalmente cuenta los humillados a los dominantes de un modo tajante, aunque puede recurrirse a ese procedimiento en algún momento, cuando se haga absolutamente necesario ser connotado. Es decir, no se trata de poner a dialogar imágenes digitales de uno y otro bando como si "obligadamente" fuera a darse un contraste violento, mordaz. Tampoco suavizar tanto el contraste que pareciera sugerir que comunidades, individuos y acontecimientos de uno y otro lado convivieran pacíficamente, cada cual en su nicho social, ideológico y cultural, teniendo un decursar propio; cuando ha sido en realidad el contraste de las relaciones en agrestes roces y enfrentamientos, para lo cual la tecnología digital proporciona ventajas expositivas de gran impacto comunicacional, que la complejidad conceptual de nuevo tipo requiere en el abordaje manifiesto de lo decolonial.

Se ha de jugar preferentemente con la elegancia de las sutilezas, no mediante un modo burdo. Con la sabiduría de la elegancia que auxiliado de un escalpelo analítico bien centrado y afilado desangre en el mensaje a lograr, con el fin de sanar esas heridas sociales dejadas por lo colonial, siguiendo la tónica de lo emocional acoplado, exaltando mediante lo digital las cualidades de los imaginarios sociales instituidos por las diferentes partes en tensión y las realidades presentes de ambos lados. De ese contrapunto minucioso debe surgir la iluminación cognitiva esclarecedora, haciendo un uso efectivo racional y emocional de todo el aparataje digital que pueda disponerse a tal fin, y de cuantos surjan desde ahora en adelante, sin quedarse en lo

meramente espectacular, aprovechando que el pensamiento decolonial es enfáticamente relacional, y las técnicas digitales lo propician con fines epistemológicos. Resultando altamente provechoso para develar los ocultamientos y silencios de lo histórico por los ejercitantes del poder en épocas diferentes, y los repliegues a que fueron condicionadas las fuerzas sociales invisibilizadas, en parte actos tácticos de resiliencia de esas comunidades para no morir, no desaparecer del todo. Esperando momentos favorables para emerger y salir a flote, como ocurre entre fines del pasado siglo y lo que va de este.

No es tan solo recurrir a lo tecnológico por ser lo más actual en la presentación museográfica sino porque además estos procedimientos constituyen una parte esencial del lenguaje comunicativo contemporáneo, al cual el público está o comienza a estar acostumbrado. Se ha de estar abierto a lo digital en los museos en sus distintas variantes para utilizarlas como herramientas e instrumentos de análisis rigurosos. Capaz de activar por sus recursos el estudio preliminar del posicionamiento conceptual en la construcción de las nuevas colecciones del museo, las cuales han de estar en sintonía con estas concepciones. Porque permite ampliar el radio de acción en la interpretación del patrimonio cultural, y disponer sus estructuras relacionales en función de desentrañar la complejidad estructural interna --con frecuencia difícil de reconocer-- porque los ejercitadores del poder colonizador usan tácticas y modos de camuflaje para ocultar sus intenciones profundas y arraigadas en ellos, en el modo de su actuación epocal.

Esclarecer y revelar estas tácticas empleadas por el poder es tarea decolonial del museo al escrutar las dinámicas de los grandes sistemas interactuantes, muchas veces en colisiones

fuertes, que los mecanismos del poder colonial han querido velar en sus intencionadas narrativas para no parecer lo innobles que son, que es de donde nacen las formas sociales y culturales concretas, sus contrastes y sus rasgos peculiares.

El modo que se abre paso a escala global en los deseos de comprensión de este nuevo milenio son siempre interrelaciones múltiples, en tanto los fenómenos sociales no se ven más de manera aislable. Lo digital permite crear instrumentalmente campos complejos, entrecruzados, y contraponerlos de formas graficadas de manera diversa por textos, audios, e imágenes fijas o en movimiento, en función de intentar desentrañar y rasgar a fondo la naturaleza interna de los procesos culturales que agitan hoy día el panorama del mundo en muchas regiones, cuyo trazado histórico veraz necesita ser revelado.

Lo decolonial es un acto insurgente, de emancipación epistémica en el derecho a ser, mostrar y valorar el mundo como la expresión necesaria de lo diverso que busca manifestarse y lucha por hacerlo en cada momento, tratando de resistir los intentos discriminatorios de vejaciones y silencios. Esas efloraciones salen a batirse en duelos relaciones con los contextos en donde surgen y se desarrollan. Captarlos en su esencia es tarea ardua pero necesaria. Porque las respectivas epistemologías libran combates agresivos entre sí. Se oponen en pretender sobresalir cada una. Y el museo debe transparentar por sus vías expositivas las narrativas entrecruzadas de esos entrecruzamientos como modo de educación y comunicación rigurosa para el público. El cuadro cultural resultante como tal no es un remanso de paz de seres y culturas convivientes en armonía. Es un cuadro de contraposiciones relacionales.

De agresividades, de exclusiones, de metamorfosis y también de asimilaciones culturales mutuas.

Envueltas en redes enmarañadas de tensiones y conflictos, las culturas afloran históricamente y se dan en su diversidad. Condicionándose mutuamente en esa interrelación. El panorama descolonizador a mostrar, rebasa el marco de la simple presentación de un mapa situacional epistémico. La armonía no existe entre especies culturales, debiera éticamente, pero no es así.

A la exclusión colonial sucede ahora la irreverencia decolonial, los actos de sedición libertaria contra los poderes hegemónicos y sus intolerancias. A poner los puntos sobre las íes en afán de reivindicar los derechos culturales de los avasallados frente a las estrategias museológicas y museográficas herederas de las viejas visiones culturales, puestas ahora cada vez más en crisis sus astucias por mostrarse persistentes, al agazaparse y manifestarse con el uso hasta de las tecnologías digitales, ocultando las verdades históricas. Por eso han de ser puestas bajo continuada observación crítica para evitar escamoteos escurridizos coloniales ante la pujante novedad oponente de la perspectiva decolonial que tiene como tarea fundamental desgarrar y esclarecer lo ocurrido en los sucesos, si es posible hasta los cimientos mismos, y los grados de veladuras que los ejercicios de poder colonial se revistieron de armaduras narrativas de intenciones legitimadoras para confundir y ganar terreno a su favor. Donde los recursos tecnológicos digitales han de emplearse con tacto para evitar esos solapamientos y permitir sacar sus manejos a la luz pública.

