

La investigadora y docente Coro J.-A. Juanena, directora de la plataforma Koiz, entrevista a la directora del MACBA y comisaria de arte contemporáneo Elvira Dyangani Ose. Además de trabajar en la construcción del «Macba de los afectos», con una programación que pone el énfasis «en epistemologías más allá de la occidental y en las ausencias generadas por la propia historia del museo», lidera un ambicioso proyecto de investigación sobre panafricanismo, en el que participa el Art Institute of Chicago, que se verá en España en 2025.

“EL MUSEO ES POR DEFINICIÓN UN APARATO COLONIAL”

ENTREVISTA CON ELVIRA DYANGANI OSE

CORO J.-A. JUANENA

Cuando Carolina del Olmo me propuso entrevistar a Elvira Dyangani Ose para *Minerva*, mi primera reacción fue pensar que se equivocaba de persona, y así se lo dije: el arte está fuera de mi ámbito de estudio y la museología la entiendo desde la crítica antropológica y las posiciones poscoloniales y decoloniales. Sin embargo, Carolina insistió, argumentando que no deseaba una entrevista sobre la exposición que había comisariado para el CBA en el marco de PHotoESPAÑA, sino que buscaba la mirada de los estudios poscoloniales o decoloniales. Hoy, solo puedo agradecerle su invitación e insistencia por haberme dado la maravillosa oportunidad de descubrir a una mujer audaz, comprometida con la intervención social y con un amplio conocimiento de las problemáticas del mundo transnacional en el que vivimos como es Elvira Dyangani Ose. Mujer, negra y afrodescendiente, no solo fenomenológicamente, sino profundamente consciente y situada en el mundo contemporáneo transnacional. He aquí el resultado de este encuentro epistolar.

Tu nombramiento como directora del MACBA es todo un hito en la historia de la museología en España: mujer, negra y afrodescendiente. Esta designación te concede, a ti y a tu proyecto de museo, una oportunidad de transformar esta institución como nunca hasta ahora se había dado. ¿Cuál o cuáles crees que son los cambios más urgentes? ¿Cuáles son las aportaciones más enriquecedoras que puedes realizar desde tu condición y tu saber situado?

Tengo que confesar que me cuesta muchísimo reflexionar desde una perspectiva «racializada». Hace casi tres décadas que emprendí un camino que me llevó a reconocermme como mujer negra, a retomar el conocimiento de una historia oscurecida por otros, para tener «una experiencia plena del presente», que diría el poeta martiniqués Édouard Glissant. Y, últimamente, entender lo que supone que exista o impere la noción de «racialización», aceptarla

Elvira Dyangani Ose. Fotografía de Inés Baucells



o desvirtuarla, se ha convertido en un ejercicio de investigación esencial.

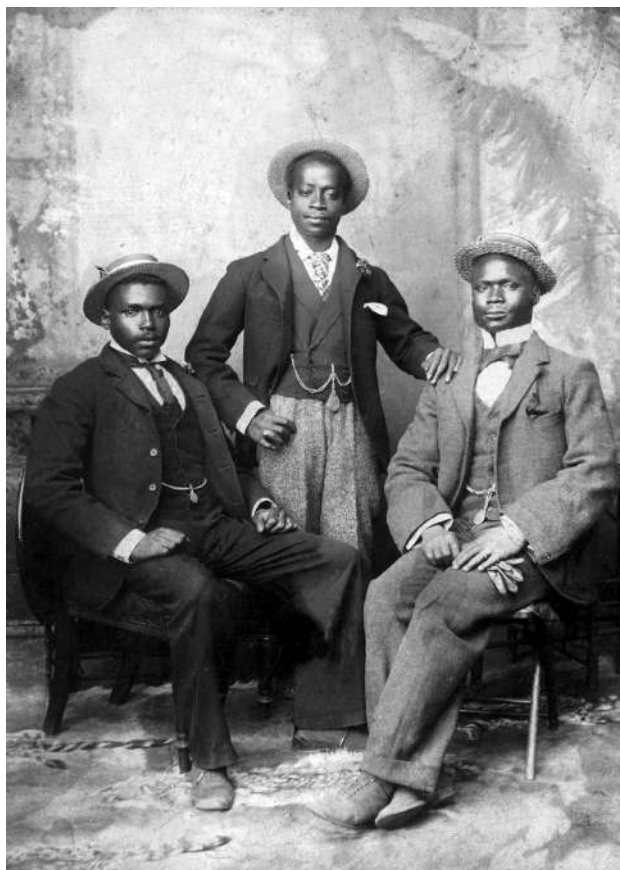
La posición de partida —*positivity* en inglés— es el contexto que, junto a los orígenes y a eso que se ha llamado «conocimiento situado», tiene mucho más sentido para mí. Estos parecen responder a una elección propia, una determinación de lo que significa ser negra y estar en el mundo. Desde esa perspectiva, mi interés por el contexto —tanto hiperlocal como translocal de las artes—, por los mecanismos de producción de la historia y el museo, como uno de los dispositivos a través de los que la historia genera sus sujetos, tendrá un lugar fundamental en el museo.