La mercantilización de saberes culturales es en ese sentido una amenaza colonizadora permanente. Corporaciones

tecnológicas y plataformas digitales frecuentemente digitalizan como una manera antropológica positiva el patrimonio cultural indígena, afrodescendiente, o popular, bajo el manido discurso de "preservación para futuras generaciones," pero sin que las propias comunidades controlen cómo estos saberes son usados, monetizados, o distribuidos. Numerosos conocimientos medicinales ancestrales, rituales ceremoniales, diseños textiles y narrativas orales son extraídos de contextos comunitarios, convertidos en datos digitales, almacenados en servidores corporativos, y comercializados sin que las comunidades reciban compensación justa o mantengan soberanía sobre las representaciones. Este proceso replica la lógica extractiva asumida por siglos por la museología colonial, depredadora de los patrimonios de muchos territorios, arrancados sobre todo de aquellos menos desarrollados, donde esos territorios no eran solo despojados de recursos materiales sino también de conocimientos que los colonizadores se apropiaban y patentaban. Para mostrarlos de modos casi abstracto en los museos en cuanto a la presentación física de su materialidad, sacados de la rudeza de sus contextos.

Digitalización sin autodeterminación comunitaria constituye un modo de neocolonialismo disfrazado de valorización cultural. Al efecto, son saberes indígenas eso sí son "preservados" en formatos digitales, (algo valioso en sí mismo), pero mientras las comunidades vivas que los producen continúan marginalizadas, empobrecidas, excluidas de beneficios económicos y simbólicos de las apropiaciones y exhibiciones de su patrimonio digitalizado. Como si tan solo bastara extraer alguna muestra aislada en apenas detalles de sus modos de ser en un momento dado para dar la totalidad dinámica en el comportamiento histórico de esas

comunidades, dislocado de su contexto formativo y de acción. Denotando un estatismo y acentuada fragmentación en el modo de aprehensión de las mismas. Algo bastante característico de los tratamientos coloniales, contra lo cual el pensamiento decolonial se proyecta buscando una visión integradora que de fe de los acontecimientos entrelazados y circunstancias de producción de esas culturas.

Asumir esa "adornización" embellecida en función de cautivar públicos occidentales o de los países de donde son tomados, sin profundizar críticamente en los condicionantes contextuales de sus causales profundas es muchas veces un modo de exhibición de los museos tradicionales que guardan rasgos heredados de las visiones coloniales. Investidos de un folklorismo de superficie, acallan o pasan con ligereza sobre las realidades históricas que los conformaron. Aunque aparente a ojos vista hacer gala de una acentuada modernidad instrumental tecnológica, solo aparentalmente se propone relucir en esos casos el valor de lo auténtico cultural, asumido desde sus propias epistemes. Lo que hacen es suavizar la carga conceptual hiriente y por tanto el potencial desestabilizador de lo decolonial a desatar. Este es uno de los artilugios de la colonialidad. A tener bajo permanente observación crítica.

Ese deseo y afán equívoco de mostrar inmovilismo y mercantilización en la preservación y presentación museográfica de lo patrimonial es el resultado de otorgarle un aire de monumentalización a ciertas prácticas culturales, sin asumirlas como verdaderos saberes que pueden hacerse presentes, aprovechables en el mundo de hoy. Es una especie de "folklorización". Un modo de dar eso propio con un toque pintoresco que logre atraer al público, pero dejando de lado abordar su naturaleza profunda en sus condicionantes

epocales específicos, resultante de tensiones y conflictos, actuantes en ese momento histórico entre ciertas fuerzas en colisión social y epistémica. Hay que estar en aviso para no dejar que eso ocurra, pues encubre a veces el viejo anhelo de interesarse por ocultar las formas de las otras culturas supuestamente inferiores bajo el criterio de "tolerancia cultural", sin por ello hacer sobresalir manifiestamente los valores diferenciados de esos saberes, modos de vida y prácticas culturales como actos de existencia, que solo las conocen a fondo --encarnadas en sus vivencias e imaginarios sociales-- las comunidades portadoras de esos valores, las cuales son las que pueden aquilatar en profundidad emocional esas simbologías. Por lo cual esas comunidades voceras de ese legado cultural deben tener protagonismo en la concepción de las tareas trazadas por el museo. Sea este virtual o no, para evitar estos modos de desvirtuar sus verdaderas contribuciones culturales.

Es ese un modo continuado de las jerarquías de poder en su pretensión de mostrarse abiertas al diálogo y existencia de los otros culturales, sin que en la práctica desechen sus viejas estrategias, ahora recubiertas de un barniz de presentación tolerante que no siempre es falso pero puede llegar a serlo, incluso a contrapelo de sus aparentes e inmediatas intenciones. Ante esas estrategias debe celosamente alzarse la museología descolonizadora. Ponerlas al descubierto críticamente. El embeleso de cautivar los públicos mediante las tecnologías de avanzada de organización museológica y presentación museográfica no puede ser motivo de permitir reajustarse las prácticas colonizadoras del ser y el saber, sino al contrario, dinamitarlas, hacerlas estallar. Se ha de construir mundos relacionales nuevos. Labor que atañe especialmente

a los dolidos, quienes han sentido el peso del desprecio y subvaloración de sus modos de ser cultural.

El museo, al apostar por hacer predominar en sus concepciones y en su hacer a lo decolonial en función activa como gestor social cultural, puede significar una toma de conciencia profunda de esos valores, con la intervención directa de esas comunidades en el diseño de la construcción de colecciones (aunque emplee dentro de su personal técnico y científico a especialistas preparados en los estudios históricos, socio-culturales, etnográficos y arqueológicos, utilizando incluso métodos de convivencia prolongada con esas comunidades), pues su sensibilidad y disposición cognoscitiva favorecedora de la intervención real de lo comunitario permite un mejor acercamiento del museo a los imaginarios sociales de esas comunidades. Poniendo a dialogar las epistemologías intrínsecas a esos saberes, evidenciando las formas múltiples de ser de lo cultural gestado en las comunidades, pueblos y naciones. Un panorama donde los saberes diferentes de las culturas representadas alcancen una ponderación crítica que los enmarquen en mapas culturales y epistémicos convivientes, o en sucesión, sin pretender dejar entrar visiones culturales viciadas por el desprecio, obteniéndose un cuadro general de la multiplicidad de seres y saberes sociales y culturales, como harían en la clasificación de lo diverso las ciencias biológicas para estudiar la especificidad de lo propio, en un mundo donde se da la diversidad de especies en el modo de ser y hacer lo cultural, lo natural y lo social, sin asomo de presuntas y viciadas ideas de jerarquizaciones de desarrollo. Es mostrar el cuadro de lo diverso del mundo gestado durante el transcurso histórico como una extraordinaria riqueza y contrapunteo de lo sensible, el del mundo de la vida humana.