Tengo la suerte de haber vivido en Barcelona durante mis años de formación universitaria en los noventa y eso supone reconocer en gran parte ese contexto, poder navegarlo con algunas certezas, pero también supone observar un lugar nuevo, la posibilidad de encuentro con muchos agentes con los que entrar en diálogo... Esa parte de desconocimiento o novedad también me libera de prejuicios para su interpretación.

Si hay algo de mí que espero que recale en el museo es mi defensa de la agencia colectiva, de lo que se puede proponer estando juntos. Ese MACBA de los afectos del que alguna vez me habrás escuchado hablar es el que se abre a un ecosistema que siente que, en ocasiones, el museo le ha dado la espalda: uno que lo imagina o sugiere como la casa de todos, lo que nos une. Es una oportunidad bellísima, que implica una serie de urgencias estructuradas que requieren tiempo, foco, mucho diálogo y mucha escucha.

En alguna de tus entrevistas has definido la profesión de curadora de arte como aquella que cuenta una historia, una buena historia. La crítica poscolonial y los proyectos de descolonización tienen todavía muchas historias que contar. ¿Cuál o cuáles consideras que son actualmente las más necesarias desde el punto de vista del arte?

Muchas autoras y muchos creadores modernos y contemporáneos llevan tiempo demandando esto: que se trata no solo de rescatar historia no contadas, sino de desvirtuar la plataforma que las silenció en primer lugar. La historia del arte, y el museo como su espacio de representación, es, sin duda, una forma de producción de la historia, pero también la generadora de sus ausencias. Hace años que los museos producen muestras de artistas olvidadas, silenciadas; de obras y materiales considerados menores, de las que se ha especulado sobre su condición de autonomía, o se ha enunciado su lugar en la comunidad, sus vínculos sociopolíticos. Pero esa reformulación era básicamente programática, enfatizada por programas públicos o de estudios independientes..., pero no cambiaba el museo o su significación. Afectar la estructura del museo, cambiar las condiciones materiales de aquellos que colaboran con él, dando un lugar privilegiado a lo humano, a la cohabitación, al



Santu Mofokeng, *The Black Photo Album / Look at Me: 1890-1950*, 1997 (detalle). Cortesía de The Walther Collection

hecho de estar juntos —léase aquí *togetherness*— será clave para el futuro.

Además de nuestra programación, que pone el énfasis en epistemologías más allá de la occidental y en las ausencias generadas por la propia historia del museo, nosotras hemos iniciado un proyecto de autorreflexión, denominado *El museo posible*, que nos permite desnaturalizar hábitos, compartir conocimientos existentes, pensar colectivamente en otros modos de hacer para redefinir ese marco de lo que es posible, pero también de lo que se restringe. Audre Lorde solía decir que la casa del amo no se podía desmontar con las herramientas del amo. Mi lectura de eso es que se ha de desvirtuar la plataforma museo, redefinirla desde sus acepciones, sus estructuras...

Perdona mi ignorancia, pero ¿existen en el arte de la curaduría las prácticas o posiciones de la crítica post o decoloniales?

Existe un marco temporal y de referencia después de las independencias de las varias metrópolis

coloniales, que son clave para la determinación de un contexto estético, económico, cultural, sociopolítico y pedagógico, que establece una serie de posicionamientos desde los que artistas, comisarios y pensadoras generan una práctica, ya sea esta autodefinida o interpretada como poscolonial, decolonial, *descolonial* o anticolonial.

Me ha gustado mucho escucharte, tu manera comprometida de imaginar un museo y entender tu labor. Particularmente me emocionó tu concepto de la práctica expositiva y su espacio como un lugar de reflexión. Muchas de las reflexiones que debe hacer nuestra sociedad deben surgir de la escucha atenta a la otredad marginada, ese *saber escuchar* que nos propuso Ranajit Guha, el teórico de los estudios subalternos. Abrir las instituciones, en este caso los museos, a *es@s otr@s subaltern@s* como sujetos *históric@s* capaces de acción hegemónica implica abandonar su exotismo y presentarse como colectivos políticos de plena conciencia. Como sociedad, ¿nos queda mucho por reflexionar a este respecto? ¿Has percibido cambios en la «escucha» de la sociedad europea?

Creo que la aceptación de una historia pasada contra la que establecer un ejercicio de reparación y/o restitución parece haber iniciado su camino. Como muestra, tenemos el libro de Dan Hicks, *The Brutish Museum* (2020), las políticas de reparación francesa tan discutidas por el artista Kader Attia en su espacio ya cerrado, *La Colonie*, en París... Y en España, no hace mucho, la revista *Concreta* se hacía eco de esto en un número editado por Tania Safura Adam y Hasan G. López. Pero es un ejercicio todavía incipiente que puede ofrecer un espejismo: libera de culpa a las generaciones actuales que creen aprendida la lección sobre la diferencia.

En Europa, aún hay quien sostiene que las ciudades son diversas por el mero hecho de que existen en ellas muchas comunidades, sin

La llamada a descolonizar el MACBA parte de la necesidad de crear plataformas para otras prácticas y saberes que nos ayuden a descanonizar, a resignificar el museo.

preocuparse de la cohesión social ni de la distinta consideración social que reciben esas comunidades. Falta mucho por escuchar, por entender que no todos tenemos los mismos derechos, que existen ciudadanías de varias categorías, que la «racialización» o los saberes situados desvirtúan el hecho de que la occidental es también una cultura situada que fuerza su hegemonía sobre el llamado «otro», que la raza es una forma de categorización que solo afecta a algunos grupos.

Hay trabajo por hacer, pero hay mucha gente haciéndolo. En España, quizá sería necesaria una representación política, en términos de representación plural descategorizada, para empezar a convivir en igualdad de condiciones. El proyecto de investigación de la plataforma FelipaManuela, liderado por el sociólogo José Ariza y el politólogo Yeison García, sobre la diversidad étnico racial en las instituciones culturales de Madrid, o la campaña de regularización de las más de 500.000 personas en situación administrativa irregular son ejemplos de ese ejercicio de transformación, liderados por la población civil.

¿De qué maneras o con qué herramientas puede un museo contribuir a transformar la mirada del público?

Escuchándolos, por un lado, y desdiciéndonos de una dramaturgia del museo preestablecida, que se anticipa a su visita al museo. Un prejuicio, en muchos casos fundado, sobre la pátina que envuelve a la obra de arte e impide propiciar el esperado encuentro y la relación entre obra y espectador. Esa pátina persiste desde la primera enunciación del museo. En el caso del MACBA, entre las críticas que hemos escuchado está la falta de proximidad, la falta de espacios de cohabitación, y estamos trabajando para generar un museo más poroso, más abierto al barrio y a la ciudadanía general; para generar un discurso de lo comunal, transgeneracional y transgeográfico, que permita una mayor transversalidad. Esa transversalidad, esa porosidad, se manifestará en nuestro edificio

S/t, 1959. Cortesía de The Walther Collection y CAAC - The Pigozzi Collection



en la reformulación de las plantas bajas como una prolongación de la plaza pública. Y, en la programación, se traducirá en una serie de presentaciones a varias velocidades, en un museo en constante transformación, que les interpele, que les ofrezca un lugar de pertenencia y apropiación.