Es posible además establecer los entrecruzamientos allí donde ocurrieren, pero despojados de los prejuicios valorativos raciales, étnicos y culturales. Creando un gran mapa de grupos y modos de y hacer y hacer cultural. Cuadro que contribuya a situar los agentes sociales y sus respectivas cargas simbólicas. Haciendo posteriormente de los contrastes fuertes y matices, el modo de presentar científicamente la complejidad y dinámica de la sociedad en determinadas regiones. Unas sincrónicas, otras en sucesión. La resultante a obtener es el panorama de los cambios de la sociedad y las múltiples alternativas presentes en determinados momentos históricos a lo largo de grandes extensiones territoriales, evidenciando cuan diversos son los modos de manifestarse, actuar, pensar y producir las sociedades humanas sus expresiones culturales. Asumiendo cada una como lo que son, y viéndolas en interrelación, pero no por eso connotando menos valores de unas respecto a otras. Todas son "especies" culturales con derecho a existir y no ser vejadas por ejercicios de poder. Sus respectivos patrimonios deben ser reconocidos y estudiados al detalle.

Aludiendo a cómo determinadas prácticas y saberes de esas comunidades, no obstante haber sido relegadas, invisibilizadas y aplastadas por ejercicios del poder cultural hegemónico, superan esa condición que pareciera querer fijarla de manera determinista, y en cambio propenden a proclamar con pujanza su derecho a ser valorados en plenitud, como floraciones culturales que deben ser estudiadas con profunda seriedad, respeto epistémico y antropológico hacia ellas, rebasando las precedentes altanerías de enjuiciamiento que caracterizan las escuelas de antropologías culturales emanadas desde la colonialidad del poder, pues la riqueza patrimonial del mundo reside en la

diversidad de especies culturales que son actualmente o han sido; manifestando de manera juiciosa y certera por qué son así y no de otro modo en su devenir histórico.

Todas las expresiones culturales son resultado de un mostrarse las comunidades que lo han producido en contraste con aquellas con que estuvieron relacionadas, porque los intercambios se fundan sobre el principio de las diferencias y sus consiguientes apoyaturas mutuas, no exentas de mostrar crudamente las secuelas de los ejercicios de poder, tanto para los propios dominantes, condicionándolos a ser de modos dados, como de manera especial accionan estos sobre los dominados, excluidos o relegados para poder de manera auto-adaptativa ejercer el poder que pretenden instaurar. Y las modificaciones que se dan en los grupos sociales dependientes resultado de las acciones del poder, y los modos a su vez de esos dependientes de remodelar esos influjos como actos de resiliencia de modos diferenciados en todas las épocas.

Esa es la perspectiva que debiera aupar favorablemente lo decolonial. Los intentos de exclusión solapada o abierta son maniobras de ejercicios relacionales de jerarquización del poder social, político, cultural y económico que pretende seguir actuando. La perspectiva decolonial pretende develar los nexos no transparentados entre estos y sus efectos. Es precisamente esa la contraparte a ser jugada con toda responsabilidad por la museología decolonial.

No basta por consiguiente la aparición de visiones descolonizadoras para dismantelar de hecho las estructuras de las lógicas del poder colonial: esa es una lucha que apenas comienza históricamente. Necesita un esfuerzo mancomunado y multilateral para progresar con

certidumbre. Depende su devenir de los respaldos intelectuales, materiales y políticos con que cuenten en su pujanza las fuerzas sociales en acción.

Vampirismo epistémico ocurre cuando académicos, instituciones, o corporaciones extraen conocimientos de comunidades para producir publicaciones, exposiciones, o productos comerciales sin que esas comunidades reciban reconocimiento, compensación, o beneficios.

Protocolos culturales de comunidades sobre qué puede ser fotografiado, qué conocimientos pueden ser compartidos públicamente, qué rituales deben permanecer privados, qué tiempos son apropiados para ciertas actividades deben ser respetados, incluso cuando contradicen lógicas de acceso abierto o transparencia radical que las plataformas digitales frecuentemente promueven. Distribución real de poder significa que las comunidades tengan capacidad de cerrar exhibiciones que consideran ofensivas, modificar narrativas que distorsionan sus historias, exigir remociones de contenidos, y participar en decisiones sobre sostenibilidad financiera y gobernanza de plataformas. Eso implica un marco político, social, cultural, económico y epistémico que lo haga posible. No se trata de proyectar hermosas visiones imaginarias de museologías y museografías decoloniales sino de hacerlas de un modo concreto y con repercusión práctica en la realidad social, modificadoras del conocimiento. Las tecnologías digitales pueden contribuir en mucho a esos estudios y proyecciones de nuevo tipo. A esclarecer y poner al descubierto los mecanismos colonizadores y sus efectos sobre la cultura de nuestros pueblos. Pero debe estar siempre dispuesta a pasar de la idea a la acción real, y ampliarse para servir a construir mejores sujetos civiles y culturales. Desmontando los subterfugios de la colonialidad

en sus diferentes matices. Dando el toque de progreso epistemológico y ético al cual debe propender ir construyendo un mundo realmente multipolar, sin ejercicios de relegar y poner trampas unos a otros. Ideario que avanza actualmente en el mundo con sus repliegues transitorios, pero es la marca que consideramos signa los tiempos actuales en formación, abiertos hacia la aparición de un mundo plural y multivalente en el futuro, donde las sociedades y las culturas puedan trabajar más interrelacionadas. No es una utopía. Es una realidad a construir. Los mejores valores de las nuevas agrupaciones sociales de las naciones van en la dirección mancomunada de esa tendencia.

5. Experiencias Latinoamericanas: Museos Virtuales como Acción Decolonial

5.1. Vr(racas) - Bogotá, Colombia: Pedagogía del Chisme y Emancipación Comunitaria

Vr(racas) es un laboratorio de realidad virtual para mujeres en una localidad de Bogotá, Colombia, iniciado en agosto de 2022 por Triketa Films, productora audiovisual enfocada en la gestión cultural desde nuevas narrativas con enfoque de género. Experimentan múltiples formas de vulnerabilidad: violencias basadas en género, pobreza, limitado acceso a la educación, y exclusión de espacios de creación artística. En este contexto, nace como respuesta a la necesidad de mitigar violencias basadas en género, y democratizar los privilegios de la mirada. El caso paradigmático de Vr(racas) en Bogotá demuestra cómo VR 360° democratiza la mirada cuando las mujeres --que son las mujeres que son cabezas de sus

familias—al facilitarles el controlan de los dispositivos de captura, deciden por ellas mismas qué proyectar, y desde qué ángulo, construyendo narrativas visuales desde salen a relucir saberes situados y emanados de sus propias experiencias de vida. Utilizan la realidad virtual y el video 360° como herramientas de democratización de la mirada, no simplemente el acceso a la tecnología sino al empoderamiento, para que mujeres marginalizadas se conviertan en productoras de sus propias imágenes y narrativas visuales. Las participantes no son espectadoras pasivas sino co-productoras activas, que controlan la narrativa visual de sus propias historias, produciendo miradas situadas que reflejas perspectivas comunitarias.

El proyecto implementa aquí la pedagogía del chisme como forma de crear comunidad y compartir saberes, resignificando una práctica históricamente devaluada como charla banal de mujeres, reconsiderándolas como actos de resistencia, diálogo, creación colectiva y en buena medida, construcción de memoria. El chisme funciona simultáneamente como mecanismo de confianza comunitaria donde experiencias femeninas son validadas, en tanto herramienta comunicativa para transmisión de saberes contra estructuras narrativas colonizadoras que las excluyen como vulgar y nada esencial.

El impacto es transformador en múltiples dimensiones: las Vr(racas) se reconocen como personas productoras de conocimiento visual y conceptual, reafirmando la actitud de dignidad en contextos de violencia, fortaleciendo el entretejido social de las mujeres. Deviene acto simbólico de desobediencia epistémica contra la cruzada colonizadora de los saberes que las excluirían de antemano.

5.2. MUSEF - Bolivia: Diálogos Materiales y Epistemologías

Relacionales

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia experimentó de 2014-2022, una transformación radical hacia una museología genuinamente decolonial, reconociendo que las colecciones no son simplemente artefactos a custodiar sino relaciones vivas con comunidades y territorios. Se trata de hacer vivir los objetos preservados en los museos, sirviendo de manera activa a los públicos, y no como objetos asentados en una materialidad que denote ausencia de vitalidad. El patrimonio cultural ha de ser reconsiderado como agente activo de conocimiento, en actitud comunicativa y educativa, no mera exposición para ser contemplado en sus valores formales, constitutivos y materiales. Esa sería re-existencia.

Criales, su organizador, argumenta que el colonialismo ha determinado tres aspectos fundamentales: espacio como territorio mercantilizado desconectado de redes relacionales, tiempo donde las temporalidades locales son subalternizadas bajo la uni-linealidad de la concepción occidental, y una subjetividad donde los sujetos son divididos entre occidentales que existen en el devenir de la historia e indígenas encerrados en el estatismo de la tradición. La violencia epistémica ejercida por la visión de la colonialidad consiste en que formas sociales, culturales y de vidas destruidas, anquilosadas. Según la perspectiva decolonial, se conservan solo de modo estático como patrimonio, sin dar el tono a los impulsos de la historia. Extinción y reductos de saberes no reutilizables por el mundo contemporáneo.

Por el contrario, pueden y han de ser consideradas fuente de tradiciones vivas, una vez activadas por poderosas y efectivas visiones de proyecciones e inspiraciones decoloniales, que se propongan actualizar esos saberes y prácticas culturales patrimoniales para llegar a ser vigorosamente actuantes y fértiles en el mundo de hoy.

MUSEF implementó estrategias de transferencia de conocimiento y construcción conjunta, funcionando horizontalmente con municipios locales, respetando sus ritmos, produciendo museografías que retornan a comunidades, permitiendo el acceso a una sorprendente temporalidad multirreferencial. El trabajo con la comunidad de la isla Pariti, reveló que los propios materiales tienen vida y poder, que la preservación no significa aislamiento sino relación cuidadosa a ser estudiada y puesta en valor.

5.3 MAAC - Ecuador: Museo Intercultural como Agente Social

El Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil se ubica en la parroquia Carbo, caracterizada por estratificación socioeconómica extrema y altos niveles de exclusión social. Implementa la educación intercultural crítica y decolonial que rechaza la idea del museo como repositorio, re-conceptualizado como espacio comunicativo, lúdico, didáctico, promoviendo un pensamiento crítico sobre historia, identidad y patrimonio. La investigación de Calle Forrest se centró en 154 estudiantes que enfrentan realidades complejas: alta deserción por inseguridad, temor a reclutamiento en bandas delictivas, y la mayoría provienen de familias disfuncionales debiendo trabajar para el sustento diario. MAAC se posiciona como agente de una transformación social práctica, de resultados sociales

verificables por tanto con científicidad, en la medida que contribuye a un mejoramiento de la calidad de vida, la transformación de un territorio físico en conflicto social hacia espacios de convivencia armónica e inclusión educativa, reconociendo la diversidad de motivaciones sociales que incide en la conflictividad.

5.4 Otros Casos Latinoamericanos: Movimiento Regional Emergente

Otros proyectos latinoamericanos demuestran que la descolonización museológica mediante tecnologías digitales no es una iniciativa aislada sino un movimiento regional emergente. El Museo Virtual Afrocubano desarrollado con el Instituto Superior de Arte de Cuba da prueba de eso, al concebir metodológicamente el estudio y la enseñanza de la etnografía de manera participativa para recuperar narrativas afrocubanas, históricamente tratadas socialmente de manera subalterna, contribuyendo a abrirse de modo decisivo a políticas científicas de inclusión cultural y validación de saberes afrodescendientes como un patrimonio legítimo.

De otra parte, el TAVI Tour Arqueológico Virtual Inmersivo del Ministerio de Cultura de Perú utiliza fotogrametría, modelado 3D, realidad virtual con narrativas multilingües en quechua, español, e inglés que reconocen a los pueblos originarios como productores activos de historia, contraviniendo la marginación colonial de civilizaciones prehispánicas. El Museo Itinerante Digital Mapuche de Chile surge de la colaboración directa entre comunidades mapuches y centros de investigación digital, respetando protocolos culturales y autodeterminación, funcionando itinerante por territorios

mapuches bajo control comunitario. El Etno Museu Digital de Brasil valida el patrimonio cultural inmaterial mediante realidad virtual para experiencias inmersivas, y el Museu Virtual Origens utiliza metaverso colaborativo para co-construcción de narrativas, donde las comunidades son diseñadores, no sujetos estudiados.

Estos casos comparten participación protagonista de comunidades, epistemologías plurales que valorizan saberes no-eurocéntricos, territorialidad específica con geografías de poder reconocidas, variedad de formatos tecnológicos, y énfasis en emancipación como objetivo político central. El valor sin embargo de novedad epistémica de estas prácticas museales de visión decolonial no está en el uso de la tecnología per se sino en cómo es reorientada por y para comunidades como herramienta de descolonización epistémica, cultural y política.