La práctica expositiva, además de poder ser un espacio de reflexión es también un *lugar de enunciación*. Tradicionalmente, «lo africano» ha sido expuesto en museos antropológicos como artefactos etnográficos. Aunque esto se supone ya superado, ¿crees que todavía pervive en el imaginario colectivo el lugar de «primitivo» que le dio la cultura occidental al arte proveniente del continente africano?

Tengo que admitir que sí; todavía está muy presente en el subconsciente del imaginario colectivo. *Bad habits die hard* [«mala hierba nunca muere»]. En ese sentido, la exposición se convierte en ese lugar de enunciación, de representación, que interviene en la institución que la acoge, que ofrece un espacio representacional, que le exige en ocasiones un cambio de paradigma para que sea entendida como un lugar de pleno derecho, fuera de prejuicios y pátinas antes comentadas. La narración de «lo africano», en términos museísticos o expositivos, debería pertenecer a los artistas, si es que se quieren proyectar desde ese lugar de enunciación. Ellas y ellos son tanto narradores como protagonistas. Esa *agencia* del artista o comisario, que interviene desde el lugar de la disidencia, tiene capacidad transformadora, y es lo que he investigado durante muchos años. Siempre digo que las exposiciones no suceden en los museos, sino que *les suceden* a los museos. Pero esos gestos, por más radicales que puedan ser, pueden ser fútiles eslóganes si no se acompañan de un trabajo estructural bien orientado.

No hay duda de que la *ideología de la representación* continúa permeando eso que se denomina «arte africano» en la Europa actual. Como especialista de arte de este continente, ¿crees que «lo africano», a pesar de su complejidad y diversidad, continuará utilizándose como categoría estética una vez que se libere de las cargas históricas e ideológicas con las que ha sido construido? Es decir, ¿crees que existe una narrativa típicamente africana capaz de perdurar en el tiempo cuando se consiga superar ese lugar marginal al que se la ha relegado?

Okwui Enwezor y Bisi Silva trabajaron desde un lugar conceptual de lo africano capaz de ofrecer presupuesto críticos y estéticos que abarcaran otras comunidades e individuos. Pensar lo africano, lo panafricano, como un lugar de enunciación y representación que articula una universalidad similar al marxismo, por ejemplo, que ha guiado muchas luchas sociales por la independencia y la emancipación política, que ha forjado historia e intelectualidades, desde el psicoanálisis al posestructuralismo, y, sobre todo, que ha generado espacios de solidaridad y estéticas inabarcables de todo tipo de experiencias populares y disciplinares... Todo ese contexto de superación de un lugar marginal asignado históricamente es parte de un gran proyecto de investigación, talleres y exposición que llevamos a cabo un equipo curatorial, en el que estamos Antawan Byrd, Adom Getachew, Matthew Witkovsky y yo, trabajando desde el Arts Institute of Chicago y el MACBA de Barcelona, con el apoyo del Neubauer Collegium for Culture and Society de Chicago: se trata de un proyecto muy ambicioso de panafricanismo que se verá en España en 2025.

En una entrevista que te hicieron en otoño de 2021 afirmaste: «Hay que descolonizar el MACBA». ¿Qué quieres decir con esto? ¿Verdaderamente, es posible descolonizar un museo, que es tradicionalmente el espacio de representación de la clase



Guy Tillim, *Justino Ngene, Laurino Bongue and Faucino Hando*. Serie «Kunhinga», 2002. Cortesía del artista y de Michael Stevenson Gallery

burguesa occidental, una institución surgida del capitalismo?
¿Dónde está el límite de esa «descolonización», si es que lo hay?