6. Educación Artística Crítica y Pedagogías Emancipatorias en Museos Virtuales

La educación artística desempeña una función básica en la transformación museológica contemporánea, particularmente en contextos de descolonización, donde se busca romper con las estructuras hegemónicas del conocimiento. Sánchez Fernández y Gutiérrez Pérez (2023) enfatizan que la educación artística es la llave fundamental para romper con diálogos interculturales asimétricos, abordar omisiones deliberadas y amplificar imaginarios invisibilizados que han sido silenciados por la lógica colonial. Esta función pedagógica crítica es especialmente relevante en los museos virtuales, donde las dimensiones digitales ofrecen

nuevas posibilidades para reconfigurar las relaciones entre educador, estudiante, obra y contexto.

La educación artística crítica se diferencia radicalmente de los modelos educativos convencionales, centrados en la transmisión de contenidos o adquisición de habilidades técnicas. En cambio, busca desarrollar conciencia crítica sobre las estructuras de poder que determinan qué se considera arte, quiénes tienen derecho a producirlo, cómo circula en espacios institucionales, y qué narraciones sobre identidad, territorio y resistencia se validan o invisibilizan. Esta perspectiva crítica fue desarrollada pioneramente por Paulo Freire, quien argumentaba que la educación nunca es neutral sino siempre un acto político de liberación o dominación. Lección que lo decolonial no ha de perder nunca de vista. Ese es su espacio de posicionamiento. Y la comunicación museal es de ese tipo de acto. La pedagogía freireana de "concientización" implica el desarrollo de una conciencia crítica sobre realidades opresivas con la finalidad expresa de transformarlas, siendo esta proyección fundacional para las pedagogías decoloniales en museos.

Los museos virtuales potencian esta transformación pedagógica al permitir metodologías educativas más flexibles, participativas e inclusivas que sus contrapartes convencionales. A diferencia de museos físicos, donde la experiencia está condicionada por la presencialidad, los flujos de visitantes y el diseño arquitectónico, los espacios virtuales permiten adaptaciones, dinámicas a necesidades diversas. La pedagogía del chisme desarrollada en Vr(racas) constituye un ejemplo paradigmático de praxis educativa radicalmente diferente a la transmisión vertical de conocimiento. En lugar de expertos que transmiten información a estudiantes pasivos, el chisme funciona como dialogicidad genuina donde

todas las voces tienen validez epistémica. El conocimiento no fluye desde arriba hacia abajo, sino que emerge horizontalmente de encuentros entre experiencias vividas, reflexiones colectivas y construcciones colaborativas de sentido.

Alternativas pedagógicas como la "educación triangular" propuesta por la educadora brasileña Ana Mae Barbosa articulan simultáneamente hacer artístico, lectura de mundo e interpretación de contextos históricos. Esta triangulación es particularmente potente en contextos virtuales donde es posible integrar: la creación artística personal (donde los participantes producen obras desde sus experiencias); la lectura crítica de obras existentes (donde se analiza cómo representaciones visuales reproducen o desafían la colonialidad); y el análisis de contextos históricos políticos que dan sentido a producciones culturales (donde se entiende que el arte nunca es apolítico sino siempre posicionado. Los museos virtuales pueden facilitar esta triangulación mediante plataformas que integren simultáneamente espacios de creación, galerías de análisis y contextualizaciones históricas accesibles e interactivas.

La educación artística crítica en museos virtuales requiere también atención a la accesibilidad universal. A diferencia de espacios físicos donde las barreras arquitectónicas excluyen a personas con movilidad reducida, plataformas virtuales bien diseñadas pueden democratizar el acceso. Elementos como subtítulos para videos, descripciones de audio para imágenes, interfaces navegables por teclado, tamaños de fuente ajustables, y lenguaje claro, hacen que la educación artística pueda ser verdaderamente inclusiva. Sin embargo, es imperativo reconocer que la accesibilidad técnica no garantiza una accesibilidad real si los contenidos continúan

reproduciendo narrativas coloniales o si comunidades con discapacidad y relegadas en visibilidad no participan en el diseño de las plataformas museológicas organizativas de las colecciones y las comunicativas museográficas del museo.

La personalización pedagógica es otra potencialidad de los museos virtuales. Mientras que un museo físico presenta con frecuencia una experiencia relativamente estandarizada a todos los visitantes, las plataformas digitales pueden adaptar recorridos, ritmos y profundidades según intereses, capacidades y necesidades específicas. Esta flexibilidad es particularmente importante en contextos latinoamericanos donde el acceso a la educación artística es profundamente desigual. Con eso es un modo alternativo que puede ser muy provechoso para el público y las comunidades cercanas.

La educación artística crítica también implica democratización de voz con la construcción colectiva de significados. Cuando las comunidades participan activamente en decisiones sobre qué se expone, cómo se interpreta, y qué narrativas se privilegian, la educación se transforma en acto de afirmación identitaria, porque están defendiendo la visibilización y valoración positiva de sus acervos culturales.

La mediación educativa en museos virtuales requiere repensar el rol del educador o educadora. En lugar de "experto que transmite," siguiendo técnicas comunicativas más modernas y abiertas, el mediador se convierte en facilitador de encuentros, provocador de preguntas, tejedor de conexiones entre experiencias diversas. Esta inversión de jerarquías es radicalmente decolonial, deconstruye y modifica las practicas precedentes. No es ya el experto que baja o entrega conocimiento a una población ignorante, sino que es agenciada de manera compartida la construcción de los

saberes comunitarios con la participación directa de sus representantes más conocedores de las sabidurías acumuladas por sus miembros. De modo que la reflexión crítica autorizada y actualizada en saberes museológicos decoloniales es articulada beneficiosamente con saberes remotos guardados por las comunidades y mantenidos en sus prácticas culturales.

Otro aspecto fundamental es cómo la educación artística crítica puede abordar la intersección de las opresiones. Las comunidades que acceden a estos espacios no enfrentan únicamente marginación por ser pobres, indígenas o negras, sino múltiples formas simultáneas de exclusión. Una educación artística que sea verdaderamente transformadora debe atender estas complejidades aparentemente segmentadas pero interdependientes, permitiendo que el arte sea recibido y practicado como un espacio donde estas múltiples realidades se expresen, y se analice y visibilice de formas no reduccionistas.

La educación artística también debe abordar cómo las tecnologías digitales transforman la producción y circulación de imaginarios. En contextos donde las narrativas dominantes sobre América Latina frecuentemente reproducen estereotipos presentados como exóticos o criminalizados, la educación artística crítica requiere que los participantes desarrollen capacidad de analizar críticamente cómo circulan las imágenes, qué historias cuentan y quiénes se benefician de ciertas representaciones. Debe alcanzarse cómo las leer imágenes no como ventanas transparentes, inocuas e inmediatas a la realidad sino como construcciones culturales cargadas de poder. Finalmente, una educación artística crítica debe reconocer que el arte es una herramienta que ha de servir para la sanación colectiva.

Comunidades que han experimentado violencias sistemáticas de despojo y sacudimiento territorial de sus legados culturales del pasado o más recientes encuentran en la práctica artística oportunidades para procesar emocionalmente y comprender las causas de esos traumas, con lo mismo re-imaginar sus futuros, reconstruyendo su dignidad, desvencijada por las prácticas culturales y sociales que han atravesado.

7. Desafíos Éticos y Limitaciones de la Descolonización Digital

Es imperativo reconocer que la sola virtualidad no garantiza automáticamente la descolonización. Las tecnologías digitales, cuando no están críticamente orientadas por principios decoloniales y la gobernanza comunitaria, pueden reproducir y amplificar colonialidades bajo nuevas formas aparentemente innovadoras. Pérez Santos, Vargas Ferrer y Castillo Mena (2025) advierten sobre riesgos que requieren una vigilancia constante en el desarrollo de museos virtuales que se pretenden descoloniales.

El tokenismo constituye uno de los riesgos más insidiosos en los museos virtuales. Se refiere a la representación decorativa de comunidades marginalizadas sin distribución real de poder en decisiones curatoriales, diseño de plataformas, o control sobre narrativas. Comunidades invitadas como "consultores" que proveen contenido o validan discursos institucionales, pero sin la decisiva capacidad de vetar decisiones, definir prioridades, o determinar cómo sus saberes son presentados. El Tokenismo genera apariencia de inclusión mientras mantiene jerarquías coloniales intactas:

pues académicos eurocéntricos continúan siendo autoridades que interpretan culturas "otras," comunidades que permanecen como objetos de estudio o proveedores de folclore, y las tecnologías digitales funcionan para amplificar el alcance de estas dinámicas sin transformar estructuras de poder. Un museo virtual puede exhibir arte indígena con interfaces sofisticadas, pero si los artistas indígenas no participaron en las decisiones sobre qué obras exponer, cómo contextualizarlas, qué narrativas acompañan sus visualizaciones, o cómo se distribuyen los ingresos generados, entonces la tecnología simplemente moderniza al colonialismo sin desafiarlo.

La brecha digital en América Latina replica y amplifica exclusiones preexistentes basadas en clase, raza, género, y territorio. Mientras los discursos sobre museos virtuales celebran la democratización de acceso, la realidad es que la mayoría de la población rural y urbano-popular carece de acceso estable a internet de alta velocidad, situación que se agrava dramáticamente en territorios indígenas remotos. Asimismo, mujeres, personas mayores, y comunidades afrodescendientes enfrentan barreras adicionales de alfabetización digital, costo de dispositivos y diseños de plataformas, que asumen usuarios urbanos, jóvenes, con educación formal. Museos virtuales que se proclaman inclusivos frecuentemente son accesibles solo para élites urbanas con recursos tecnológicos, reproduciendo exclusiones que museos físicos tradicionales ya imponían. Brecha digital es también brecha de poder: quienes no acceden a espacios virtuales no participan en conversaciones sobre cómo el patrimonio cultural debe ser representado, qué narrativas deben circular, qué memorias deben ser preservadas.

Descolonización digital que ignora la brecha material de acceso es ejercicio retórico que beneficia a minorías privilegiadas. La colonialidad inherente de interfaces y arquitecturas digitales requiere de análisis crítico, que frecuentemente está ausente en el desarrollo de museos virtuales. Plataformas digitales no son neutrales sino diseñadas desde lógicas culturales específicas que privilegian ciertos modos de ver, conocer, y relacionarse. Interfaces que priorizan navegación lineal, jerarquías visuales eurocéntricas, y lógicas de búsqueda basadas en categorización occidental imponen formas coloniales de organizar conocimiento. Sistemas de catalogación digital replican taxonomías académicas que fragmentan objetos de las redes relacionales donde adquieren significado las cosmovisiones indígenas. Algoritmos de recomendación entrenados con datos eurocéntricos sugieren conexiones que refuerzan narrativas dominantes, mientras invisibilizan relaciones que las comunidades consideran fundamentales. Arquitecturas de plataformas que requieren registro individual con datos personales contradicen protocolos comunitarios donde el conocimiento es colectivo, no propiedad de individuos. Vigilancia digital inherente a plataformas corporativas donde cada clic, cada búsqueda, cada interacción es rastreada, analizada y monetizada, constituye una forma de neo-colonialidad donde la intimidad cultural de comunidades es explotada para acumulación de capital y control social.

Garantizar co-autoría genuina, evitar vampirismo epistémico, respetar protocolos culturales de comunidades, y distribuir poder real en decisiones curatoriales constituyen exigencias ético-políticas sin las cuales la virtualidad simplemente reproduce desigualdades bajo apariencia de innovación. Co-autoría genuina significa que comunidades no son

consultadas después de que los proyectos ya están diseñados, sino que participan desde su conceptualización inicial, tengan poder de veto sobre los contenidos que consideran inapropiados, el control de cómo sus saberes son representados, reciban crédito intelectual explícito y remuneración justa.

8. Perspectivas Futuras: Hacia Museología Descolonial Encarnada y Operacionalizable

La museología descolonial en contextos virtuales requiere la transición desde discursos abstractos hacia una praxis concreta con protocolos operacionales, modelos de gobernanza específicos y mecanismos de sostenibilidad que una garanticen autonomía comunitaria. Las perspectivas futuras deben articular desafíos éticos identificados con propuestas tangibles para la progresiva transformación estructural de los museos virtuales.

El diseño colaborativo auténtico debe emerger desde la conceptualización de proyectos, no como agregado posterior de voces comunitarias a estructuras ya definidas. Esto requiere protocolos específicos de co-diseño donde comunidades participan en definición de objetivos de plataformas, selección de tecnologías a utilizar, diseño de interfaces que reflejen cosmovisiones propias, y establecimiento de criterios sobre qué contenidos son apropiados.

Ejemplos exitosos como Vr(racas) demuestran que el co-diseño genuino implica tiempos más lentos que el desarrollo tecnológico convencional: consume meses la construcción de confianza, lograr múltiples iteraciones de prototipos

discutidos colectivamente, y la disposición a modificar planes iniciales cuando comunidades identifican problemas que diseñadores externos no anticiparon. El diseño colaborativo también requiere presupuestos que compensen tiempo y capacidad de adquirir grados de experticia por los participantes comunitarios, mostrando que su conocimiento propio arraigado culturalmente y entrenado con fines museológicos tiene valor económico equivalente al trabajo de programadores o curadores profesionales. Modelos como "hackathons comunitarios", donde desarrolladores trabajan presencialmente en territorios indígenas bajo la dirección de líderes locales, o "laboratorios pedagógicos" como el implementado en Vr(racas), donde los participantes controlan dispositivos y deciden ritmos de aprendizaje, son referencias operacionales para considerar, estudiar y promover. Es una tarea ganada poco a poco en ir hacia un mundo progresivamente cada vez más guiado por una visión decolonial.