El museo, por definición, es un aparato colonial. Nació junto al censo y los mapas como un dispositivo para limitar la cultura material y simbólica del *otro*. De una manera u otra, esa posición de poder y privilegio se ha mantenido intacta a lo largo de su historia. Ese rol preponderante, el de la imposición de la alta cultura sobre la materialidad de la experiencia y las culturas populares, ha determinado ese gesto elitista del que aún adolece el museo contemporáneo como institución. La llamada a descolonizar el MACBA o cualquier otro museo contemporáneo parte de la necesidad de crear plataformas para otras prácticas y saberes que nos ayuden a descanonizar, a resignificar el museo.

Tu idea de «intelectual público» me parece de lo más sugerente.
¿Podrías desarrollarla en pocas palabras?

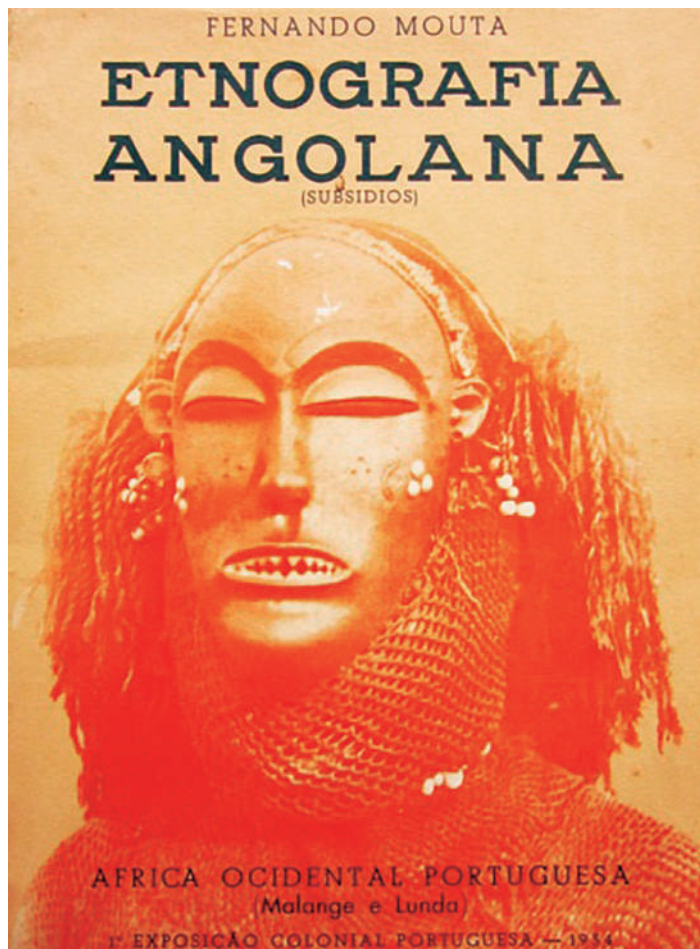
Utilicé el término de «intelectual público» al hablar de artistas como Carrie Mae Weems, con ocasión de su primera retrospectiva europea (CAAC, Sevilla 2010). A lo largo de su fructífera carrera de más de cuarenta años, Weems —con quien tengo la fantástica oportunidad de trabajar de nuevo después de más de una década— no solo ha contado historias silenciadas, sino que ha puesto énfasis en cuestionar los sistemas de poder que de facto silencian, marginan y eliminan a ciertos individuos, comunidades y eventos de la producción de la historia. Esta figura del intelectual público está inspirada en mis lecturas de autores como Antonio Gramsci y sus nociones de intelectual orgánico y tradicional; el lingüista Grant Farred, quien acuñó el término «intelectual vernácula», y la catedrática Carole

Boyce-Davies, que se refería a la activista Claudia Jones como una intelectual «radical y transformadora». En resumen, un «intelectual público» es aquel que produce una cierta desobediencia epistémica, que evoca la producción de un conocimiento dirigido a transformar los contextos sociales en los que opera, tanto dentro como fuera de espacio de proyección formal o informal.

Hablemos de feminismo, más concretamente de feminismo racializado. María Lugones nos señaló que género y raza son, por igual, categorías constituyentes del patrón colonial de poder-saber, y la suma de ambas convierte al colectivo que las sustenta en doblemente orillado. Como mujer afrodescendiente, ¿has sentido o padecido esta doble discriminación? ¿Crees que se te han presentado mayores obstáculos por ello?