La gobernanza compartida de plataformas digitales es imperativa para evitar que museos virtuales reproduzcan dinámicas extractivas del patrimonio cultural. Se hace necesarios modelos de propiedad comunitaria o de copropiedad donde las comunidades representadas en los museos tengan una participación activa y decisoria en plataformas organizativas y comunicativas museales, que participen en juntas directivas con poder de voto, y reciban en correspondencia una distribución de los ingresos; alternativos a modelos corporativos donde son las instituciones académicas o las empresas tecnológicas quienes monopolizan ese control. Cooperativas culturales digitales, inspiradas en movimientos de software libre y economía solidaria, pueden gestionar museos virtuales con toma de

decisiones horizontales, transparencia financiera, y rendición de cuentas a sus comunidades. Plataformas como BlockChain pueden garantizar trazabilidad de cómo los saberes culturales son usados, asegurando que las comunidades en tanto son agentes productores de conocimiento reciban compensación cada vez que los contenidos son accedidos o comercializados. Sin embargo, la gobernanza compartida requiere la continuada capacitación técnica para que las comunidades comprendan aspectos legales, financieros y tecnológicos de las plataformas, evitando que la participación nominal encubra el control real de expertos externos.

La educación artística integrada debe articular: hacer artístico, lectura crítica de contextos y construcción colectiva de significado en plataformas virtuales de formas más robustas que experiencias actuales. Los museos virtuales pueden incorporar espacios de taller donde los usuarios no solo observen obras sino creen propias producciones artísticas digitales, compartan con las comunidades en esos procesos, recibiendo retroalimentación. Igualmente, la formación de educadores en perspectiva decolonial mediante cursos en línea, con certificaciones reconocidas institucionalmente, y redes de intercambio entre mediadores culturales de distintos países latinoamericanos que se proyecte hacia la ampliación de pedagogías críticas. Recursos digitales empleados como guías de actividades pedagógicas descargables, videos tutoriales sobre cómo facilitar diálogos sobre colonialidad en arte, y bancos de obras de artistas indígenas y afrodescendientes con licencias abiertas para uso educativo pueden democratizar el acceso a materiales de calidad.

La justicia epistémica encarnada requiere el reconocimiento de la validez de epistemologías plurales, no como datos

abstractos sino como práctica concreta que se traduce en salarios dignos, crédito intelectual explícito, y poder real para voces de las comunidades históricamente subalternizadas. Esto implica que cuando saberes indígenas o afrodescendientes son incorporados en museos virtuales, sus portadores son contratados como curadores con salarios equivalentes (o casi equivalentes) a curadores académicos, citados como autores intelectuales en publicaciones derivadas de proyectos, y participen en conferencias académicas presentando sus perspectivas sin intermediación de antropólogos que "traducen" sus discursos. Esta modificación de jerarquías académicas tradicionales significa que la validez del conocimiento patrimonial no se mide por credenciales universitarias sino por la profundidad de la experiencia comunitaria, que ancianos que custodian memorias orales sean reconocidos como equivalentes a doctores en historia, y que prácticas ceremoniales sean consideradas formas legítimas de investigación no inferiores a metodologías científicas positivistas. Modificando a fondo el cuadro general de los museos decoloniales respecto a los museos tradicionales.

La sostenibilidad financiera para esa museología insurgente debe evitar la dependencia del financiamiento corporativo que impone de por sí y su naturaleza, agendas neocoloniales. Modelos de financiamiento mediante fondos públicos con criterios de asignación definidos participativamente, economías cooperativas donde las comunidades gestionan recursos colectivamente, y fondos solidarios donde organizaciones culturales se apoyen mutuamente como nuevo tipo de alternativas.

El micro financiamiento comunitario mediante plataformas como crowdfunding puede movilizar recursos procedentes de

las diásporas que desean apoyar proyectos culturales en los territorios originarios. Sin embargo, la sostenibilidad no puede depender únicamente de voluntarismo: requiere políticas públicas culturales que asignen presupuestos estatales significativos a museos comunitarios, reconociendo que la preservación del patrimonio cultural diverso es una responsabilidad de los Estados, aun mas los plurinacionales.

9. Conclusión

Los museos virtuales, cuando se asientan explícitamente en paradigmas decoloniales, praxis colaborativa auténtica, y protocolos éticos rigurosos, constituyen herramientas potentes para la transformación educativa, cultural y política en América Latina. Este artículo ha demostrado que más que replicar dinámicas tradicionales en formato digital, los museos virtuales descoloniales pueden constituirse en espacios de notable resistencia simbólica, epistémica y política que contribuyen a la justicia cultural y epistemológica requerida en la región.

La integración de perspectivas teóricas de Walter Mignolo sobre desobediencia epistémica, de Luciana Ballestrin sobre giro decolonial y museología social, y de Marcelle Pereira sobre museología insurgente con casos concretos latinoamericanos, ha revelado que teoría y práctica son síntesis inseparable en los procesos de descolonización museológica. Vr(racas) encarna desobediencia epistémica cuando mujeres cabeza de hogar controlan dispositivos de captura visual, transformando el recurso comunicativo del chisme en metodología revolucionaria. MUSEF materializa un tipo de giro decolonial cuando reconoce que objetos

arqueológicos tienen vida y agencia, que las temporalidades indígenas escapan a la linealidad occidental, que el conocimiento es en buena medida afecto y no solo discurso. MAAC ejemplifica una museología insurgente cuando se posiciona como un agente activador social en territorios vulnerados, transformando la educación artística en práctica con connotación de justicia.

El análisis profundo de tecnologías digitales como dispositivos epistemológicos ha demostrado que realidad aumentada, la realidad virtual, el modelado 3D y la inteligencia artificial no son neutrales sino herramientas que pueden tanto reproducir colonialidades como posibilitar reconfiguraciones narrativas descoloniales, dependiendo de quién controla el diseño, a qué epistemologías sirven, y cómo se orientan. La reflexión crítica sobre educación artística ha revelado que pedagogías emancipatorias, más que un mero acceso a las tecnologías, demandan concientización freireana, educación triangular barbosiana, accesibilidad universal, personalización pedagógica, democratización de voz, mediación decolonial, atención a interseccionalidad, alfabetismo visual crítico, y reconocimiento de arte como sanación colectiva.

La problematización ética rigurosa de desafíos como tokenismo, mercantilización epistémica, brecha digital, colonialidad inherente de interfaces y vampirismo académico ha establecido que la virtualidad no garantiza la postura de descolonización automáticamente. Se hace necesario la vigilancia constante, protocolos éticos específicos, co-autoría genuina, respeto a la soberanía cultural, y distribución real de poder, exigencias sin las cuales los museos virtuales reproducen desigualdades bajo una apariencia de innovación, sin calar a fondo.

Las perspectivas futuras operacionales propuestas —diseño colaborativo auténtico con protocolos específicos, gobernanza compartida de plataformas mediante modelos cooperativos, educación artística integrada con formación de educadores decoloniales, justicia epistémica encarnada en salarios y crédito intelectual, sostenibilidad financiera mediante fondos solidarios— ofrecen una hoja de ruta concreta para una museología insurgente que trascienda los discursos abstractos.

Este artículo responde a imperativos de la convocatoria 9ei_ea de descolonizar el imaginario instituido al demostrar viabilidad en los museos que participan activamente en la construcción de memorias vivas y la defensa de identidades plurales. La insumisión colectiva se materializa en casos como Vr(racas) donde mujeres subalternizadas reclaman derecho a producir conocimiento visual; MUSEF donde comunidades indígenas determinan cómo patrimonio el ancestral es custodiado; MAAC donde jóvenes en territorios violentados reflexionan críticamente sobre quiénes son. La resistencia en complicidad se practica cuando los museos virtuales funcionan como laboratorios de futuro donde comunidades territoriales experimentan con nuevas formas de ser, representarse, y estar en el mundo, proyectando gestos de resistencia.

Desafíos quedan abiertos para investigaciones futuras: cómo los museos virtuales pueden incorporar conocimientos más táctiles, olfativos, gustativos que visuales; es decir mutisensoriales, pasando de los regímenes visuales a una multidimensionalidad perceptiva que implica atrapar a los públicos con mas fuerza, apelando a las sensaciones y emociones propiciadoras de un carácter lúdico, que

desmovilice la pesantez acostumbrada en mostrar las exhibiciones a los públicos y las visitas guiadas. Se debe propender a sustentar plataformas que puedan funcionar en contextos de conectividad intermitente sin replicar exclusiones; cómo algoritmos de inteligencia artificial pueden ser entrenados desde epistemologías no-occidentales; cómo una sostenibilidad financiera puede lograrse sin dependencia de corporaciones tecnológicas; cómo la formación de próximas generaciones de curadores, educadores y desarrolladores puede integrar la perspectiva descolonizadora desde la educación universitaria.

En suma, la museología insurgente se proyecta hacia un futuro donde el museo no sea cerrado sino de práctica abierta, móvil, profundamente democrática y radicalmente decolonial. Museos virtuales descoloniales no son repositorios de pasados muertos sino verdaderos territorios de futuros vivos donde resistencia, memoria, dignidad, y justicia se tejen colectivamente. El llamado es a la acción: académicos, artistas, tecnólogos, educadores, activistas y comunidades deben construir en complicidad colaborativa estas plataformas, como gestos políticos contra una colonialidad persistente, que serpentea con deseos de sobrevivir en estos tiempos, como espacios donde encuentra abiertas resistencias y encarnadas en prácticas solidarias, donde imaginarios alternativos se proyectan como horizontes posibles de una beneficiosa transformación radical.

Referências

Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, 11, 89-117.
<https://doi.org/10.1590/s0103-33522013000200004>

Barbosa, A. M. (2023). *Arte/Educación: Textos seleccionados*. CLACSO/Universidad Nacional de las Artes.

Calle Forrest, H. M., PhD & Consejo Internacional de Museos. (2023). *El museo intercultural como agente social para la construcción de una sociedad más justa, diversa y solidaria: Un enfoque aplicado al Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC)*. Universidad Politécnica Salesiana.

Criales, J. V. (2024). *Sobre la definición, construcción y transmisión del conocimiento arqueológico: Una historia y perspectiva decolonial desde el MUSEF de Bolivia*. Iberoamericana Vervuert eBooks.
https://doi.org/10.31819/9783968694344_019

De Melo, R. M., Da Rosa, E. V., & Possamai, Z. R. (2024). Para decolonizar os museus: desafios e possibilidades. *Revista Memória em Rede*, 16(31), 345-362. <https://doi.org/10.15210/rmr.v16i31.26676>

Duarte Cândido, M. M., Pontet, R., Scarlet Rocío Galindo Monteagudo, & ICOFOM LAC. (2022). *Actas XXVIII Encuentro Regional del ICOFOM LAM "Hacia una definición de museo en perspectiva latinoamericana y caribeña: Fundamentos epistemológicos"*. ICOM/ICOFOM.

Flórez Crespo, M^a del Mar. (2006). La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC. Universidad de León. *De Arte*, 5, 231-243.

Paiva, J. C. D., Ulm, H., Mayol, J., Villaflor Garreiro, L., Viola, F., Sibilia, P., & Del Valle, D. (2023). *ARTEDOC: Territorios de la Educación Artística*. Universidad Nacional de las Artes.

Pereira, M. R. N. (2018). *Museología decolonial: los puntos de memoria y la insurgencia del hacer museal*. Universidade Federal de Pelotas.
<http://hdl.handle.net/10437/9535>

Pérez Santos, E., Vargas Ferrer, J. V., & Castillo Mena, A. (2025). Aportaciones a la transformación de los museos antropológicos desde la mirada decolonial: Estado de la cuestión y resultados preliminares en base a un estudio de caso. *El Futuro del Pasado*, 16, 23-68. <https://doi.org/10.14201/fdp.31790>

Santos, E. P., Ferrer, J. V., & Mena, A. C. (2025). Aportaciones a la transformación de los museos antropológicos desde la mirada decolonial: Estado de la cuestión y resultados preliminares en base a un estudio de caso. *El Futuro del Pasado*, 16, 23-68.
<https://doi.org/10.14201/fdp.31790>

Sibilia, P. (2023). Entre paredes y redes: Escuelas, tecnologías digitales y subjetividades. En *ARTEDOC: Territorios de la Educación Artística* (pp. 41-55).

Simón, S. F., & Rosario, G. P. (2023). *La descolonización de los museos desde la óptica de la Educación Artística*. DOAJ (Directory of Open Access Journals). <https://doi.org/10.6092/issn.2420-8175/16611>

Universidad Nacional de Colombia. (2023). *Sistematización de laboratorio de realidad virtual para mujeres cabeza de hogar de la localidad de Kennedy VR(RACAS)*. Tesis de Maestría.

Villaflor Garreiro, L., & Viola, F. (2023). Desafíos actuales de la Enseñanza de las Artes: El Abordaje Triangular del Arte/Educación como propuesta contrahegemónica y decolonial latinoamericana. En *ARTEDOC: Territorios de la Educación Artística* (pp. 45-55).