Como mujer negra, una se enfrenta a lo que Grada Kilomba ha llamado «microrracismos cotidianos» todos los días, incluso ahora que se supone que estoy en una situación de poder, con una representación pública. Pero trabajar desde ese lugar de la subestima por parte de otros no es una novedad para mí. Yo me dedico a trabajar junto a mis compañeras y los agentes y comunidades que nos acompañan e intento ofrecer la plataforma que ahora habito para la transformación social en términos estructurales, para la comunidad.

Siempre digo que yo trabajo para el MACBA que vendrá; quizá tendría que añadir que también para la Barcelona en la que me gustaría vivir.



Cartel de la 1ª Exposición colonial portuguesa, 1934

para el sector. Siempre digo que trabajo para el MACBA que vendrá, quizá tendría que añadir que también para la Barcelona en la que me gustaría vivir. La vida me ha enseñado que las cosas toman su tiempo, pero también que el trabajo persistente da resultados a veces a corto o medio plazo. Piensa, por ejemplo, en lo que lograron los colectivos de Black Lives Matter durante los más oscuros momentos de la pandemia, resultados que han cambiado el mundo.

Me gustaría terminar con una pregunta más personal y más extensa. Ante la usurpación del poder de narrarse a sí mismas, se está produciendo un movimiento dentro de la academia y de

las artes liderado por lo que denomino *Africanas africanistas*; es decir, mujeres africanas como productoras de conocimiento, que generan nuevas epistemologías feministas y reivindican su particular modo de estar en el mundo. Este movimiento intelectual y social se ubica dentro de la crítica poscolonial que pretende, entre otras cosas, descolonizar la academia y las instituciones de producción de conocimiento. Este proyecto de descolonización implica no solo deconstruir el conocimiento que sobre *l@s otr@s diferentes culturales* ha conformado Occidente, sino, igualmente *des-entrañar* el etnocentrismo que contienen las estructuras conceptuales sobre las que se ha edificado ese conocimiento, mostrando su falso universalismo, su provincialismo en tanto que constructo cultural y, al mismo tiempo, crear nuevas herramientas conceptuales construyendo nuevas epistemes. Ejemplos de este colectivo de africanas africanistas son Buchi Emecheta, Zine Mugabane, Ifi Amadiume, Oyèrónké Oyèwùmí y un largo etcétera. Aunque hayas nacido en Córdoba, tu proyecto intelectual y laboral parece ubicado en este colectivo, sobre todo, por tu compromiso a la hora de generar o ayudar a generar nuevas epistemologías. ¿Es así? ¿Te identificarías con este colectivo?

El lugar de nacimiento, en mi caso, no es necesariamente un lugar único de significación; la vida y los contextos que me han marcado lo son. Estoy en total sintonía con lo que comentas, pero quizá corresponde a pensadoras como tú imaginar el lugar que mi trabajo o conocimiento ocupa. La crítica al etnocentrismo o a la provincialización de Europa que comentas fue, en parte, la motivación de *A Story Within A Story*, mi proyecto para la octava edición de GIBCA, la bienal de arte contemporáneo de Gotemburgo. En este proyecto presuponía que la historia era una experiencia participativa, que era necesario entender lo que está implícito en la producción de la historia y en su doble historicidad, que decía Michel-Rolph Trouillot, que reclamaba el derecho a la opacidad de Glissant o la porosidad de Susan Buck-Morss, pero que, sobre todo, se amparaba en las obras de arte como material epistémico, y había allí un deseo antimperialista y antihegemónico, un deseo de relación, de fabulación, una lucha por un «caos-mundo» —Glissant de nuevo—, por formar constelaciones políticas y archipiélagos, un transformador en esencia, multilingüe y multiepistémico, y siempre, siempre en movimiento. Creo que eso apunta a lo que comentas. Muchas gracias por ofrecerme este espacio de reflexión que espero que podamos repetir.

Malick Sidibé, *Vues de dos (Back View)*, 1999. Cortesía de The Walther Collection y MAGNIN-A

